

Revista eletrônica

# Interfaces

ISSN 2179-0027

Volume 07 número 02

# Revista Interfaces

## Equipe Editorial

### Editoras-chefe

Dra. Maria Cleci Venturini  
Dra. Adenize Aparecida Franco

### Conselho Editorial

Dr Adail Sobral (UCPEL)  
Dra. Alice Atsuko Matsuda (UTFPR)  
Dra. Amanda Eloina Scherer (UFSM)  
Dr Antônio Esteves (UNESP)  
Dra. Aracy Ernest (UCPEL)  
Dr. Antonio Escandiel de Sousa (Unicruz)  
Dra. Carme Regina Schons (UPF) *in memoriam*  
Dra. Eneida Chaves (Universidade Federal de São João Del Rey)  
Dr Eclair Antonio Almeida Filho (UNB)  
Dr. Eduardo Pellejero (UFRN)  
Dra Elisabeth Fontoura Dorneles (Unicruz)  
Dra Ercilia Cazarin (UCPEL)  
Dra Gesualda dos Santos Rasia (UFPR)  
Dra Luísa Lobo (UFRJ)  
Dra Marcia Dresch (Universidade Federal de Pelotas/RS)  
Dra Maria da Glória Di Fanti (PUCRS)  
Dra Maria Cristina de Almeida Mello Laranjeira (Universidade de Coimbra)  
Dra Mary Neiva Surdi da Luz (UFFS/Chapecó)  
Dra Sonia Pascoalati (UEL)  
Dra. Verli Petri da Silveira (UFSM)

### Consultores *ad hoc* desta edição

Altamir Botoso (UEMS)  
Nilcéia Valdatti (UNICENTRO)  
Rafaela Stopa (UENP)  
Viviane Araújo Alves da Costa Pereira (UFPR)

### Revisores de texto

Adenize Aparecida Franco  
Amanda Souza  
Ana Carolina de Godoy  
Débora Smaha Corrêa

Leandro Tafuri  
Paula Fernandes  
Maria Cláudia Teixeira  
Marilda Aparecida Lachowski  
Natasha Fernanda Ferreira Rocha  
Suhaila Mehanna

### **Diagramação**

Jasmine Horst dos Santos

### **Responsável Técnico**

Paulo Gilberto de Góes

Nota: O conteúdo dos artigos desta revista são de inteira responsabilidade de seus autores

# Sumário

---

## **Apresentação**

Maria Cleci Venturini e Adenize Aparecida Franco

5-6

## **Artigos**

**Narrativa e performance em O livro de Praga: narrativas de amor e arte**

7-18

Edson Salviano Nery Pereira

Vanderléia da Silva Oliveira

---

**O poeta e a Burguesia em Modesta Mignon, de Honoré de Balzac**

Melissa Raquel Zanetti Franchi

19-29

---

**Paulina Chiziane: Presença, voz e símbolo feminino na literatura de Moçambique**

Rosenilda Pereira Padilha

30-40

Raquel Terezinha Rodrigues

---

**O homem como um ser-para-morte nas Memórias Póstumas de Brás Cubas**

Ramon Diego Câmara Rocha

41-45

---

**Dom Casmurro e Dom: Pontes dialógicas**

Isis Milreu

46-54

---

**Construção da Identidade: Confluências e singularidades em Esse não é o presente que eu pedi (2015) e Meu irmãozinho me atrapalha (2016)**

Vanessa Cassia Sobrinho Quenehen

55-62

---

**A Lira maldizente do Boca do Inferno**

Valdemar Valente Junior

63-74

---

**A importância da literatura africana na transmissão da cultura no Ensino Médio no**

**Brasil**

Maria José Alves

75-85

Alexandre António Timbane

---

**O Feitiço da Ilha do Pavão e a ficção histórica latino-americana**

Stanis David Lacowicz

---

**A relação da Literatura e as artes visuais em A Hora da Estrela de Clarice Lispector**

Eliene Rodrigues Sousa

95-102

---

# Interfaces

volume 07 número 02

Os artigos apresentados, nesta segunda edição - volume 7 da *Interfaces* - Revista do Programa de Pós Graduação em Letras da UNICENTRO/PR- contemplam seus leitores com significativa diversidade temática, abordando discussões subjacentes às áreas de Literaturas, Literatura e Ensino e Estudos Comparados.

*Narrativa e Performance em o Livro de Praga*: narrativas de amor e arte apresenta uma análise do primeiro capítulo do romance de Sérgio Sant'Anna, de **Edson Salviano Nery Pereira** e **Vanderléia da Silva Oliveira**. O artigo detém-se no estudo da escrita contemporânea e na discussão acerca da narratividade performática, seja nas relações entre autor e personagem ou entre as personagens da obra e, também analisa o modo como a performance age como representação estética de um novo realismo literário.

Em *O poeta e a burguesia em Modesta Mignon*, de Honoré de Balzac, **Melissa Raquel Zanetti Franchi**, apresenta um estudo sobre a obra do francês Honoré de Balzac e a abordagem paródica do gênero epistolar encenada entre os personagens. Além disso, o trabalho se debruça sobre a dinâmica do mascaramento e do desvendamento que é o cerne da narrativa. Tal processo aponta para uma problematização dos lugares-comuns românticos acerca do escritor e para a importância das aparências na sociedade do século XIX.

O artigo intitulado *Paulina Chiziane*: presença, voz e símbolo feminino na literatura de Moçambique, de autoria de **Rosenilda Pereira Padilha** e **Raquel Terezinha Rodrigues**, apresenta um estudo sobre a escritora moçambicana cuja voz feminina tem dado visibilidade às mulheres do país. O trabalho apresentado considera a escrita autoral de Chiziane, como resposta feminina, do sul de seu país. aos processos de colonização/descolonização; aos conceitos estereotipados sobre a mulher moçambicana/africana e, também, como os olhares externos ignoram uma África e, de igual forma, um Moçambique de múltiplas culturas.

*O homem como um ser-para-morte nas Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de **Ramon Diego Câmara Rocha**, a partir de um estudo comparativo, considera as relações entre a teoria do homem como um ser-para-a-morte, de Heidegger e a consciência da morte como condição existencial do personagem Brás Cubas, do romance machadiano. Também, considerando outra obra de Machado de Assis, o artigo *Dom Casmurro e Dom*: pontes dialógicas, da autora **Isis Milreu**, enfatiza um estudo comparado a partir de duas possibilidades artísticas: a literatura e o filme. O trabalho se debruça na análise da releitura da ficção machadiana em Dom, filme dirigido por Moacyr Góes e busca estabelecer as convergências e divergências dessas obras que dialogam.

Estudo comparativo ocorre ainda no artigo *Construção da identidade*: confluências e singularidades em *Esse não é o presente que pedi* (2015) e *Meu irmãozinho atrapalha* (2016), de **Vanessa Cassia Sobrinho Quenehen**. As duas obras de literatura infantil abordam a mesma temática: o conflito e a formação da identidade do irmão mais velho com a chegada do irmão mais novo. Nesse sentido, o trabalho deteve-se na análise das duas obras estabelecendo relações entre elas.

Em *A lira maldizente do Boca do Inferno*, de **Valdemar Valente Junior**, apresenta-se uma abordagem crítica acerca da poesia satírica de Gregório de Matos como resultado da crise econômica no Brasil do século XVII. Além disso, estuda a crítica contra o sistema que se amplia em direção a outros segmentos, sendo sua inspiração satírica uma expressão que abrange os diferentes setores da sociedade em conflito, destacando-se Gregório de Matos como a primeira importante manifestação da poesia brasileira.

*A importância da literatura africana na transmissão da cultura no ensino médio no Brasil*, dos autores **Maria José Alves e Alexandre António Timbane**, intitula o artigo que discute como os efeitos da colonização branca na África foram profundos e danosos. A partir da leitura crítica e comparativa de *O mundo se despedaça* (2009), de Chinua Achebe e *Hibisco roxo* (2011), de Chimamanda Adichie o estudo aponta a presença de aspectos sócio-históricos e culturais dos povos da África. Ao comparar as obras sob ponto de vista literário, o artigo enfatiza aspectos importantes da cultura e tradições africanas, bem como metodologias de ensino de literatura entre jovens e adolescentes das escolas de ensino médio brasileiras.

O romance *O feitiço da ilha do Pavão* (1997), de João Ubaldo Ribeiro, que reescreve o período colonial brasileiro, focalizando a imaginária ilha do Pavão, espécie de micro-cosmo reflexo do Brasil de tal época é o objeto de análise do artigo *O feitiço da ilha do pavão e a ficção histórica latino-americana*, de **Stanis David Lacowicz**. A frequente utilização de uma linguagem carnavalizante, paródica e intertextual, de acordo com as proposições teóricas bakhtinianas, por meio da qual se subvertem imagens cristalizadas sobre o passado são alguns dos elementos discutidos no trabalho.

O artigo que fecha essa segunda edição analisa as relações dos elementos visuais com a personagem Macabéa, na obra *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Em *A relação da literatura e as artes visuais em A hora da estrela*, de Clarice Lispector a autora **Eliene Rodrigues Sousa** demonstra que a obra em estudo é permeada de elementos visuais: a propaganda, o jornal, os anúncios, o retrato, a pintura, o quadro, o espelho e a fotografia. Desse modo, é estudado, no presente artigo, as possibilidades de interação das literaturas entre si, corrigindo-se e ajustando-se umas às outras. O trabalho promove um diálogo entre o ensino de literatura e outras artes e procura dissolver as barreiras criadas pelo currículo escolar entre as duas disciplinas.

É com satisfação, portanto, que publicamos a edição 2 do volume 7 da Revista Interfaces, agradecendo aos autores, aos membros dos conselhos editorial e científico e, sobretudo, à equipe que fez este número da revista acontecer.

Apresentados os dez artigos científicos, convidamos a comunidade científica a ler os artigos.

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Adenize Aparecida Franco

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Cleci Venturini

Organizadores do volume 07 número 02

Editoras da Revista

Guarapuava, 28 de dezembro de 2016.

# NARRATIVA E PERFORMANCE EM O LIVRO DE PRAGA: NARRATIVAS DE AMOR E ARTE

p. 7 - 18

Edson Salviano Nery Pereira e Vanderléia da Silva Oliveira

## Resumo

A busca por retratar o agora impulsiona alguns escritores brasileiros a produzir uma narrativa muito próxima daquilo que se vive, traduzindo na escrita ficcional a experiência particular. Considerando estes pressupostos, o presente artigo analisa “A pianista”, capítulo primeiro de O livro de Praga: narrativas de amor e arte, de Sérgio Sant’Anna (2011). Tomados como bases os estudos de Resende (2008), Schollhammer (2011) e Dealtry (2013), a respeito da escrita contemporânea e, particularmente, das narrativas de Sant’Anna, objetiva-se compreender de que maneira o texto apresenta uma narratividade performática (RAVETTI, 2002), seja na relação entre autor versus personagem ou nas relações das personagens da obra, utilizando-se para esta análise os pressupostos de Zygmunt Bauman (1998, 2001). Por fim, analisa-se o modo como a performance age, também, como representação estética de um novo realismo literário.

**Palavras-chave:** Prosa Contemporânea. Realismo. Performance. Sérgio Sant’Anna.

## Abstract

The search for portraying the current time drives the Brazilian writer to produce a narrative very close to what one lives, translating in a particular fictional writing experience. Given these assumptions, this paper examines “The Pianist,” the first chapter of Praga’s book: narrative of love and art, Sérgio Sant’Anna (2011). Taken as bases the studies Resende (2008), Schollhammer (2011) and Dealtry (2013), about contemporary writing and particularly the narratives of Sant’Anna, the objective is to understand how the text presents a performative narrativity (RAVETTI, 2002), both in the relationship between author versus character and the relationships of the characters of the work, using the assumptions for this analysis of Zygmunt Bauman (1998, 2001). Finally, we analyze how the performance acts, also, as a new aesthetic representation of literary realism.

**Key words:** Contemporary Prose. Realism. Performer. Sérgio Sant’Anna.

## Introdução

Séries literárias são sempre alvos de críticas, principalmente por parte dos estudiosos da literatura que não costumam ver com bons olhos

obras produzidas “sob encomenda”, embora esta seja uma prática antiga. Das mais recentes e polêmicas, a coleção Amores Expressos, da Companhia das Letras, é a que se sobressai no cenário nacional contemporâneo, sendo há pelo menos seis anos alvo de crítica não apenas de estudiosos especializados, como também

---

Mestrando no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, USP, sob orientação do prof. Dr. Mário César Lugarinho. Graduado no curso de Letras da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), campus de Cornélio Procopio. Doutora em Letras, na área de estudos Literários, pela Universidade Estadual de Londrina. Atua como docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL e também do PROFLETRAS-UENP

de jornais e revistas de grande circulação nacional, como, por exemplo, a Folha de São Paulo (março de 2007), além de inúmeros blogs, os quais trazem olhares críticos de especialistas, amadores e, incrivelmente, de alguns participantes que, movidos pelo cunho pessoal, apoiam ou criticam veementemente a coleção .

As principais contestações que circundam a coleção surgem com o intuito de demonstrar uma preocupação, até exacerbada, com a qualidade das obras “encomendadas”. Todavia, é importante registrar que esta prática, a da encomenda, não é inédita, pelo contrário, tornou-se comum desde o início da circulação de folhetins pelos jornais do século XIX. Assinale-se, também, o papel da editoração feita em uma obra literária, mesmo que não a encomendada. Esta atividade influi e, de certa maneira, pode comprometer o resultado artístico das produções artísticas, tendo em vista demandas mercadológicas impostas por editores, editoras e público. Tal aspecto - o da editoração - pode ser mais bem tratado, por exemplo, a partir das ponderações de Genette, quando ele discute sobre “[...] aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (2009, p.9).

Refletindo sobre o processo de criação artística, Pierre Bourdieu constata que “[...] quase todas as obras trazem a marca do sistema de posições em relação às quais se definem sua originalidade [...]” (2011, p. 112). Compreende-se, desta forma, que as criações artísticas tomam corpo a partir do olhar do outro que as influenciam e as legitimam, considerando-as, no caso das obras literárias, dignas ou não de publicação e, na maioria das vezes, modificando-as para este fim.

Ainda, mais particular no que se refere à

Coleção aqui citada, são as discussões que dizem respeito ao tema proposto para os escritores - o amor – e também a preocupação em transformar as obras literárias, quase que ao mesmo tempo de seus lançamentos, em produções fílmicas, o que levantou várias polêmicas a respeito da qualidade literária destas narrativas.

Em relação ao tema, há que se considerar que, embora a temática do amor não seja inovadora, o modo de olhar para ela, compreender seu significado, conceito e, conseqüentemente, suas representações na atualidade são outras. Como afirma a estudiosa Marilene Weinhardt, “o novo pode estar na maneira de ler” (apud BRANDILEONE, OLIVEIRA, 2013, p.9). Já o caráter mercadológico das obras, demonstrados pela ânsia em transformá-las em filmes, remetem-nos a Bourdieu e sua discussão a respeito das relações entre o campo de produção erudita e o campo da indústria cultural (2011, p.135).

Considerando que a indústria cultural, aqui representada pelas editoras, busca atender a um determinado público médio a partir da produção de uma arte média, verifica-se que há uma preocupação em produzir releituras, a partir das quais se obtém “efeitos estéticos imediatamente acessíveis” (2011, p.137 – grifo nosso) ao mesmo tempo em que tal arte não pode deixar de ser rentável – como o mesmo Bourdieu afirma.

As polêmicas e desconfianças continuam, seis anos e dez publicações depois. A demora, a qualidade estética, o ego dos escritores, a desistência de outros, a recusa da editora em publicar algumas obras produzidas, são apenas algumas das polêmicas que circundam os tais amores expressos, dando destaque, de alguma forma, à série. Talvez, no fim, tudo isto não se passe de



uma excelente estratégia de marketing às avessas.

Dentre os dezesseis escritores que compõem o projeto está o consagrado Sérgio Sant’Anna. Contista por definição própria, o escritor produziu obras que perpassam os diversos gêneros literários (romances, poesias e teatro) demonstrando em todas as suas produções uma escrita esteticamente bem apurada. O autor é formado em Direito pela Universidade Federal de Minas Gerais e pós-graduado em Ciências Políticas pelo Instituto de Ciências Políticas da Universidade de Paris. É por oportunidade desta pós-graduação que Sérgio viaja pela primeira vez para a República Tcheca, especificamente para Praga, cidade que retornará, quarenta anos depois, em setembro de 2007, para a ambientação de sua obra: O livro de Praga: narrativas de amor e arte, pertencente à Coleção Amores Expressos, da Companhia das Letras.

É importante salientar que Sant’Anna é um dos poucos autores que surgiu na década de 1970 e conta com uma produção já consolidada no cenário nacional, aspecto este que o faz destoar parcialmente do perfil dos escritores convocados pela Companhia das Letras para a coleção. É possível compreender sua presença devido à alta qualidade estética de suas narrativas, o que, de certo modo, colabora para validar a série.

De acordo com Beatriz Resende, no ensaio “A literatura brasileira na era da multiplicidade”, Sérgio Sant’Anna está inserido no rol daqueles escritores que

[...] colocaram a literatura em sintonia com os tempos pós-modernos que se anunciavam, e apresentaram outra dicção com a emergência de novas subjetividades, da tensão entre local e global, da desterritorialização, da ruptura com os cânones ordenados vigentes, da observação de eventuais recursos midiáticos na construção do texto e, sobretudo, da ausência de uma preocupação em garantir as barreiras que iam sendo rompida entre alta cultura e cultura de massa. (RESENDE, 2008, p.23)

Para a estudiosa, o escritor pode ser considerado como uma das principais influências aos jovens

escritores: “É surpreendente a importância que estes dois autores têm para os jovens escritores, mesmo os mais renitentes a ‘modelos’” (p.23); aqui se referindo a Sant’Anna e Silviano Santiago.

No cenário de produção contemporânea, o autor se destaca por trilhar um caminho contrário ao preferido pela maioria dos escritores. Para Schollhammer, o panorama literário brasileiro apresenta, pelo menos nas duas últimas décadas, dois caminhos comumente trilhados: “[...] de um lado, aqueles que enveredam por experiências de linguagem e estilos [...], e, de outro, aqueles que se voltam para as narrativas tradicionais em benefício do entretenimento e da ‘história bem contada’. [...]” (2011, p.16).

Embora a discussão sobre as narrativas contemporâneas se aprofunde no segundo momento deste artigo, é possível afirmar, de antemão, que Sérgio Sant’Anna é um dos escritores que trilha o lado voltado para o experimental apontado por Schollhammer, produzindo narrativas bem construídas, fator este que se reflete não apenas na escolha e abordagem de temas, mas, sobretudo, no trabalho com a linguagem literária.

Tem-se, então, na obra deste escritor, a ressignificação do olhar para uma realidade já estagnada por meio da experiência estética do literário. Para Dealtry “[...] Na tentativa de questionar os limites do literário, Sant’Anna incorpora à sua obra – por meio de citações, apropriações, intertextualidades etc. – olhares e linguagens próprias a outros campos, como as artes plásticas, o teatro, o ensaio” (2013, p. 203-204).

## 2. Na trama de Praga, a narrativa

Necessariamente um romance, conforme as exigências da coleção, o livro de Sant’Anna tem levantado vários questionamentos quanto a sua estrutura. Seguindo os moldes das narrativas híbridas, o livro é constituído por sete capítulos

não numerados, nos quais aparecem narrativas denominadas por alguns como contos ou novelas que, aparentemente, podem ser lidas aleatoriamente. Todavia, entendemos que ocorre neste caso uma hibridização estrutural do gênero literário com o modelo de seriados televisivos. As narrativas são estruturalmente fragmentadas, o que não impede sua leitura e compreensão, mas o sentido completo da narrativa apenas se dá com a sequência narrativa completa, da mesma maneira que ocorre com as séries.

No caso da série televisiva, o espectador esporádico acompanha os episódios isoladamente, interagindo com a história sem grandes prejuízos. A estrutura narrativa se dá episódio por episódio, apresentando uma situação inicial, um clímax e um desfecho (salvas algumas exceções, nas quais o episódio é dividido em, no máximo, duas partes, por continuação). Todavia, os dramas internos e pessoais (elementos que, na maioria das vezes, são implícitos, mas permeiam e são as grandes discussões das séries) são compreendidos apenas por aqueles espectadores assíduos, que acompanham todos os capítulos da narrativa seriada.

Tendo estes pressupostos como ponto de partida, é possível compreender que o mesmo ocorre com a narrativa de Sant'Anna. Há, sem dúvida, compreensão da narrativa a partir da leitura isolada, história por história, entretanto, as discussões maiores, os temas centrais, se dão somente por meio da leitura integrada dos capítulos. Deste modo, vislumbramos uma nova forma de narrativa, que mantém o diálogo com o cinema, no que se refere à linguagem, mas que, estruturalmente, apresenta uma relação muito próxima com as séries televisivas, o que pode ser entendido como uma forma de reinvenção estrutural.

A(s) narrativa(s) de O livro de Praga: narrativas de amor e arte apresentam (ou representam?) a estadia do escritor Antonio Fernandes na cidade de Praga, sua viagem para a ambientação

de um livro, suas aventuras, desventuras e sua relação com as artes, que vão desde as plásticas, pinturas e esculturas, à música, literatura e até mesmo a arte sexual do sadomasoquismo.

A experiência turística de Fernandes se dá por todas as Pragas que se encontram em Praga. Dos museus e ruas centrais ao subúrbio da cidade, revelando desde os lugares de contemplação cultural até os de prostituição, questionando, por meio da profanação, a existência de lugares sacros e o próprio sentido de viver e morrer, tudo isto com uma pitada de estrangeirismo, que vai se anulando conforme a narrativa avança.

Na narrativa é a exposição do famoso e polêmico artista plástico norte-americano Andy Warhol que norteia Fernandes para a sua primeira experiência na cidade de Praga. A força de catalização de Warhol é tão grande que não torna apenas Praga uma cidade reconhecida para o escritor, como também diminui o tamanho dela: “[...] e era impossível não vê-lo de vários lugares, mesmo relativamente distantes” (SANT’ANNA, 2011, p.9), guiando o destino e o caminho de Fernandes para o Museu Kampa, porta de entrada para o mundo de aventuras que nosso escritor-personagem vive: “[...] e bastou seguir a direção daquelas letras que fui dar num museu chamado Museu Kampa [...]” (SANT’ANNA, 2011, p.9).

Dos capítulos do livro, “A pianista” talvez seja a principal narrativa e, por este motivo, a mais longa das sete, seguindo bem os moldes estruturais dos seriados americanos. Além de uma excelente síntese de todas as tensões encontradas na narrativa, é nele que o protagonista se apresenta e situa-se enquanto visitante de Praga e escritor. É também nesta narrativa que o tom da quebra do pacto da verossimilhança, uma das principais discussões do livro, se instaura prenunciando algo que será encontrado nos outros seis capítulos.

Do despropositado passeio de Fernandes pelo Museu Kampa com o intuito de visitar a

exposição de Warhol para uma audição privada, de um concerto inédito, dirigido por um misterioso Demetrius Svodoba, a partir da obra de um excêntrico Constantin Voradeck executado por uma pianista, “A” pianista, Béatrice Kromnstadt, é que o escritor penetra, por meio da arte, em um mundo paralelo não totalmente escondido, mas bem protegido e secreto. Um mundo que se revela a partir da experiência de escritor com a arte e a artista, a pianista, no qual o privado/particular e o público diferenciam-se por meio de uma tênue linha, tão tênue que parece não existir. Afinal, o que há de público em um ato tão privado quanto o suicídio? Talvez esta seja a grande pergunta não feita pela narrativa, mas suscitada após a leitura do segundo capítulo, intitulado A suicida.

Do espaço privativo do Museu de Kampa para as ruas de Praga, o escritor-personagem, ou personagem-escritor, continua sua aventura pela cidade Tcheca. Ao lado da estátua da Santa Francisca, uma freira canonizada e que povoará o imaginário do aventureiro no próximo capítulo, o escritor encontra Giorgya, uma jovem húngara, estrangeira como ele, que está prestes a dar cabo de sua vida. A discussão sobre artes dá lugar à discussão sobre a vida e a morte, temas constantes da literatura, da mesma maneira que o amor. Mas, o que seria a vida se não uma grande performance, um ato, sem ensaio e sem correções, do qual a morte é a única certeza do personagem nunca pronto?

Sem respostas, resta o registro fotográfico de Giorgya pulando da ponte e, mais tarde, fotos de seu corpo expondo uma quase nudez, encontrado cenicamente junto à escultura *Drowning for Love*, quase como um elemento compositório da trágica cena transmitida pela obra de Clavert,

Sim, lá estava ele, o corpo de Giorgya preso pelo meu paletó de pijama, nas garras do Jean-Louis de ferro, afogando-se diante da imagem de Béatrice, a pianista, que, em sua cadeira, reinava sobre a dupla tragédia: a escultória, da obra de Jeronimous, e a real, da jovem suicida. Com o movimento das

águas o paletó do pijama se levantara um pouco e um dos seios de Giorgya se tornara visível. (SANT’ANNA, 2011, p.59).

Do estranhamento causado pelo convívio íntimo com uma jovem suicida às vésperas de seu ato final restava “[...] dentro de mim [Fernandes] amor e saudades, misturados ao horror. [...]” (p.61), Fernandes empreende uma solitária e embriagada caminhada pelas ruas de Praga, até chegar à ponte onde havia se encontrado com Giorgya:

[...]. E revivi, cheio de uma emoção que se espalhava por todo o meu corpo, a cena em que ela se deixava cair em meus braços, vencida. Revi-a viva e meus olhos brilharam por ela, por nós. E imediatamente pensei buscar consolo em santa Francisca, cuja estátua se encontrava ali perto. (SANT’ANNA, 2011, p.66)

O que mais aproxima arte e fé se não o estado de contemplação, exigido e vivenciado a partir da experiência com estas duas instâncias? É a partir da contemplação de Fernandes para Francisca e de Francisca para Jesus, cronologicamente inversa, que se dá essa quadrilha nada drummondiana, mesclando epifania, realidade, fé e sexo, a relação entre o sagrado e profano em última instância, que compõe o terceiro capítulo, denominado “A crucificação”.

Nada mais performático que a arte do teatro, não? De luz, sombra e encenação é composto o quarto capítulo da narrativa, intitulado “A boneca”. Após assistir ao espetáculo *Aspects of Alice*, o escritor-personagem se encanta com a sombra de Alice que, na narrativa, tem nome próprio. Gertrudes Lidová é a menina que interpreta a sombra. Homônima, mais uma vez a narrativa brinca com a tênue linha entre ficção e realidade, ainda que uma pseudo-realidade, vez que se trata de uma narrativa ficcional.

Findado o espetáculo, encantado, Fernandes procura um souvenir da peça. Na contramão de todos os outros espectadores, que preferiram

comprar uma boneca da Alice, o escritor opta por uma representação da sombra: “[...], deime conta de que, mais ao fundo, no mostruário, havia uma Gertrudes. [...], quando a vi de perto, não tive dúvidas de que era ela que eu queria, uma boneca noturna, afinal uma representação de sombra [...]” (SANT’ANNA, 2011, p.83). É guiado pela súbita paixão pela boneca que o escritor dará vazão aos seus sentimentos e fetiches:

[...]. Fazendo minha mão subir coxa acima da boneca, erguendo ligeiramente o vestido, dei com um acessório que me perturbou corpo e espírito: uma liga preta, de um pano aveludado. [...]. À diferença da liga, que era uma peça removível, havia uma simulação de calcinha aderida ao corpo de Gertrudes, inseparável dele. Não uma calcinha com algum corte ou cor a sugerir fantasias eróticas baratas, e sim uma ilusão de peça de lingerie, preta, justa e sóbria. (SANT’ANNA, 2011, p.89-90)

Entrelaçado por uma rede de acontecimentos bizarros que o tornam conhecido na capital Tcheca, Fernandes é convidado para a experiência que resulta no quinto capítulo do livro. “O texto tatuado” aproxima o erotismo da literatura, ao máximo, chegando ao ponto de ter um corpo feminino como suporte para “divulgação” de um texto de Kafka, sempre evidenciando o conflito entre o genuíno e o falso, a luz e a sombra, a verdade e a representação, a partir do qual o que vale é a representação.

- Não se esqueça, querido, que é um texto de amor emergencial escrito por Kafka num sanatório de tuberculosos para ser dito por sua Julie. Kafka nunca o leu para seus amigos no café Arcos nem mesmo mostrou a Max Brod. E se fosse um texto falso, inventado por mim na hora, ou por Peter, ou por Adrian Monteanu, não seria um valor a mais, como essa tatuagem fosforescente? [...] (SANT’ANNA, 2011, p.118)

Dos atos performáticos, o sexo é um dos mais

populares. Responsável por ativar a imaginação e a ação corporal, o ato sexual não dispensa o uso de máscaras e artifícios, transformando-se, muitas vezes, em uma verdadeira encenação na qual o orgasmo, ou a ausência dele, é o grand finale. Revelando a intimidade do ato sexual, em “A tenente”, Fernandes relata sua experiência sexual, permeada de sadismo com a delegada Markova, questionando, mais uma vez, o paradigma entre o privado e o público, da dor e do prazer.

Colocando em xeque as representações das personagens por meio da relação sexual sádica, a narrativa apresenta uma delegada, logo, um papel dominador, que, sexualmente, prefere ser dominada obtendo o prazer sexual a partir da violência física sofrida.

[...]  
- Pegue o meu cinto – ela falou. Quando ergui-me para fazer o que ela pedia, ela se virou de bruços e disse:  
- Agora me barra com ele, mas não deixe marcas que apareçam por fora das roupas. Bata-me nas costas e nas nádegas. Eu estava surpreso, mas também muito excitado. [...].  
[...].  
Comecei a dar-lhe correadas, cautelosamente, e ela pediu-me que batesse mais forte, o que fiz.  
- Assim está bem? – perguntei.  
- Mais forte – ela disse. Fiz então como ela pedia e Markova gemia baixinho, mas de um modo que deixava claro que sentia prazer, e também sem causar escândalo eu atraísse a atenção dos outros hóspedes, e fiquei agradecido a ela por isso – afinal eu era um homem marcado –, e pude gozar livremente do meu próprio prazer de bater-lhe, prática em que eu era um neófito. [...] (SANT’ANNA, 2011, p.129-130)

É, enfim, chegada a hora de “O retorno”, brevíssimo e derradeiro capítulo das (des)venturas do nosso escritor-personagem. Inegável dizer que Praga estará para sempre na memória e vida de Fernandes: “[...] Eu era um viajante tão solitário como quando de minha chegada à cidade, no entanto era bem outro, transformado pelas pessoas

e acontecimentos em minha vida no último mês e pouco” (SANT’ANNA, 2011, p.132).

Carregando orgulhosamente uma réplica da boneca Gertrudes, comprada miraculosamente em uma loja do aeroporto de Praga, Fernandes se encontra com Roberto, seu chefe, que, curioso, questiona: “- Mas essa então é... - Sim – eu disse – Essa é Gertrudes” (SANT’ANNA, 2011, p.136).

Não por meio apenas de referências reais da geografia e da cultura tcheca contemporânea, mas, sobretudo, pela narrativa se dar tão próxima dos limites entre a ficção e realidade apresentando um narrador tão próximo da vida do escritor, vivenciando, possivelmente, as mesmas experiências que Sérgio Sant’Anna experimentou, é que se dá o estranhamento em relação ao caráter verossímil da narrativa, encaminhando a leitura para um paradoxo em relação aos limites do real versus ficcional e acentuando na obra seu caráter performático.

### **3.No palco do texto, a vida: A pianista**

A contemporaneidade literária apresenta como principal aspecto de sua produção a representação de um novo realismo, expresso por meio da urgência em se falar sobre o que se vive, como pontua Resende (2008), pela brevidade narrativa – a explosão dos minicontos – ou ainda por meio de uma produção literária que joga em seus leitores, sem nenhum pudor, cenas do cotidiano, biográficas ou não (SCHOLLHAMMER, 2011). Recuperando as afirmações de Schollhammer a respeito do momento literário, é possível considerar que “a literatura que hoje trata os problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, [...]; o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico [...]” (2011, p.15-16). Desta maneira, experiências privadas misturam-se ao turbilhão do público, acentuando o caráter

inquietante e transgressor de algumas obras. A emergência do agora em “A pianista”, pode ser vislumbrada já na escolha do narrador. Aproximado pelo discurso em primeira pessoa, tem-se a existência de uma evocação do real “[...] cuja realidade não se apoia na verossimilhança da descrição representativa, mas no efeito estético da leitura, que visa envolver o leitor afetivamente na realidade da narrativa. [...]” (SCHOLLHAMMER, 2011, p.59). Para Antonio Candido, o uso deste tipo de narrador, “[...] adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvenionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre. [...]” (1987, p.67), contribui para a mescla entre as vozes do personagem e do autor. Este elemento conflituoso, a não determinação autor/personagem, transforma-se em um dos principais elementos de discussão desta análise. Ora, o romance de Sant’Anna é fruto da experiência do escritor em Praga. Antonio Fernandes, personagem, é um escritor brasileiro em Praga, fazendo residência, da qual resultará um livro. Autor e personagem se confundem nos traços biográficos, construindo uma narrativa que consideramos performática, no sentido em que Sant’Anna deixa transparecer elementos de seu mundo particular, certa “pulsão pessoal” (RAVETTI, 2002, p.48) na construção literária. De acordo com o dicionário Houaiss (2009, p.1472), performance é um “espetáculo em que o artista atua com inteira liberdade e por conta própria, interpretando papel ou criações de sua própria autoria”. Essa definição pode ser acrescida à encontrada no dicionário Aurélio, no qual performance pode ser “qualquer atividade que, inspirada nas artes cênicas, se apresenta como evento transitório e que pode incluir dança, música, poesia, e até mesmo cinema, ou televisão, ou vídeo” (FERREIRA, 2009, p.1537). Transpondo-se o conceito de performance

para a produção literária, tem-se uma narrativa “performático-performativa” a partir da inserção de um elemento biográfico que faça parte do espaço privado do autor. Ravetti afirma:

[...]. Considero [a] performativa a narrativa que apresenta um cenário no qual um (ou mais) sujeito(s) aparece(m) em processos de atribuição, com referentes explícitos à realidade material, sendo, por isso, identificáveis, mas nas quais os comportamentos narrados (afinal trata-se de comportamentos sociais) são, no mínimo, transgressores quanto à norma social vigente. (2002, p.49).

No texto de “A pianista” percebe-se a montagem de uma cena que incomodará o leitor mais atento: Fernandes poderia ser, mas não é – dada sua existência unicamente ficcional – Sérgio. Sérgio poderia ter vivenciado as mesmas experiências se não fossem alguns locais, histórias e personagens, tão somente ficção. A experiência do segundo serve de propulsão para a existência do primeiro, que, por sua vez, poderá criar um terceiro igual aos dois. Assim se cria a trama, na qual a experiência estética da escrita é a protagonista. Mesmo as ações narradas, sejam as de Fernandes, sejam as de Béatrice, podem ser lidas como atos performáticos, dada a atuação de cada um, como se cumprindo e cumprindo realmente, um script e, conseqüentemente, a partir da performance formando um retrato das relações sociais contemporâneas.

### 3.1 A performance como subversão do senso-comum

Ao afirmar que a narratividade performática se estabelece a partir da transgressão da normatividade e crescer que a performance age, também, como forma de “[...] desnaturalizar a ilusão da identidade [...]” (2002, p.49), Ravetti possibilita compreender a maneira como os atos performáticos de Fernandes se processam no sentido de subverter

a identidade social, consolidada no imaginário coletivo brasileiro, a respeito da figura do escritor.

A imagem do intelectual bom moço se sobrepõe, há muito tempo, à imagem do boêmio libertino do século XVIII quando se pensa no escritor. À aura de magia e mistério são acrescidos os bons modos, o politicamente correto, a defesa de seus iguais, elementos que fazem de qualquer escritor um legítimo representante dos bons costumes, quiçá da boa moral, ainda que alguns, raros e esparsos, lutem contra isso. Com Fernandes não é diferente. Ou melhor, aparenta não ser. O personagem é apresentado ao leitor como um legítimo intelectual, à procura de alimentar sua alma com a arte e refletindo suas impressões a partir de elucubrações tocantes: “não sei quanto tempo mais eu teria ficado por ali, vendo e revendo os trabalhos de Warhol, deixando-me levar por eles, [...]” (SANT’ANNA, 2011, p. 11- 12- grifo nosso). Para ele, é necessário mais que contemplar, é preciso se deixar levar, deixar-se tocar pela arte.

No entanto, com o decorrer da narrativa, Fernandes vai deixando sua identidade social para assumir sua identidade real, ou melhor, para adaptar-se à identidade que lhe cabe naquele momento: a do turista.

Não é ao acaso a escolha desta identidade, a do turista, para mais bem compreender a performance feita pelo personagem. Segundo Bauman, “a peculiaridade da vida turística é estar em movimento, não chegar. [...]” (1998, p.114), e é este sentimento de aventura, de busca que levará Fernandes ao encontro da pianista.

[...], subitamente, ouvi acordes distantes de um piano tocado em alguma parte mais afastada do museu, que repercutiam, abafadamente, ali na sala da exposição e me impressionaram vivamente e depois criaram em mim uma sensação de irrealidade, como se não houvessem soado de fato, [...]. Passados alguns momentos de perplexidade, deixei a sala e me encaminhei até o balcão de recepção e venda de ingressos, no saguão do museu. Lá perguntei a uma

jovem funcionária, com uma blusa em que estava gravada em letrinhas Musea Kampa.  
- Para ouvir o concerto devo comprar ingresso aqui? (SANT'ANNA, 2011, 2011, p.12).

O ímpeto do desejo e a necessidade de realização momentânea movem Fernandes. É preciso, de qualquer maneira, assistir ao concerto. Warhol e sua exposição são deliberadamente esquecidos, como se não houvesse lugar para o passado, ainda que recente, na vida do escritor-personagem. O novo que se apresenta se faz mais interessante. Para o turista, bem como para a escrita literária contemporânea, é urgente “[...] cada presente que se sucede, como as obras de arte contemporâneas, deve explicar-se em função de si próprio e fornecer sua própria chave para lhe interpretar o sentido” (BAUMAN, 1998, p.115).

Para subverter, nesta narrativa, é preciso primeiramente corroborar a identidade inicial. Desta maneira, na sequência da narrativa, Fernandes empreende uma busca por fundos para que possa prestigiar o concerto e conhecer a pianista que já se faz misteriosa. Esta passagem reanima, de certa maneira, aspectos reais do contexto em que vivia o próprio Sérgio Sant’Anna. Como já exposto, Fernandes vive uma experiência semelhante à de Sant’Anna, patrocinado por uma editora, na narrativa representada por Roberto, a quem o personagem denomina de “chefe”, e é a ele que Fernandes recorre.

Roberto era um homem de trinta e cinco anos, bastante rico, bem-humorado e que gostava do seu trabalho. Naquele momento profissional, costumava dizer que, dali de São Paulo, como um estrategista, comandava seus escritores e escritoras, espalhados pelo mundo afora durante quarenta e cinco dias. Dizia ainda que se sentia coautor de todos os livros a serem escritos no projeto, e dos filmes que ia produzir a partir dessas obras. Preferi usar um tratamento de choque, entrando direto no assunto, e digitei: “Chefe, preciso que você amplie o limite do meu worldcard em quatro mil euros.” “Mas que boa notícia logo tão cedo, Antônio. Posso ao menos saber em que você pretende gastar o dinheiro?”

“Três mil euros são para pagar a audição de uma pianista. E isso se eu for aceito. O restante é para outras despesas eventuais” [...] (SANT’ANNA, 2011, p.15-16 – grifo nosso).

É importante observar que a identidade inicial de Fernandes, a de escritor, é considerada, sobretudo, para a sua admissão na audição:

- A senhorita Kromnstadt e o senhor Svodoba resolveram retardar a audição para o senhor conde, e a pianista receberá o senhor dentro de quarenta e cinco minutos.  
- Isso me honra muito. Eles ficaram satisfeitos com as minhas credenciais?  
- Ah, sim, certamente, senão não o aceitariam – a entonação dela ainda parecia levemente irônica -, pois viram sua imagem nos seus respectivos monitores e foram informados do seu projeto. [...] (SANT’ANNA, 2011, p.18 – grifo nosso).

Ravetti, ao considerar a influência obtida por meio de uma performance do discurso oficial, afirma que estes tendem a “[...] definir, com antecipação, a condição de existência dos sujeitos de uma sociedade dada [...]” (2002, p.49), o que faz com que se considere que, ao reativar constantemente a memória do nacional, são lançadas, inconscientemente, ao leitor ações que ele espera serem desenvolvidas pelo escritor-personagem. Para ela, o que se tem é a existência de dois atos performáticos: o ilocutório - classificado como “[...] sérios, no sentido da teoria dos atos de fala [...]” – e o paródico:

[...]. Esses dois tipos de atos performativos possuem um alto valor de eficiência para encontrar e assinalar pontos de fuga do círculo oclusivo da imposição de identidades e, conseqüentemente, de comportamentos. Um dos lugares privilegiados para “programar” esses atos é a literatura. (RAVETTI, 2002, p.49).

É possível, então, considerar como ato paródico a performance desenvolvida por Fernandes. Seus atos, a partir do momento em que adentra a sala do concerto, não apenas quebram a expectativa do leitor em relação ao que estava sendo narrado até o momento, como também subvertem

o próprio olhar para a persona do escritor.

Fernandes, ao entrar na sala de audição, é transportado para uma realidade paralela. A pianista surge como uma genuína representante da beleza: “Ah, miss Béatrice Kromnstadt, com sua aparência frágil, seu pescoço alongado à mostra por causa do cabelo amarrado num coque, com brincos de pérolas nas orelhas, seu porte ereto [...]” (SANT’ANNA, 2011, p.23). A música o inebria, revelando lugares que ele próprio não sabia existir:

Aquela composição e o modo de interpretá-la me provocava, um entendimento musical misterioso, vindo de um lugar em mim que eu procurava investigar. Não tinha um vocabulário musical para descrevê-lo, mas havia esse entendimento indefinível, [...]” (SANT’ANNA, 2011, p.24-25).

Fernandes é absorvido pela beleza da experiência artística e da pianista. O convite para participar da execução da peça feito por Béatrice lhe encoraja a sair de seu papel de expectador, o da contemplação, para participar, ou seja, ele se projeta no espaço da ação. É interessante registrar que o ato simbólico de permitir que o expectador participe da produção artística pode ser lido, neste contexto, de duas maneiras: (1) a confirmação de que a obra de arte é aberta e carece da subjetividade do expectador/leitor para tornar-se completa; (2) a abertura de um espaço que se quer privado, o da criação, para o público.

Em relação à dialética privado/público, percebe-se que, para o turista, tais ambientes podem ser compreendidos como inexistentes. Tais instâncias são produzidas a partir da vontade do indivíduo em se relacionar mais ou menos. De acordo com Bauman:

[...] É deles [dos turistas] o milagre de estar dentro e fora do lugar ao mesmo tempo. O turista guarda sua distância, e veda a distância de se reduzir à proximidade. É como se cada um deles estivesse trancado numa bolha de osmose firmemente controlada: só coisas tais como as que o ocupante da bolha

aceita pode verter para dentro, só coisas tais como as que ele ou ela permitem sair podem vaziar. [...] (1998, p.114).

Consideramos, pois, que é a partir deste controle de envolvimento subjetivo que Fernandes se deixa agir, mesclando a arte musical a sedução e o sexo:

[...] apesar de toda a minha timidez, resolvi correr o risco de uma bofetada de Béatrice e da conseqüente expulsão da sala por Jean-Louis, e pus minhas mãos em concha, delicadamente, no interior do vestido da virtuose, e oh, êxtase. (SANT’ANNA, 2011, p.27-28).

A partir deste contato, Fernandes e Béatrice desenvolverão uma ardente e sensual sinfonia, a partir da qual os corpos transmutam-se em instrumentos de prazer arte.

Mas o que me interessava agora era o meu pau entre os lábios finíssimos, em todos os sentidos, de Béatrice, ainda mais exaltado que eu estava pela brancura e magreza etéreas da pianista, sua musicalidade, seus trajes de concertista clássica. - Ah, agrada-me isso, tocar em seus dentes como em teclados. [...] (SANT’ANNA, 2011, p.30).

E continua,

O problema era que agora meu instrumento doía, começava a negar-se, ameaçando encolher. Por isso, com uma voa fragilizada, implorei - Por favor, miss Kromnstadt, mais devagar. Doucement, doucement. Seu comportamento, porém, foi cruel e inflexível, ao largar, com desprezo, meu pau murcho e intimidado: - Está pensando o quê, meu querido? Que pode existir arte sem dor? (SANT’ANNA, 2011, p.31).

Fernandes subverte algumas normas, quebra alguns paradigmas ao revelar elementos do contexto particular, que fogem ao imaginário coletivo. Não apenas o ato sexual, mas a maneira e o local como este se dá, possibilitam essa (re)visão da imagem do escritor.

### 3.2 A performance como retrato das relações sociais

As aventuras de Fernandes nascem sob o signo do indivíduo pós-moderno, ou, ainda, carregando muito do sentimento social apreendido na modernidade.



Sobre este sentimento é importante considerar a afirmação feita por Bauman em *Modernidade Líquida* ao considerar “[...] ‘fluidez’ ou ‘liquidez’ como metáforas adequadas quando queremos captar a natureza da presente fase, nova de muitas maneiras, na história da humanidade” (2001, p.8).

Ao considerar a modernidade líquida, Bauman estabelece esse signo, o da efemeridade do líquido, não apenas ao conjunto social, pois é a partir delas que se configura a sociedade, nas relações sociais dos indivíduos. Entendemos que é como produto desta liquidez, que se transforma em rapidez, em efemeridade, em superficialidade, que se dá o surgimento da figura do turista, sob a qual assentamos nosso personagem. Neste aspecto, é interessante considerar a afirmação de Bauman, em *O mal estar da pós-modernidade*, de que para o turista:

[...] Só as mais superficiais das raízes, se tanto, são lançadas. Só relações epidérmicas, se tanto, são iniciadas com as pessoas dos lugares. [...], não há nenhum comprometimento do futuro, nenhuma incursão em obrigações de longo prazo, nenhuma admissão de alguma coisa que aconteça hoje para se ligar amanhã. [...] (BAUMAN, 1998, p.115).

A relação de Fernandes com Béatrice nada mais é que carnal, sem envolvimento algum que não seja a procura por prazer e o atendimento do mesmo, da mesma maneira que todas as outras relações do personagem se processarão.

Ah, a realidade. O silêncio desceu sobre a sala e Béatrice, erguendo-se e limpando os pés com um lenço, concedeu-me um sorriso que, desconfie, era um tanto profissional.  
- Você precisa ir – ela disse.  
- Sim, claro – falei, embaraçado, catando minhas roupas e cobrindo com elas o corpo, embora sentisse um desejo de abraçar Béatrice, trocar com ela algumas palavras de cumplicidade. (SANT’ANNA, 2011, p.34).

Percebe-se a opção de Fernandes, transcrita em desejo, por deixar vazar de sua “bolha”, seguindo a proposta de Bauman, a subjetividade. Mas ali, não há espaço para tal. É Béatrice que o recorda de sua condição de passante.

- E então, o que está esperando?  
- Quero ser recebido de novo, num outro dia – eu disse.  
- Impossível – falou Béatrice – [...] (SANT’ANNA, 2011, p.35-36).

Cumpridos os papéis a que se programaram - ela de executar a peça, ele de assistir/participar - não há mais nada a esperar, nada para ser levado. No entanto, a experiência o modifica. Talvez, dando-lhe consciência de sua identidade - a do turista.

Passando pelo saguão do museu vi de relance um grande cartaz que anunciava a exposição de Warhol, mas agora o artista me era indiferente, diante da experiência radical por que passara. E, ao sair para o pátio, e depois para o parque Kampa, tive a sensação de despertar de um sonho, e a própria realidade me parecia irreal. Pois tinha certeza de que, depois da audição daquela tarde, eu nunca mais seria o mesmo. (SANT’ANNA, 2011, p.42).

#### 4. Considerações Finais

Rompendo os limites éticos e estéticos, como Fernandes afirma (SANT’ANNA, 2011, p. 41), a experiência vivenciada por meio da obra narrativa é inquietada na medida em que transgredir o aceitável. É neste sentido de transgressão que opera a representação do real em Sérgio Sant’Anna.

Em *O livro de Praga* não são as descrições realistas dos fatos, pois mesmo o sexo é narrado em tom poético, que atribuem o tom presentificador à matéria literária, mas o representar de um sentimento geral, de um modo de ver e compreender o mundo que o faz. O real, discutido pelos estudiosos da contemporaneidade, dos quais Sant’Anna é representante neste estudo, se dá pelo modo de narrar e não pelo que é narrado.

Ao dar voz a um personagem próximo à sua realidade, Sant’Anna lhe atribui uma performance a ser desenvolvida, a oficial (RAVETTI, 2002). No entanto, o revés ocorrido na narrativa oportuniza que o leitor experimentado, é importante destacar, reveja suas próprias convicções a respeito da imagem que projeta e deseja ver atendida. Desta maneira, a performance age como subversiva no sentido em que rompe com as expectativas e projeta um novo texto, uma nova performance, concedendo liberdade não apenas ao performer, mas, também, à própria arte.

Consideramos, por fim, que ao analisar o romance de Sant’Anna é necessário considerar a obra literária como um elemento aberto, no qual o leitor deixa seu espaço de mero espectador para interagir com a narrativa. Obra na qual o escritor

[...] transforma a literatura em espaço aberto de investigação não apenas da obra, mas do próprio olhar do espectador. A contemplação, ainda que insista na descrição, “na composição seletiva”, termina por refletir muito mais o observador do que o observado, [...] (DEALTRY, 2013, p.208).

Horizonte: Departamento de Letras Românicas, UFMG, 2002.

RESENDE, B. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

SANT’ANNA, S. *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

## Referências

BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzein. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BORDIEU, Pierre. *O mercado de bens simbólicos*. In: \_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. De Sérgio Micelli et all. 7 ed, São Paulo: Perspectiva, 2011. p.99-181.

BRANDILEONE, A.P.F.N., OLIVEIRA, V.S. (org). *Desafios Contemporâneos: a escrita do agora*. São Paulo: Annablume, 2013. p.17-33.

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1987. p. 199-215.

DEALTRY, G. Sérgio Sant’Anna contempla o real. In: CHIARELLI, S. et al. *O futuro pelo retrovisor: Inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p.203-217.

FERREIRA, A. B. H. *Novo Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 4.ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2009.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Bonde das letras*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1703200707.htm> Acesso em 01 de junho de 2014.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

RAVETTI, G. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo

Recebido em 31/10/2016

Aceito em 12/12/2016

# O POETA E A BURGUESIA EM MODESTA MIGNON, DE HONORÉ DE BALZAC

p. 19-32

## Resumo

Melissa Raquel Zanetti Franchi

Ao apresentar suspeitas sobre genialidade do poeta Canalis, mantido pelo mecenato monárquico, Modesta Mignon (1844), narrativa que se passa durante a Restauração, retrata não só a querela entre artistas e burgueses (BOURDIEU, 1996), mas também a perda de prestígio e gradual decadência da aristocracia francesa. A abordagem paródica do gênero epistolar, encenada na correspondência entre Modesta e La Brière (passando-se por Canalis) sugere a representação da nova organização social francesa e das mudanças sociopolíticas trazidas pela revolução de 1789. A dinâmica do mascaramento e desvendamento (VERON, 2002) é fundamental para a narrativa, assim como a representação hostil do poeta, apontando para uma problematização dos lugares-comuns românticos acerca do escritor (LABOURET, 2000) e para a importância das aparências na sociedade do século XIX.

**Palavras-chave:** Balzac. Representação do escritor. Estereótipo romântico. Leitoras.

## Abstract

By presenting doubts over the geniality of the poet Canalis, supported by the monarchic patronage, Modeste Mignon (1844), narrative located during the Restoration, portrays not only the opposition between artists and bourgeois (BOURDIEU, 1996), but also the loss of prestige and gradual decadence of the French aristocracy. The approach in the form of parody of epistolary genre, acted out through the correspondence between Modeste and La Brière (incarnating Canalis), suggests the representation of the new social French organization and the vast changes that took place since the 1789 revolution. The dynamics of disguising and unraveling (VERON, 2002) is crucial to the narrative, as well as the hostile portray of the poet, which questions the romantic stereotype of the writer (LABOURET, 2000) and the importance of appearances in the 19th century society.

**Keywords:** Balzac. Portrait of the writer. Romantic stereotypes. Women readers.

## Introdução

A representação do escritor ocupa um lugar de destaque na *Comédia Humana*, sendo o fio condutor de um dos principais romances balzaquianos. São inúmeras as narrativas que nos apresentam poetas, jornalistas, romancistas e artistas em geral, retratando sua missão de interpretar o mundo de forma peculiar e anunciar caminhos futuros para a sociedade. De acordo com Bénichou (1973), dotados de inteligência admirável e de gênio criativo, esses intelectuais “representam

seu tempo e o governam” (BÉNICHOU, 1973, p. 328), exercendo um fascínio avassalador sobre as personagens apreciadoras das artes e das ciências, paralelamente a uma inquietação desmedida sobre aquelas que se preocupam mais com os aspectos práticos da vida cotidiana.

Modesta Mignon (1844) traz à tona essa relação conflitante entre artistas e burguesia, já que narra como a filha de um negociante – Modesta – resolve corresponder-se com um famoso poeta

parisiense – Melchior de Canalis. Após várias cartas e já apaixonada, a jovem descobre que quem lhe respondia era o secretário do escritor, chamado Ernesto de la Brière. Quando Canalis descobre que Modesta se dizia herdeira de uma grande fortuna, coloca-se como rival de seu funcionário, que tinha sentimentos pela jovem, indo ambos à casa dos Mignon a fim de conquistá-la. Ao longo do romance, é possível acompanhar a incompreensão que os familiares e amigos de Modesta nutrem pelos espíritos superiores e o desprezo que Canalis endereça à burguesia e à simplicidade que o cerca na pequena cidade do Havre.

Rónai (1994) afirma que o enredo fora inspirado em uma ideia de romance que Madame Hanska, amante e futura esposa de Balzac, tivera. Nele se encontra algo de biográfico, visto que o casal iniciou seu relacionamento através de cartas. Escreve Balzac à amada: “Resolvi de cem maneiras a sua ideia de novela, que é algo de muito belo: é o combate da realidade e da paixão, do ideal e do positivo, da poesia física e daquela que é um efeito da alma, uma faculdade. Hei de fazer esta obra, é grande e bela”. Cerca de um mês mais tarde, o romance apareceu em folhetim no *Journal des Débats* e, quando da sua publicação em livro, apresentou uma dedicatória à “Estrangeira”, o que suscitou a curiosidade dos leitores (RÓNAI, 1994, p. 411).

De acordo com Veron (2002), trata-se de um romance baseado em “encenação, representação de si ora mentiroso, ora teatralizado e sempre melhorado, pois nenhuma das personagens deseja dizer a verdade, cada uma propõe uma imagem ao público, opõe uma máscara ao olhar do outro”. Isso porque, quando da troca de cartas, Modesta ainda não tinha conhecimento de sua herança (dinheiro recentemente conseguido pelo pai no Oriente), porém, mostra-se a seu pretense amante como uma jovem abastada e nobre; além disso, assumindo o lugar de Canalis a seu pedido, o funcionário Ernesto de La Brière passa-se pelo poeta e adota uma personalidade que imagina atender à expectativa da jovem em busca de aventuras românticas e ao estereótipo que cerca a figura do escritor. Aliado a isso, há ainda, no romance, um desejo de mistificar o outro para que sua admiração seja possível; essa atitude, entretanto, não se sustenta em longo prazo, como veremos adiante.

Outro ponto importante a se destacar é a antipatia que Balzac dedica ao poeta Canalis. Descreve sua poesia como vazia e a personagem

como insincera, constantemente apontando para o fato de que o poeta era um charlatão, tendo adquirido os maneirismos dos artistas sem dispor das faculdades de um verdadeiro gênio. Trata-se de outra máscara no romance e é justamente essa representação que visamos investigar com o objetivo de compreender em que medida essa representação do poeta está relacionada ao decaimento da classe aristocrática e a uma problematização do imaginário romântico que ronda o escritor. É escopo do nosso trabalho também apurar o sentido atribuído por Balzac à poesia e à prosa, bem como a sua função para a consolidação da literatura no século XIX. Para isso, utilizaremos como recurso uma análise acessória da figura do poeta e do gênio em *Ilusões Perdidas*, recorrendo às descrições de Lucien de Rubempré e Daniel D’Arthez. Vale dizer que Canalis é citado ocasionalmente nessa obra, o que justifica o fato de a trazermos para a discussão, como respaldo para nossos argumentos.

### **A aventura romanesca de Modesta**

A protagonista que dá nome ao romance de 1844 chama a atenção por sua personalidade marcante. Embora descrita, no início da história, como uma leitora ingênua e fortemente influenciada pelos enredos românticos, Modesta não deixa de ter forte senso crítico. Essa característica, entretanto, é revelada paulatinamente pelo narrador que, em diversos momentos da narrativa, induz o leitor a crer que a personagem vai se deixar levar pelo seu ideal romântico de homem superior, que Canalis – através de suas aparências enganosas – tenta encarnar a todo custo.

Modesta não se satisfazia com seu círculo de amizades provincianas. Sendo uma musicista por vocação (BALZAC, 1994, p. 445), sem nunca ter formalmente aprendido sobre música, a jovem era uma grande apreciadora das artes. Lera “as obras-primas modernas das três literaturas, inglesa, alemã e francesa” (BALZAC, 1994, p. 450), que a fizeram questionar se haveria algo além da vida monótona e de hábitos regulares da província do Havre. Seu gosto pela leitura “povoou de imagens confusas aquela cabeça sublime de fria ingenuidade, de virgindade contida, de onde se precipitou brilhante, armada, sincera e forte, uma admiração absoluta pelo gênio” (BALZAC, 1994, p. 450-451).

Logo, a jovem desenvolveu um “profundo desdém [...] por todos os homens vulgares”, o que “imprimiu à sua fisionomia não sei quê de altivo e de selvagem, que temperou sua ingenuidade germânica” (BALZAC, 1994, p. 451). Modesta passou a “representar em si mesma a comédia da vida” (BALZAC, 1994, p. 451), visando vivenciar as experiências que lia. Decidiu-se, assim, que desejava para si um homem de gênio, pois “tinha sede dos sofrimentos inominados, das grandes dores do pensamento” (BALZAC, 1994, p. 454).

O culto ao gênio, enquanto “mártir das próprias faculdades” (BALZAC, 1994, p. 455), difundiu-se durante o Romantismo, quando se associou a intensa capacidade criativa dos artistas ao isolamento e à melancolia. De acordo com Bénichou (1973), o movimento romântico consagrou o escritor como substituto do poder espiritual, já que, no início do século XIX, a instituição religiosa passara a ser contestada. Dotado de inteligência e sensibilidade superiores, o homem de talentos seria capaz de compreender o mundo em sua completude e, frequentemente, deparava-se com questões sem respostas e com a impossibilidade de completa satisfação (seja em relação a suas obras, seja em relação aos problemas da sociedade). Assim, a infelicidade passou a ser uma chancela de legitimação para esses espíritos superiores, cuja missão sacerdotal sagrada era simultaneamente sua bênção e seu sofrimento. Frequentemente incompreendidos pelo restante da sociedade, seu estereótipo também abarcava a reclusão desses escritores, passando os gênios a se considerarem “acima e à frente da sociedade” (BÉNICHOU, 1973, p. 155).

Esse lugar se explicaria pela função fundamental do artista de ter uma visão distanciada dos discursos e valores em circulação, podendo oferecer uma nova perspectiva sobre eles, bem como questioná-los. Além disso, o escritor, enquanto “intérprete e guia” (BÉNICHOU, 1973, p. 276), tem o encargo de construir e apontar encaminhamentos para a sua época. Por outro lado, essa posição “externa” à sociedade é alvo de críticas dos mais céticos, que problematizam o direito de esse grupo “privilegiado” criticar os mecanismos sociais se não se consideram parte dele.

Por maior a distinção que os artistas queiram reivindicar perante o restante da sociedade,

é inegável que só existem em razão dela. Sua relação conflitante com os burgueses consiste na centralidade que estes últimos teoricamente dariam ao mercantilismo, preocupando-se demasiadamente com questões financeiras e comerciais, e com os aspectos práticos da vida cotidiana. Esse olhar analítico se choca com o subjetivismo a que a arte está associada; daí a mútua incompreensão que, nas obras de Balzac, chega ao nível do desprezo.

Modesta, influenciada por esse imaginário, deseja reconfortar alguma alma sofredora (DIAZ, 2007, p. 185): “antes de escolher uma presa singular, Modesta começa por fabricar um mito coletivo, friso indistinto dos escritores, segundo seu coração”. Em uma livraria, diante do retrato de dois famosos escritores, escolhe se relacionar com o poeta Canalis do modo mais romanesco que poderia idealizar, a fim de unir “forma e espírito” (BALZAC, 1994, p. 493): um relacionamento epistolar, para “ter todas as poesias do amor sem ver o amante! Que suave devassidão! Que quimera integral, com todos os pelos e asas!” (BALZAC, 1994, p. 456). O tom do narrador, nesse trecho, é cruelmente pejorativo para com a ingenuidade romântica da moça e por sua decisão ter sido feita, ao mesmo tempo, de forma pouco ligada a sentimentos. Para a leitora Modesta, o autor é mais do que um criador de obras: é uma “personagem mitológica e também o herói do romance interior que ela elabora”. De acordo com Diaz (2007), haveria, assim, uma inversão de papéis, na qual o leitor romântico constrói um méta-romance (meta-romance), cujo protagonista é o escritor.

A esse respeito, é pertinente atentar para o nome do capítulo que descreve a decisão de Modesta de enviar uma carta ao editor de Canalis a fim de saber mais sobre o escritor: “o primeiro romance das moças” (BALZAC, 1994, p. 455). As correspondências presentes em Modesta Mignon remetem ao gênero epistolar, corrente no século XVIII e eixo da leitura feminina burguesa, classe social a que pertence Modesta. Os romances epistolares significaram uma possibilidade de maior representatividade feminina na literatura, já que nele grandes autoras ganharam reconhecimento. Vale ressaltar, entretanto, que, frequentemente, o gênero foi considerado como de menor importância pelos seus contemporâneos, tanto pelo fato de serem escritos por mulheres como por serem dirigidos

a elas (HOOCKE-DEMARLE, 2012). De acordo com Hoocke-Demarle (2012, p. 06), as cartas – inicialmente restritas ao âmbito doméstico – tornaram-se um meio de as mulheres influírem na ordem social, uma “abertura ao mundo” que lhes permitia expressar-se sobre e na esfera pública. Nesse sentido, ao escolher enviar uma carta para um desconhecido, considerando-se a natureza inicialmente privada da prática epistolar, Modesta assume uma atitude ousada, quase transgressora, já que encontra na escrita epistolar sua única oportunidade de contato com o mundo externo.

Ao analisarmos as encenações de que os correspondentes lançam mão com a intenção de personificar as expectativas do outro e como essa teatralização cai por terra, simbolizando o fim da visão romântica das personagens e seu despertar para a realidade burguesa, é possível perceber o diálogo paródico que Balzac estabelece com o romance epistolar. Este, por sua vez, se tornara um símbolo do Iluminismo do século anterior e, por meio dessa referência um tanto irônica, bem como pela problematização dos lugares-comuns relativos à representação do poeta, a narrativa balzaquiana sinaliza a decadência da aristocracia e dos valores do Antigo Regime.

Labouret (2010) destaca que a dualidade existente entre Canalis (destinatário desejado) e La Brière (destinatário efetivo) se repete na figura de Modesta, que assina sob o pseudônimo de O. D’ESTE-M. Esse jogo epistolar consiste principalmente em esconder sua identidade e descobrir a verdade sobre o outro, espécie de mistificação que Veron (2002) define como “um meio desviado, paradoxal, de alcançar o máximo de sinceridade e verdade (na tradição dos jogos de máscaras dos *Jeux de l’amour et du hasard*)”. A verdade buscada por Modesta, e que é o objeto de sua investigação epistolar, é a genialidade e genuinidade do escritor que resolvera amar, o afinamento entre seu talento e seu caráter; já a que intriga La Brière é a origem da moça, sua erudição e a veracidade de seus sentimentos. As cartas do secretário de Canalis representam uma primeira advertência ao mito dos homens de gênio, expressando, portanto, o que Modesta viria a sentir após efetivamente conhecê-lo: um desencantamento, a percepção dele não atende à figura de escritor que a jovem criara no seu méta-roman pessoal e existente também no imaginário social romântico.

Quando a família da jovem fica a par do flerte e

exige que o pretendente se apresente pessoalmente, descobre-se a identidade de La Brière e, tanto ele como Canalis começam a disputar o amor de Modesta. Diante da desilusão, “grande, para uma natureza tão poética” (BALZAC, 1994, p. 553), Modesta é tomada por profunda tristeza, “perspicácia e malícia latente” (BALZAC, 1994, p. 553). Decide ser indiferente à corte dos rapazes, colocando-se como sua adversária, pois, após ter sido ludibriada, podia enxergar os acontecimentos com clareza. “[...] Modesta chegou necessariamente a vestir aquela armadura sobre a qual dissera ter gravado a palavra desprezo; podia, desde então, assistir, como uma pessoa desinteressada, ao que denominava o vaudeville dos pretendentes” (BALZAC, 1994, p. 553-553).

Conforme a história se desenrola e Modesta passa a apreciar Canalis, seus familiares e os amigos que frequentam sua casa a advertem sobre os revezes de se apaixonar por um homem de talentos:

- [...] a senhora ama um poeta? Homens dessa espécie são, mais ou menos, Narcisos! Saberá ele amá-la? Um operário de frases, ocupado em ajustar palavras, é bem cacete. Um poeta, senhorita, não é a poesia, da mesma forma que a semente não é a flor (BALZAC, 1994, p. 524).

A jovem mantém sua inclinação por Canalis por um longo tempo, só despertando para o fato de o poeta pretender ser superior mais do que propriamente sê-lo após conhecer um verdadeiro homem de gênio e descobrir, por meio de uma armação de seu pai, que o parisiense se aproximara por interesses financeiros. Assim, Balzac conclui que:

[...] a estranha sedução causada por qualquer espécie de glória, mesmo justamente adquirida, não subsiste. [...] Parece que a glória, tal como o sol, quente e luminosa à distância, é, se dela nos aproximamos, fria como os píncaros das montanhas. Talvez que o homem não seja realmente grande senão para os seus pares; talvez que os defeitos inerentes à condição humana desapareçam de preferência ante os seus olhos do que aos olhos dos admiradores vulgares. Para agradar todos os dias, um poeta se veria, pois, obrigado a exibir as graças enganadoras das pessoas que sabem fazer perdoar a sua obscuridade, com maneiras amáveis e palavras complacentes; pois, além do gênio, todos lhe pedem as vulgares virtudes de salão [...] (BALZAC, 1994, p. 594).

[...] a estranha sedução causada por qualquer espécie de glória, mesmo justamente adquirida, não subsiste. [...] Parece que a glória, tal como o sol, quente e luminosa à distância, é, se dela nos aproximamos, fria como os píncaros das montanhas. Talvez que o homem não seja realmente grande senão para os seus pares; talvez que os defeitos inerentes à condição humana desapareçam de preferência ante os seus olhos do que aos olhos dos admiradores vulgares. Para agradar todos os dias, um poeta se veria, pois, obrigado a exhibir as graças enganadoras das pessoas que sabem fazer perdoar a sua obscuridade, com maneiras amáveis e palavras complacentes; pois, além do gênio, todos lhe pedem as vulgares virtudes de salão [...] (BALZAC, 1994, p. 594).

Uma moça de bom nascimento, instruída e disposta, como Modesta, pôs-se naturalmente no diapasão e descobriu diferenças que separam o mundo aristocrático do mundo burguês [...]. Achou o pai e La Brière infinitamente melhores do que Canalis [...]. O grande poeta, abdicando o seu verdadeiro e incontestável poder, o do espírito, nada mais foi do que um referendário que queria um posto de ministro, perseguindo o colar de comendador, obrigado a cortejar todas aquelas constelações (BALZAC, 1994, p. 642).

O parágrafo que conclui o romance chama a atenção por remeter a uma questão de pertencimento social. Como vimos, Canalis, quando descontextualizado da vida literária e artística, tornou-se um homem de ambições comuns por não ser um verdadeiro homem de gênio. Em *Ilusões Perdidas*, a mesma questão é trazida à tona quando Balzac afirma que “certas pessoas não têm nem o mesmo aspecto tampouco o mesmo valor uma vez separadas das figuras, das coisas, dos lugares que lhe servem de moldura” ([IP] BALZAC, 2007, p. 188). O mesmo parece acontecer no desfecho de *Modesta Mignon*, já que o narrador comenta, quando do casamento de Modesta e La Brière,

[que] os conhecedores verão, então, como o casamento é suave e fácil de ser levado, com uma mulher instruída e de espírito; pois Modesta, que soube evitar, segundo prometera, os ridículos do pedantismo, é ainda o orgulho e a felicidade de seu marido (BALZAC, 1994, p. 649).

Assim, a conclusão moralizante de Balzac é a de que, optando por aceitar sua moldura usual, Modesta pode alcançar a felicidade. Caso ela seguisse seus instintos românticos, algo desaconselhável para as personagens femininas segundo Balzac, possivelmente se veria descontextualizada, ficando sem lugar na sociedade, já que não se adequaria à sua classe de origem (veja-se seu descontentamento com a vulgaridade da burguesia no início do enredo) e, provavelmente, não seria aceita nas rodas aristocráticas e/ou artísticas

### **O poeta, a aristocracia e suas imagens.**

Na obra de Balzac, existe uma larga acepção do termo poeta, que abarca não só o escritor dedicado aos versos, mas artistas, escritores, inventores; ou seja, todas as atividades ligadas à criatividade, à construção e à imaginação. De acordo com Teixeira Coelho (2012), é possível que o autor se ancore na definição da palavra em grego – *poiesis* – que designa “criação, construção, fabricação” (COELHO, 2012, p. 46). O próprio Balzac apresenta uma explicação para seu uso peculiar do vocábulo: “[...] a palavra poeta tem uma acepção maior que a da palavra artista; e, para nós, o pintor, o músico, o escultor, o orador e o criador de versos são tão artistas quanto poetas”. É importante lembrar, por exemplo, que o título da primeira parte de *Ilusões Perdidas* é *Os dois poetas*, referindo-se a Lucien de Rubempré, escritor de romances e versos, e a David Séchard, devotado à invenção de um novo tipo de papel para assegurar a sobrevivência de sua tipografia.

No âmbito da literatura, Balzac declaradamente tinha preferência pela escrita em prosa. Fess (1932) resalta a explicação histórica do autor para isso e que, em partes, justifica sua antipatia por Canalis:

[...] o mundo moderno, em construção no início do século XIX, requeria formas mais acessíveis de literatura, que estivessem mais próximas da vida cotidiana e cuja linguagem o crescente público leitor, proveniente de classes menos privilegiadas, pudesse compreender e desfrutar .

Para Balzac, “a poesia era muito delicada e etérea para agradar o grosseiro gosto dos homens produzidos pela revolução francesa, o crescimento do industrialismo, e o burburinho da democracia moderna”. Por essa sua concepção das necessidades do público, Balzac assume “a voz da era científica, dominada por técnicos, na qual a explicitação didática, mais do que o implícito, constituía o princípio norteador”.

Sem dúvida Balzac tinha razão quanto às transformações atravessadas pela sociedade. A revolução e a era napoleônica possibilitaram ascensão social, o que promoveu um rearranjo de classes na hierarquia francesa (ALLEN, 1981; BOURDIEU, 1996). Além disso, o crescimento do capitalismo na França favoreceu a ideia do self-made man, abalando a estabilidade da nobreza. A burguesia, com mais acesso à educação, pôde assumir cargos anteriormente restritos à aristocracia – inclusive as atividades artísticas – passando a enriquecer e a ter uma representatividade social cada vez maior.

Todo o contexto citado acima coincide com a crise do comércio livreiro, devido aos altos preços da sua matéria-prima (o papel) e do produto final, que levou ao desenvolvimento do romance-folhetim. Esse novo formato de literatura, seriado e situado na rez-de-chaussée (metade inferior da primeira página do jornal) dos periódicos, oferecia uma alternativa aos livros, por menor preço; além disso, conquistava a fidelidade dos leitores, que faziam da leitura literária – por meio da noticiosa – um hábito regular (THÉRENTY, 2007).

Nesse pano de fundo, as publicações feitas excepcionalmente em livro, como é o caso de grande parte das obras de poesia, ficavam restritas a um público privilegiado financeiramente. Consequentemente, a não ser que se aventurassem nos folhetins, poucos eram os poetas que obtinham grande alcance e reconhecimento pela classe burguesa. Victor Hugo, por exemplo, poeta e representante fundamental do romantismo, também demonstrou maestria em obras em prosa. Balzac era profundo admirador de seu trabalho, bem como seu grande amigo. Outro poeta – Alphonse de Lamartine – também era ovacionado pelo autor; ambos chegam a ser citados tanto em *Modesta Mignon* quanto em *Ilusões Perdidas* como exemplos de poetas superiores.

Nossa hipótese é de que a antipatia de Balzac se dirigia ao que o autor chamava de “literatura

de imagens”. Em *Ilusões Perdidas*, tal literatura é descrita como uma substituição “dos eventos pelos sentimentos”, da “ideia e do estilo” pela “imagem e palavrório”, sendo associada à “invasão dos românticos” ([IP] BALZAC, 2007, p. 399). Assim, seria oposta à “literatura de ideias”, preconizada pelos grandes filósofos do século XVIII ([IP] BALZAC, 2007, p. 398). Os representantes da literatura exaltada por Balzac são descritos por ele como “almas ativas que amam a rapidez, o movimento, a concisão, os choques, a ação, o drama, que fogem da discussão, que apreciam pouco as quimeras, e a quem os resultados agradam”.

A literatura de imagens, para Balzac, “por sua inaplicabilidade, é sujeita a suspeita e censura”, que é exatamente o que se expressa em suas descrições de Canalis e Lucien, repletas de julgamento moral e de reprovação ao seu estilo de vida e caráter. Em *Modesta Mignon*, além de oferecer uma imagem “sublime por necessidade mercantil” (BALZAC, 1994, p. 456), fazendo “caretas de poeta angelical” (idem, p. 460), Canalis:

[...] distingue-se de Lamartine, o chefe da Escola Angelical, por uma lábia de enfermeiro, por uma enganosa meiguice, por uma correção deliciosa. [...] O seu talento não consiste em fazer belos discursos aos doentes, em lhes dar o remédio das emoções fortes; contenta-se em lhes dizer com voz harmoniosa, na qual se acredita: - Sou infeliz como vós, compreendo-vos bem; vinde a mim, choremos juntos, à beira desse regato, à sombra dos salgueiros...

[...] Canalis, como Nodier, enfeitiça com uma ingenuidade natural no prosador, e estudada no poeta, com a sua finura, o seu sorriso, as suas flores desfolhadas, uma filosofia infantil. Imita bem a linguagem dos primeiros dias para nos fazer voltar aos prados da ilusão. Somos impiedosos com as águias, exigimo-lhes as qualidades do diamante, uma perfeição incorrutível; com Canalis, porém, todos se contentam com o vintenzinho do órfão, tudo se lhe desculpa (BALZAC, 1994, p. 459-460).

Sua poesia “vazia e sonora” (BALZAC, 1994, p. 460), repleta de amores e carinhos, estava em “completo desacordo” com a ambição, a vaidade, o orgulho e o desejo de se tornar político que nutriam Canalis. Era “amaneirado, pretensioso, sedento de fortuna, já pervertido pelo êxito” (BALZAC, 1994, p. 461). Balzac afirma ainda que os discursos de Canalis não consistiam em fazer discursos aos doentes, mas de se dizer tão infeliz quanto eles, que partilhavam dos mesmos



sofrimentos. O poeta não apresenta a marca do gênio em sua frente, que Balzac costuma enfatizar nos seus homens de talento, o que confirma sua hostilidade contra a personagem. Entretanto, usando de um tom um tanto jocoso, afirma que a natureza favorecera sua charlatã inclinação poética fornecendo-lhe “a frente desmedida que todo bardo deve ter” (BALZAC, 1994, p. 456) e olhos que possuem um “brilho oriental que se requerem nos poetas” (BALZAC, 1994, p. 461).

Em *Ilusões Perdidas*, o livreiro Dauriat parece ser o porta-voz de Balzac quando aconselha Lucien a se dedicar à prosa, pois poucos são os poetas de qualidade. O empreendedor destaca que os românticos inspiraram muitos jovens a se dedicarem à literatura e que o mercado não conseguia absorvê-los. “É possível que o mundo possua poetas imortais [...], mas no negócio da livraria, rapaz, há apenas quatro poetas: Béranger, Delavigne, Lamartine e Victor Hugo ; pois Canalis!... é um poeta feito a golpes de artigo”, afirma Dauriat ([IP] BALZAC, 2007, p. 313). Dado o enredo do romance, inferimos que, se um escritor adquire sucesso “a golpes de artigo”, sua fama se deve mais a sua rede de contatos do que ao seu talento literário. Essa é a crítica central de Balzac aos escritores-jornalistas, que fazem e desfazem a glória dos artistas, independentemente da qualidade das obras de que falam. Trata-se de um jogo de interesses, segundo o qual recebe as melhores críticas quem tiver os melhores benefícios a oferecer ao crítico. É por essa dinâmica mercantil da literatura que Balzac classifica a imprensa, no prefácio a *Um grande homem de província em Paris*, como um “câncer que talvez irá devorar o país” ([IP] BALZAC, 2007, p. 733).

Canalis era um poeta monarquista (vale lembrar que o enredo se passa durante a Restauração), recebendo do governo “uma pensão de três mil francos, sobre os fundos destinados ao fomento das artes e das letras” (BALZAC, 1994, p. 458), além de ter sido nomeado oficial e indicado a um cargo político de confiança. Dessa maneira, o poeta se distancia do imaginário romântico do gênio recluso, melancólico e miserável, que tanto agradava aos escritores como critério de legitimação de seu talento (BRISSETTE, 2005). Balzac não hesita em inculcar em seus

leitores a dúvida sobre o dom de Canalis:

Um poeta, referendário, estipendiado num Ministério, recebendo uma pensão, perseguindo a roseta vermelha, requestado pelas damas do faubourg Saint Germain, parecer-se-ia com o poeta enlameado, flanando pelos cais, triste, sonhador, sucumbindo ao peso do trabalho e subindo à sua mansarda, carregado de poesia?... (BALZAC, 1994, p. 459).

Em uma das cartas à Modesta, o secretário La Brière, ainda assumindo o lugar de Canalis, faz uma comparação muito interessante entre “si mesmo” e Daniel D’Arthez, colocando-se abaixo dele. D’Arthez é o ilustre prosador da *Comédia Humana* e líder do *Cenáculo*, grupo de escritores no qual reinava a generosidade, a humildade e a crença na missão suprema e visionária dos homens de gênio. Vale ressaltar que La Brière, após longo tempo trabalhando para Canalis, tinha consciência de que o poeta não era uma alma tão honrada quanto tentava aparentar e busca, sutilmente, expressar sua percepção quando escreve à jovem do Havre:

Não sendo Lorde Byron, nem Goethe, dois colossos de poesia, e de egoísmo, mas simplesmente autor de algumas poesias apreciadas, eu não poderia pretender às honras de um culto. Sou muito pouco mártir. Tenho, simultaneamente, coração e ambição, pois tenho de fazer fortuna e ainda sou moço. A bondade do rei, a proteção dos seus ministros dão-me uma existência razoável. Tenho todo o jeito de um homem muito comum. [...] Se não sou rico, tampouco tenho o relevo que a mansarda, o trabalho incompreendido, a glória na miséria dão a certos homens que valem mais do que eu, como D’Arthez, por exemplo (BALZAC, 1994, p. 489).

Vemos, assim, que o clichê do gênio romântico aparece “despoetizado” em Modesta Mignon (LABOURET, 2000, p. 47) e La Brière, escrevendo no lugar do artista, executa um importante papel para a desmistificação dessas “idées reçues”, pois aponta para as características de Canalis pouco condizentes com o ideal romântico da criação poética (LABOURET, 2000, p. 58). Contribui para isso o surgimento de outra personagem, o médico Desplein, que oferece a Modesta uma medida de comparação. É a partir desse momento do romance que a

jovem passa a ter “ideias justas sobre os homens de gênio”, pois “entreviu enormes diferenças entre Canalis, homem secundário, e Desplein, homem mais do que superior” (BALZAC, 1994, p. 580). O médico comparece à casa dos Mignon para curar a cegueira da mãe de Modesta, condição que surgira após ter perdido sua filha mais velha; bem-sucedido, o “ilustre membro da Academia de Ciências” (BALZAC, 1994, p. 580) torna-se muito admirado. Ao descrever Desplein, Balzac fornece uma extensa definição sobre o que considera verdadeira superioridade:

O homem de gênio tem na consciência do seu talento e na solidez da glória como que um terreiro onde seu orgulho legítimo se expande e respira, sem incomodar ninguém. A sua luta constante com os homens e as coisas não lhe deixa tempo para se entregar às faceirices que se permitem os heróis (BALZAC, 1994, p. 580).

A chegada do médico causa alvoroço entre as personagens; Canalis, em especial, sente-se ameaçado por sua presença imponente. O poeta, La Brière e Modesta passam a discutir como se definir um gênio. A jovem defende que não se pode julgá-lo “pela bitola comum” (BALZAC, 1994, p. 581) e Canalis afirma que a principal função do gênio é a “invenção de uma forma, de um sistema ou de uma força” (BALZAC, 1994, p. 582). Com isso, o parisiense visa a menosprezar a genialidade de Desplein, que, segundo ele, “é um homem cujo talento consiste em bem aplicar leis já descobertas [...] é um gênio executante” (BALZAC, 1994, p. 582). Por outro lado, La Brière sugere que o valor do gênio está em sua utilidade, ao que é apoiado por Carlos Mignon, pai de Modesta, que afirma que a arte necessariamente se apoia no útil (BALZAC, 1994, p. 582-583).

Canalis, então, argumenta eloquentemente que a Providência havia dado aos homens tudo o que lhes é necessário para viver na terra, mas que as elevações do pensamento estariam acima da humanidade; dessa forma, a poesia não teria sido dada aos homens diretamente, o que a distingue de todas as outras coisas. Para o poeta, a utilidade da poesia está em alimentar “a vida da alma”, da qual o homem também tem necessidade (BALZAC, 1994, p. 584). No discurso de Canalis (“prosa pomposamente recitada”, [BALZAC, 1994, p. 585]), Balzac prova sua habilidade em ver diversas

questões sob diferentes perspectivas, mantendo-se imparcial diante do perspicaz argumento proferido pela personagem com a qual não simpatiza :

Todas as obras de gênio são o summum de uma civilização, e pressupõem uma imensa utilidade. [...] Um povo é animado pelos mesmos sentimentos que um homem, e o homem tem por ideia favorita sobreviver a si mesmo moralmente, como se reproduz fisicamente. A sobrevivência de um povo é obra dos seus homens de gênio. [...] Só é belo o que nos parece inútil! (BALZAC, 1994, p. 584).

Após longa discussão com os convivas, Canalis acaba se contradizendo, ao reconhecer que também a arte está ligada ao comércio, por ser sustentada pelo público que dela desfruta. Utiliza-se de sua retórica para encobrir o fato de que, sem se dar conta, acatara a opinião de La Brière: “Que provamos nós com todas essas discussões? A eterna verdade deste axioma: “Tudo é verdadeiro e tudo é falso!”” (BALZAC, 1994, p. 586). Os ouvintes mais atentos julgaram-no leviano, principalmente pelo fato de sua falácia constituir uma afronta ao modo de vida daqueles provincianos, que trabalhavam para assegurar uma sobrevivência confortável. A indisposição entre o artista e os outros convidados se prolonga quando Modesta pede que Canalis recite um de seus poemas. Findo o poema, estes últimos resolvem-se a jogar cartas; compreendendo que estava sendo considerado entediante, Canalis diz, com impertinência: “Tivemos, não há dúvida, mais literatura e conversação do que toleram os jogadores de uíste” (BALZAC, 1994, p. 589).

A partir desse momento, todos – exceto Modesta – percebem a facilidade de encenação de que dispunha o poeta, mostrando-se preocupados com a probabilidade que a moça tinha de se apaixonar pela representação estudada de Canalis, habituado aos grandes salões literários aristocráticos, ambientes em que os artistas estabeleciam contatos e patrocínio . Balzac pondera se “[...] não há sempre, moralmente falando, um ator no poeta” (BALZAC, 1994, p. 589), visto que um tal artista estaria acostumado a fingir sentimentos e a expressá-los da maneira que melhor lhe conviesse, além de ter que assumir a faceta, suscitada por sua própria obra, do “escritor imaginário” (cf. DIAZ, 2007). Descortina-se, assim, o jogo de mascaramento e desvendamento que destacamos, como proposto por Veron (2002).

A dinâmica do romance se dá no duplo desafio de “proteger sua máscara, derrubar a máscara do outro”, de maneira que as revelações se dão pouco a pouco, porém, em efeito cascata. Carlos Mignon, tendo acabado de retornar do Oriente, lá fizera fortuna; entretanto, pedindo a um de seus amigos que dissesse a Canalis que sua família era pobre, descobre que o poeta só tentava conquistar Modesta pelo seu dote. Canalis, então, desiste da jovem e reata suas relações com a Duquesa de Chaulieu, deixando cair sua máscara. Modesta, por sua vez, vestia uma máscara no início do romance, quando enviava as cartas ao poeta passando-se por filha de família abastada, enquanto La Brière respondia às cartas passando-se por Canalis. Outra questão interessante relacionada às constantes omissões de informação no romance é o fato de a sra. Mignon, embora cega, ser a única personagem que percebe a paixão de Modesta no início da história. Ela detecta os novos sentimentos da filha pela entonação de sua voz e o momento em que volta a enxergar corresponde, simbolicamente, ao momento em que a verdadeira personalidade de Canalis fica clara às demais personagens.

### Considerações Finais

Modesta Mignon é um romance perpassado pela problemática romântica da definição do gênio, do poeta e da arte (LABOURET, 2000, p. 45). O realismo a que se propõe Balzac no *Avant-Propos* da *Comédia Humana* se expressa nessa narrativa justamente pela presença desse tema, que era uma questão em voga ao longo de todo o século XIX. Os artistas passam a reivindicar a autonomia de seu campo e, para isso, a função da arte deve ser definida (BOURDIEU, 1996). A presença de uma personagem leitora complexa e a abordagem balzaquiana de sua ânsia por aventuras romanescas também corroboram o tom realista prezado por Balzac. A desilusão no que tange às expectativas sobre Canalis, mostrando o homem comum por trás da máscara de genialidade, é forte indício disso. Entretanto, como nem todos os homens superiores do romance são impostores, a romantização do gênio não se perde totalmente, repousando sobre a figura do médico Desplein.

O retrato de Canalis se refere especificamente às excentricidades forçadas, fingidas com o fim de distinção. É como se, para Balzac, essas personagens

invertissem a ordem do mito do gênio romântico, que preconiza o fato de o talento exacerbado implicar certas peculiaridades no modo de vida e justificar o inconformismo com as regras sociais comuns. Esses poetas, na visão de Balzac, talvez adquirissem deliberadamente um comportamento transgressor para serem considerados superiores, buscando extrair dele alguma “experiência fecunda da dor” (BÉNICHOU, 1973, p. 204) para sua produção artística. O romance aponta, assim, para um questionamento acerca do modo como o escritor é representado.

Como em muitas das obras de Balzac, o dinheiro desempenha um grande papel na vida das personagens. O autor testemunhou o surgimento das profissões ligadas a ele, daí a frequente presença de notários, usurários e banqueiros na *Comédia Humana*. Na sua incumbência de secretário da sociedade francesa (BALZAC, 1947, p. 14), Balzac buscou representar os tipos sociais fundamentais às suas engrenagens; dessa forma, visava explicar os processos que se desdobravam em meio à ascensão do capitalismo e do industrialismo. Modesta Mignon nos permite acompanhar o embate entre as novas classes sociais e a aristocracia, abalada pelas mudanças trazidas pela Revolução, principalmente no que tange à necessidade se aceitar a burguesia enquanto parte imprescindível do “princípio de mutabilidade e progresso” (BÉNICHOU, 1973, p. 151).

Modesta, embora inicialmente influenciada pelo ideário romântico, sofre uma grande transformação ao longo da narrativa. A personagem parece ter uma passagem ao realismo, ao despertar para o fato de a sociedade, até no microcosmo de sua vida pessoal, ser regida pelas aparências. Como sugerimos anteriormente, sua escolha de se casar com La Brière aponta não apenas para a perda de prestígio da nobreza (representada pelos outros pretendentes), como também para sua estabilidade e pertencimento social e pessoal no seu contexto familiar.

Para além da oposição entre artistas e burgueses, Modesta Mignon aborda a transformação social na sociedade francesa que ocasionou uma reorganização de classes sociais e valores. Vimos que o intuito paródico de Balzac, ao remeter ao gênero epistolar, fica evidente na quebra de expectativas românticas e na constante teatralização dos protagonistas; dessa forma, o romance mostra o processo da

ascensão burguesa e do declínio aristocrático, seja por meio da ironia sobre os relacionamentos e obras epistolares, os lugares-comuns sobre os escritores, a ênfase na raridade que a literatura de ideias – surgida no século anterior – tinha em um momento em que o próprio “campo literário” (BOURDIEU, 1996) se moldava.

É admirável o fato de, até mesmo as narrativas menos conhecidas de Balzac, como Modesta Mignon, serem perpassadas por uma gama de questões ricas e profícuas, que vêm a ser mais profundamente desenvolvidas nas suas obras de maior repercussão. É por essa razão que, não importa quantos estudos sejam feitos sobre os escritos balzaquianos, sempre há mais leituras a se fazer acerca desse grandioso cânone, pois suas questões nunca se esgotam.

## Referências bibliográficas

- ALLEN, J. S. *Popular French Romanticism*. Nova York: Syracuse University Press, 1981.
- BALZAC, H. Avant-Propos. In: \_\_\_\_\_. *A Comédia Humana*. 1. ed. São Paulo: Globo, 1947. Série Biblioteca dos Séculos. v. 1. p. 14.
- \_\_\_\_\_. Modesta Mignon. In: \_\_\_\_\_. *A Comédia Humana*. Trad. Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Ilusões Perdidas*. Trad. Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- BÉNICHOU, P. *Le sacre de l'écrivain – 1750-1830: Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France Moderne*. 3. ed. Trad. Livre. Paris: Librairie José Corti, 1973.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte*. São Paulo: Schwarcz, 1996.
- BRISSETTE, P. Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire. In: *CONTEXTES* [Online], Varia, Online since 12 May 2008. Disponível em: <<http://contextes.revues.org/1392> ;DOI : 10.4000/contextes.1392>. Acesso em: jan. 2016.
- COELHO, T. *Entre a vida e a arte*. In: BALZAC, H. A obra-prima ignorada. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- DIAZ, J. L. *L'écrivain imaginaire: schénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion, 2007.
- FESS, G. M. *Balzac and the poets*. PMLA, v. 47, n. 4, dez. 1932. Pp. 1158-1166. Disponível em: <[http://www.jstor.org/stable/457935?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/457935?seq=1#page_scan_tab_contents)>. Acesso em out. 2016.
- HOOCKE-DEMARLE, M.C. *Correspondances féminines au XIXe siècle*. De l'écrit ordinaire au réseau. Cléo. Femmes, Genre, Histoire [En ligne], n. 35, 2012. Disponível em: <<http://cléo.revues.org/10507>> . Acesso em dez. 2016.
- LABOURET, M. Romanesque et romantique dans “Mémoire de deux jeunes mariées” et “Modeste Mignon”. *L'Année Balzacienne*. 2000/01, n. 1. Pp. 43-63. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2000-1-page-43>>. Acesso em out. 2016.
- \_\_\_\_\_. *De la lettre volée à l'imposture épistolaire*. Quelques exemples de lecture détournées des lettres dans La comédie humaine. *L'Année Balzacienne*. 2010/1, n. 11. p. 59-78. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2010-1-page-59.htm>>. Acesso em dez. 2016.
- RÓNAI, P. Introdução a Modesta Mignon. In: BALZAC, H. *A Comédia Humana*. Trad. Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 1994.
- SAINTE-BEUVE, C. A. Da literatura industrial. Trad. Jefferson Cano. *Revista Remate de Males*, v. 29, n. 2. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/1054>>. Acesso em: 19 jun. 2016.
- THÉRENTY, M. *La littérature au quotidien: poétiques journalistiques au XIXe siècle*. Paris: Seuil, 2007.
- VERON, L. *Masques et mystifications dans Modeste Mignon*. 2002. Disponível em <http://balzac.cerilac>.

[univ-paris-diderot.fr/balzaciales.html](http://univ-paris-diderot.fr/balzaciales.html)>. Acesso  
em out. 2016.

**Recebido em 11/10/2016**

**Aceito em 17/12/2016**

# PAULINA CHIZIANE: PRESENÇA, VOZ E SÍMBOLO FEMININO NA LITERATURA DE MOÇAMBIQUE

p.33-43

Rosenilda Pereira Padilha  
Raquel Terezinha Rodrigues

**Resumo:** Este artigo é um recorte que traz considerações acerca da Literatura em Moçambique para então discorrer sobre Paulina Chiziane, escritora de Mambone, voz feminina que dá visibilidade às mulheres do seu país pelo viés literário. O objetivo do presente trabalho é compreender autoria, contexto social e condição feminina em solo moçambicano. Para isso, o aparato teórico retoma conceitos de Tedesco (2008), Nascimento (2011), Iglésias (2007), entre outros. O resultado considera a escrita autoral de Chiziane, como resposta feminina, do sul de seu país, aos processos de colonização/descolonização; aos conceitos estereotipados sobre a mulher moçambicana/africana; bem como, responde aos olhares externos que ignoram uma África e, de igual forma, um Moçambique de múltiplas culturas.

**Palavras-chaves:** Moçambique. Literatura. Chiziane. Escrita Feminina.

**Abstract:** This article is an excerpt that brings considerations about the literature in Mozambique and then discuss about a writer from Mambone, name Paulina Chiziane, a female voice that gives visibility to the women of their country by the literary bias. The objective of this study is to understand authorship, social context and status of women in Mozambican soil. For this, the theoretical apparatus resumes concepts by Tedesco (2008), Nascimento (2011), Iglésias (2007), among others. The result considers the authorial writing by Chiziane as female response, from the south of his country to the colonization/ decolonization process; to the stereotyped concepts of African/Mozambican women; and responds to external looks that ignore an Africa and, equally, a Mozambique of multiple cultures.

**Key words:** Mozambique. Literature. Chiziane. Feminine Writing.

## Introdução

Falar sobre África sem ter aquele “olhar de dentro” faz do nosso percurso um desafio, já que o lugar de produção de um pensamento influencia na formulação dos pensares sobre o que é externo à nossa mundivivência. Ainda assim, o intuito das considerações é acrescentar um olhar em defesa das causas que a autora retrata em suas obras, dada a importância de sua posição e atuação em Moçambique.

Do sudeste do Brasil, nossos estudos , em

um momento anterior, discorreram sobre África, Moçambique, as consequências dos processos de colonização/descolonização para então compreendermos literatura e dentro desta, a escrita de Paulina Chiziane, por meio de análise acerca da primeira obra da autora. Isto justifica o presente recorte e a pretensão de enfatizá-la uma vez mais como presença, voz e símbolo feminino de seu país.

O solo africano é extenso e seus 54 países fazem-no um continente multiplural. Desta multipluralidade importa-nos o contexto

sul-moçambicano que, em alguns aspectos culturais e políticos, se diferencia das demais realidades encontradas em África.

Nosso trabalho trata-se de um recorte, especificamente do segundo capítulo, de um estudo anterior e trás alguns melhoramentos, ajustes e acréscimos em torno da escrita de Chiziane. De início, optamos pelo fragmento da poesia de Noémia de Sousa por ter sido ela a precursora dos caminhos para um novo fazer poético moçambicano e pela participação ativa da autora nos movimentos literários em tempos em que era preciso suscitar vozes em prol da liberdade por todo o continente africano.

Como voz feminina, também atuante na literatura e conhecedora das políticas de Moçambique em época mais recente - pós-independência -, trazemos Paulina Chiziane como figura feminina que pelo viés literário dá visibilidade às demais mulheres do seu país. Uma “Contadora de Histórias”, como ela mesma prefere ser chamada. Uma voz que reivindica melhorias e emancipação das políticas em torno do “ser mulher” em África/Moçambique. Alguém que merece reconhecimento em todos os cantos do mundo pela atuação como mulher, pela escritora que se tornou, pelo conhecimento que possui do seu local de origem e das causas urgentes a serem pensadas em todo o continente e pelas histórias contadas que conferem um conjunto de identidades ao povo de Moçambique.

## 2. Paulina Chiziane: presença, voz e símbolo feminino na literatura de Moçambique

*Ab, essa sou eu:  
órbitas vazias no desespero de possuir a vida,  
boca rasgada em feridas de angústia,  
mãos enormes, espalmadas,  
erguendo-se em jeito de quem implora e ameaça,  
corpo tatuado de feridas visíveis e invisíveis  
pelos chicotes da escravatura...  
Torturada e magnífica  
Ativa e mística,  
África da cabeça aos pés,  
Ab, essa sou eu.*

(Noémia de Sousa, 1949).

O fragmento poético acima é de Carolina Noémia Abranches de Sousa Soares (1949), possivelmente a primeira escritora negra da África austral e também a precursora dos caminhos que exploravam uma nova poética. Em Moçambique, a autora deu presença à voz coletiva e à consciência de raça (MEDINA, 1987).

Medina afirmou, em 1987, que Moçambique guardava na biblioteca nacional quarenta anos de poesia da autora, mas que antes ainda do jornal literário local começar a publicá-los, muitos de seus poemas e de sua “aura poética” se encontravam gravados na memória dos moçambicanos (ibidem, p. 19).

Escolhemos o excerto pela presença da voz feminina no contexto literário do país, também pela metáfora consciente da necessidade de vozes reverberando liberdade em tempos de libertação. Em Noémia, um olhar feminino que viveu a ameaça dos enfrentamentos e o desejo de vencer as lutas desencadeadas em prol da independência. Um sujeito feminino marcado pelos processos de colonização e descolonização de seu país e de toda sua África. Nela também o olhar abrangente acerca do ser africano e a importância do viés literário na disseminação dos sentimentos que já não cabiam no coração dos nativos.

Outro símbolo de resistência feminina na literatura moçambicana é Paulina Chiziane. Atuantes em tempos distintos, Noémia e Paulina são vozes que vivenciaram momentos complexos de um regime de opressão. A primeira, de presença constante em jornais e movimentos que os mesmos promoviam, sustentou uma posição veementemente contra as políticas opressivas dos anos 1938 a 1951. Neste período, fundou a literatura dos marginalizados (SAÚTE) defendendo um processo de independência nacional sem o uso da violência. Ela e seus companheiros de luta, por meio da literatura, chamaram o povo à ação e organizaram movimentos - MUD-Juvenil, Movimento dos Jovens Democratas Moçambicanos [MJDM], Núcleo dos Estudantes Secundários de Moçambique, Centro de Estudos Africanos - comandados por vários intelectuais. É óbvio que tamanha coragem opositiva foi notada e perseguida pela PIDE.

Chiziane por sua vez, se fez ouvir na década de 80 ao participar da FRELIMO. O que aguçou o desejo de expressar suas inquietações e procurar literatura, as possibilidades de luta pela liberdade de seu povo. Como vimos, ambas são

“fontes de perpetuação da moçambicanidade”, com escritos que valorizam e dão visibilidade à cultura e à tradição africana, bem como denunciam as desgraças consequentes do colonialismo (DANTAS, 2011, p. 60-61).

No que concerne à literatura, a nostalgia da sabedoria ancestral esteve na origem dos movimentos literários americanos com o tema “negritude”. Outra das características que marcaram as obras do período estava na contradição, no modo como retratavam a atração e a repulsa ao cristianismo, no conflito entre religiões, conflitos culturais, colonização e descolonização (HARRIS, apud TEDESCO, 2008, p. 929).

Já no que diz respeito à linguagem e à escrita, a historiadora Medina percebia as expressões literárias como multifacetadas. Para ela, a escrita africana revoluciona estruturas sintáticas e pode ser comparada a jogos de espelhos, fora de qualquer padronização que se tente aplicar. Seu trabalho nos apresenta autorretratos escritos, textos, crônicas e poemas de autores que considerou “portavozes do grito épico e/ou do lamento lírico do homem africano” (MEDINA, 1989, p. 106).

Vasta em exemplos, a literatura promoveu a busca por uma ideia coletiva contra o colonialismo, a valorização das crenças e a solidificação destas, nos projetos de cultura africana que se firmaram junto a outras práticas locais.

Outro olhar, ainda retroativo, nos leva aos estudos de Fátima Mendonça e à afirmativa de que a literatura, de língua portuguesa, em Moçambique emergiu de modo sistemático no final de 1920, servindo primeiramente a interesses políticos que visavam assimilação e criação de políticas educacionais dentro das concepções de cultura de suas metrópoles. Sem opção, os escritores se viram obrigados a conhecer e manusear a língua de seus colonizadores para que com ela, pudessem trabalhar as particularidades do país, enaltecendo com ela o universo africano de acordo com o que presenciavam (MENDONÇA, 1989, p. 53).

Nesse sentido, a oralidade também ganhou e dividiu espaço permitindo aproximação, visibilidade, reivindicação e valorização cultural por meio da escrita. Em relação a isso, num estudo mais atual, Dejáir Dionísio (2010) diz que:

Nas culturas modernas africanas, a narrativa oral foi incorporada à literatura produzida pelos poetas, contistas e romancistas africanos comprometidos

com a luta de libertação das colônias. Serviu como palavra conscientizadora para o povo, foi arma e estratégia de luta (p.69).

Nisso, a ressalva de que a literatura aconteceu em três momentos em África: o primeiro foi de cópia, pois seguia modelos literários europeus, o segundo de aproximação da realidade que viviam e o terceiro, de denúncia (DIONÍSIO, 2010).

A Literatura de denúncia também é de resistência e de guerra, como as obras de Paulina Chiziane. Uma estória contada em moldes narrativos, classificados como escritos ou mesmo romances pós-coloniais, tem a “reescrita” bem marcada pelas críticas - ao poder colonizador, às situações de opressão - pelo envolvimento com os anseios libertários e pela condição do povo. Outra característica está no uso da língua portuguesa sempre permeada pelas línguas de origem bantú e ronga - ressemantizações que dividem espaços com as práticas e símbolos culturais de seus locais de origem - em defesa das lutas pela independência (TEDESCO, 2008).

Nos textos literários do período de guerra há significativas abordagens sobre a Guerra Civil e os traumas que a mesma comportou, colocando-a como divisor de águas que evidenciou ainda mais as diferenças entre as diversas culturas e posturas existentes no país. Os aspectos próprios do momento de transição pelo qual todos passavam e as posições tomadas durante a guerra fria impossibilitaram a sustentação dos anseios de uma identidade nacional unificada.

Já as obras contemporâneas registram transformações que, para bem entendermos, precisamos conhecer fatores e elementos que influenciaram suas produções, afinal, questões relacionadas aos conceitos que defendem uma identidade nacional ou de nação se movimentam entre a homogeneização e a percepção reconhecida das diferenças culturais que dividem o mesmo espaço.

Isso, em termos práticos, fez surgir em 1990, uma grande diversidade de romances moçambicanos. Entre outras razões, tal gênero foi o que melhor atendeu a necessidade de compreensão acerca de tudo. Entre as causas de grande impacto sobre a identidade moçambicana, esteve o pós-independência que abriu brechas para a urgência de uma redefinição social e cultural aos olhos dos escritores



contemporâneos (TEDESCO, 2008, p. 19).

Quanto à construção de um sentido de identidade, na versão da história de Moçambique, escrita pela FRELIMO, Fernando Granhão (1960) já justificava a necessidade de registro dos acontecimentos memoráveis do país a partir da história do povo moçambicano e não mais do ponto de vista dos colonizadores.

Neste sentido, a Oficina de História do Centro de Estudos Africanos contribuiu mostrando em seus Boletins, a disputa sobre o sentido de identidade reavivando-o e defendendo a função da Luta Armada no processo de libertação nacional, numa tentativa de deixar o povo a par dos acontecimentos que a burocratização ofuscou (ibidem).

A história de Moçambique, contada pela FRELIMO, cindiu as narrativas que abordavam nação e nacionalidade. As rupturas no projeto revolucionário de superação das desigualdades sociais do país exigiam novo modelo cultural e abandono das práticas de escrita anteriores, por caracterizarem as obras como narrativas coloniais. A partir daí, mesmo sob domínio português, o país buscou formas de se manter austero à procura de uma identidade que fugisse às regras de seu colonizador e, de modo significativo o viés literário moçambicano atendeu esta necessidade auxiliando para o progresso de uma homogeneização cultural.

Retomando o que Dionísio (2010) nos adiantou acerca da Literatura em Moçambique e do primeiro momento de sua disseminação, por meio da poesia, constatamos que esta, atrelada à história do povo, se estendeu, ganhou força, se sobressaiu e muito se comprometeu com as políticas governamentais que envolviam os processos de resistência e assimilações culturais. Denunciou o poder do colonizador e as situações de opressão. Envolveu-se com os anseios libertários, com a condição do povo, com os dialetos dos colonizados, com as práticas e símbolos culturais de seus locais de origem e com a defesa das lutas pela independência.

Tedesco acrescenta que neste contexto, sempre vista como elemento fundamental de resistência, de recusa às imposições colonialistas e de retomada dos feitos culturais africanos, a poesia foi fortemente influenciada pelas questões de negritude, pelo fortalecimento da ligação com a grande África Mãe e pelo olhar solidário para com aqueles que partilhavam a mesma condição de colonizado (TEDESCO, 2008, p. 60).

Na poesia, nos folhetins e no romance aconteceu um combate ao colonialismo de forma generalizada e linear, na tentativa de retratar experiências sociais e dividir temporalidades diferentes. Uma série de expressões literárias vistas como representações de um período de interdependência cultural entre colonizados e colonizadores (ibidem, 2008, p. 31 - 33).

Isto posto, justificamos o fragmento poético escolhido para a abertura deste olhar sobre alguns aspectos influentes que engendram o viés literário do continente africano, com ênfase em Moçambique. Bem como trazemos à baila a voz feminina de Noémia, pela importância já evidenciada a princípio, pela forte atuação nas lutas de resistência e como possível inspiradora dos(as) escritores e escritoras da África, optamos por discorrer sobre Paulina Chiziane.

## 2.1. Chiziane, “A Contadora de Histórias” e suas considerações acerca do “Ser Mulher” em seu país.

*Nós, mulheres, somos oprimidas pela condição humana do nosso sexo, pelo meio social, pelas ideias fatalistas que regem as áreas mais conservadoras da sociedade. Dentro de mim, qualquer coisa me faz pensar que a nossa sorte seria diferente se Deus fosse mulher”.*

Paulina Chiziane, 2013.

A pluralidade do pronome na epígrafe acima, o gênero feminino em foco, as inquietações frente às condições históricas e sociais tracejam em poucas palavras a riqueza do universo literário de Paulina Chiziane. Adentrá-lo é alargar significativamente o que Hans Robert Jauss (1994) chama de “horizonte de expectativas”. Sem dúvida, um privilégio rico em termos históricos, étnicos e culturais. Antes de migrarmos para tal “universo”, convém saber sobre a autora e a que fins ela destina sua escrita.

Em quatro de junho de 1955, nasceu Paulina Chiziane, em Manjacaze, província de Gaza, ao sul de Moçambique. Cresceu em bairros periféricos da capital Maputo, na época chamada Lourenço Marques. Observou e vivenciou ainda pequena os maus-tratos do colonialismo e dessas observações críticas acerca de tudo que ouvia das mulheres de sua família e das histórias

contadas pelo seu povo, adveio a vontade de adentrar a literatura dando início às suas publicações, em 1984 (TEDESCO, 2008, p. 13).

Em seu artigo, *Eu, Mulher... Por Uma Nova Visão do Mundo*, Paulina fala de suas origens, dos pais e seus sete irmãos, salientando ser de família pequena, se a comparar às demais de sua comunidade. Seus pais foram protestantes e falavam as línguas Chope e Ronga. O primeiro contato da autora com a Língua Portuguesa se deu através dos estudos.

O que a própria Chiziane revela é que a preocupação de representar, por meio da escrita, as mulheres de Moçambique não lhe veio ao acaso, pois ao migrar do campo para o subúrbio matriculou-se numa escola de princípios católicos, na qual simpatizou com estudos acerca “do lugar da mulher na vida e no mundo” (CHIZIANE, 2013, p. 202).

Em relação a isso, encontramos a percepção da influência do discurso feminista de linha francesa, em Niketche [...], quarta obra de Chiziane, cujo assunto principal é o sistema de poligamia de Moçambique. Como não nos estenderemos sobre este assunto, citamos a confirmação analítica de Luciana Nascimento (2011), no trecho em que coloca a narradora, Rami, como enunciadora dessa influência:

Não há dúvida de que a narradora é atravessada pelo discurso ocidental, pois no romance ela cita uma famosa frase de Beauvoir: “Olhei-me com surpresa. De repente lembro-me de uma frase famosa – ninguém nasce mulher, torna-se mulher. Onde terei eu ouvido esta frase?”. Diante da conselheira amorosa ela enuncia uma frase que demarca seu discurso feminista de influência ocidental francesa. (NASCIMENTO, 2011, p. 23).

O que reforça o caminho trilhado em busca de um posicionamento consciente frente às condições da mulher em seu país. Porém, a própria autora não se sente a vontade com as repercussões das teorias feministas em África. Isto porque, de acordo com Bamisile (2013), as críticas ao feminismo afirmam que ele não condiz com as especificidades encontradas em África e pode “[...] sufocar ou destruir os “verdadeiros” valores africanos” (BAMISILE, 2013, p. 259).

O teórico citado procura em sua tese a possibilidade de um “[...] paradigma de feminismo que seja aceitável, tanto para os estudos ocidentais como para os africanos” (p.

259). Nesse sentido, ele nos apresenta de modo comparativo as divergências entre as alternativas (Womanism, Motherism, Stwanism, Gynismo) de um feminismo existente em África, mas não atenta para o fato de que o continente africano é um contexto de múltiplas culturas, aberto às possibilidades de um feminismo também múltiplo que atenda às demandas femininas de acordo com as experiências vividas e os pontos de vista a partir do local dessas vivências (ibidem. p. 268-274).

Voltando à biografia de Chiziane, desde mocinha ela alimentou o desejo de ser artista, mas veementemente ele foi contrariado pela família, pela escola e, principalmente, pelos conceitos culturais de seu povo. Mesmo conformada, a autora sentiu necessidade de expressar o modo como percebia as contradições entre a realidade a sua volta e as idealizações que carregava consigo. Assim, vagarosamente adentrou o universo da escrita e por ali se deixou estar, inspirada pela condição social da mulher. Tema que, segundo Chiziane, é abordado, esmiuçado e defendido em todas as suas obras. Em suas palavras, ser escritora é uma dificuldade constante, isto:

[...] porque primeiro, eu tenho de provar que sou capaz, depois tenho de conquistar um espaço. Eu tenho que trabalhar muito para mostrar que não foi por acaso que as coisas aconteceram. Mas agora estou numa fase mais estável em que as pessoas já não se assustam e, de certa maneira, já não implicam; mas para chegar até este ponto teve de ser uma batalha (CHIZIANE, 2013, p. 202).

Para situarmos o leitor acerca da escrita autoral, recorreremos à definição metafórica que ela faz de si e das mulheres às quais empresta a voz, por meio do ato individual de escrita. Traços de uma contradição que se ancora na ancestralidade, profundamente enraizada na oralidade, ao mesmo tempo em que nos apresenta duas facetas de um mesmo símbolo cultural. Vejamos:

Comparo a mulher à terra porque lá é o centro da vida. Da mulher emana a força mágica da criação. Ela é abrigo no período da gestação. É alimento no princípio de todas as vidas. Ela é prazer, calor, conforto de todos os seres humanos na superfície da terra (BAV, 2007, p. 199).

No excerto, a confirmação da mulher como símbolo de fertilidade valoriza a existência feminina e no trecho seguinte, a mesma figura complementa-se revelando que o país de origem de Chiziane, também amaldiçoa o ventre das

mulheres, caso atravessasse períodos de escassez, intempéries ou desgraças (guerras, grandes secas, etc.), pois acredita que graças a elas, é que nascem os feiticeiros, as prostitutas e os transgressores das leis. Em vista disso, punem-nas conforme determinam os pensamentos e conceitos da religião bantú, vigentes em quase toda a África:

Em Moçambique, o povo tsonga celebra o mbelele quando a comunidade é afectada por uma grande seca. Antes de decidir a realização do magno ritual, os homens castigam as mulheres. Fazem preces para os deuses do pai e da mãe. Falham. Os reis e os sacerdotes fazem preces aos deuses do clã ou da tribo. Falham. Recorrem de novo à mulher porque reconhecem nela a fertilidade e sobrevivência do mundo. (CHIZIANE, 2013, p. 199).

Ainda em seu artigo, além de apresentar-se como “contadora de histórias”, Paulina discorre acerca dos problemas acarretados pela condição que a escrita lhe confere, da dificuldade em equilibrar família, trabalho e seu “sonho literário”; dos conflitos no ambiente familiar causados pelo desejo de concluir e publicar mais um romance; das razões que a inspiram, da realidade vivenciada pelas mulheres de seu país e até do descaso daquelas que, ascendendo socialmente, ignoram suas origens e pouco fazem para melhorar ou refletir a condição das demais.

Em relação a isso, menciona leituras e conhecimentos que amparam e justificam as duras críticas que faz àquelas que ascendendo socialmente, ignoram o poder que a “ascensão” confere, caso decidam modificar a realidade das menos privilegiadas:

A história humana tem mulheres que atingiram as esferas mais altas da sociedade. Ao longo dos séculos, houve rainhas, imperatrizes, embaixadoras, ministras. A maior parte dessas mulheres revelaram-se mais preparadas para a ganância e para a vaidade. Exprimiram até ao exagero o seu gosto pela grandeza. Nunca usaram o seu poder para melhorarem as condições de vida do seu povo. Ficaram felizes com as suas altas posições e não fizeram nenhuma concessão a favor da mulher. (CHIZIANE, 2013, p. 202).

A autora também nos conta que antes de ser escritora iniciou estudos linguísticos na Universidade de Mondlane, mas não os concluiu. Procurando exercer seu papel social, preocupou-se com questões políticas e isto a levou à posição de membro da FRELIMO

(Frente de Libertação de Moçambique), porém, desapontada pelos rumos políticos e ideológicos tomados pelo partido, decidiu dedicar-se à escrita.

Assim, deu voz e forma literária ao que pensava acerca de tudo, em 1984. Primeiramente, escreveu contos e os publicou na imprensa moçambicana e na Revista Tempo e Domingo. Em 1990, sua primeira obra foi editada, seguindo com reedições em 2003 e 2007 (QUIVÉ, 2015). Balada de Amor ao Vento, em pouquíssimas palavras, pode ser vista como retrato da tradição e da modernidade coexistindo em conflitos constantes.

Nesse sentido, a carência eminente delegada à Sarnau é uma carência histórica, condiz com o desejo da nação de falar de si, por si mesma, ciente da realidade histórica imprimida e reprimida no inconsciente individual/coletivo, – tomando como base a noção de inconsciente político na produção artística, defendida por Fredric Jameson (1991) – superando os ataques e “abandonos” sofridos em momentos em que a única saída era a sobrevivência.

Em poucas palavras, Balada de Amor ao Vento (2007), nos apresenta um contexto histórico e complexo da colonização. Um espaço onde a figura feminina vive submersa em conflitos, de ordem social, política e existencial sob a regência de uma sociedade patriarcal e poligâmica. É claro que, grosso modo, toda a produção de Chiziane ocupa-se de tais temas e que aqui resumimos demasiadamente essa primeira obra. Nosso argumento para tal assenta-se no fato da mesma ter sido objeto de estudos anteriores. Quanto às demais construções literárias da autora, apresentamo-nas abaixo, rapidamente, e apenas como forma de mostrarmos os caminhos trilhados pela escrita autoral.

Na segunda obra, Ventos do Apocalipse (1993), a narrativa alude a um cenário dantesco ao retratar vinte e um dias de tormento vividos pelos sobreviventes de uma aldeia moçambicana. Considerações a respeito do período comportado pela narrativa encontramos em Oliveira:

Após passar pela guerra de libertação – que perdurou de 1964 a 1975 e foi liderada pela FRELIMO – e livrar Moçambique do jugo português, a nação recém-formada mergulha, mais uma vez, em uma disputa que começa em 1976 e termina em 1992, colocando em confronto, desta vez, os próprios moçambicanos, representantes da RENAMO e da FRELIMO. Em Ventos do apocalipse, segundo romance publicado por Chiziane, a autora recria, ficionalmente, o cenário

dessa guerra fratricida e desvela a face recrudescida dos povos de Mananga e Macuácuá, ambos fartos de violência, fome e morte, mas que carregam, dentro de si, um fio de esperança por dias de paz (OLIVEIRA, 2013).

Já a terceira, O Sétimo Juramento (1999), sob a percepção de Mata (2001), traz um contexto mais urbanizado:

Não tão diferente é este romance dos anteriores, por outro lado. Isto é, este romance reedita, na esteira dos anteriores, a encenação quotidiana do feminino: mais uma vez este livro, O sétimo juramento, revela os meandros que determinam a vida da mulher mesmo numa sociedade urbana em que as mulheres conhecem outras estratégias para contornar o peso da sua condição subalterna – e esta é uma novidade. Desta vez, as mulheres com funções diegéticas são urbanas, da classe que se move na ciranda do poder social [...] (MATA, 2001, p. 188).

Em Niketche: Uma História de Poligamia (2002), obra que rendeu à autora o prêmio José Craveirinha (2009), a tradição poligâmica é retratada, questionada e perscrutada pela protagonista Rami, personagem ocidentalizada que, nascida e criada em ambiente urbano, pouco traz em si sobre suas origens e tradições. Incomodada com o distanciamento do marido e as evasivas cada vez mais frequentes, ela inicia sua investigação e descobre a relação poligâmica que ele mantém com outras cinco mulheres. Em busca de suas origens e procurando conhecer os motivos que levaram o marido à adesão da poligamia, ela percorre Moçambique de norte a sul para conhecer as demais mulheres:

Niketche foca essencialmente o problema da mulher na sociedade atual de Moçambique em que a recriação da poligamia sob formas camufladas acentua a desproteção e desrespeito à mulher. A tradição é recriada em um país onde o passado e o presente se entrecruzam, deixando as pessoas “deslocadas”, e revela as tensões experimentadas pelas interrelações culturais sofridas desde o período colonial e que vem sendo intensificada com a modernidade. Surge na ficção personagens que representam identidades fragmentadas. Vemos uma narrativa construída sob o foco da questão da poligamia que se desdobra em outras temáticas como o erotismo, a feitiçaria e magia, a maternidade e a posição social e econômica da mulher (NASCIMENTO, 2011, p. 39-40).

Ainda na análise de Nascimento (2011),

Niketche “[...], é uma narrativa que liga o passado ao presente numa dinâmica de desconstrução do tecido social, ou seja, denuncia a burguesia urbana dialogando com o histórico, o econômico e o mítico, respondendo ao sistema de dominação. Do sul ao norte do país, a obra nos apresenta duas constituições familiares: no último uma linhagem matriarcal e no sul, o patriarcalismo ao extremo. (NASCIMENTO, 2011, p. 40).”

Sobre o Alegre Canto da Perdiz (2008), visitamos o artigo de Ana Teixeira (2010). No referido romance, as questões em torno do gênero estão acentuadas pelas situações de Delfina e sua filha, personagens em torno das quais a trama se desenvolve:

Chiziane constrói um jogo entre dois lados da identidade da mulher negra: Delfina rejeita a sua cor de pele, mas, vendendo o seu corpo, reconhece, ironicamente, o seu valor. O seu corpo é também fonte de vida, sendo que dois dos seus quatro filhos resultam do encontro inter-racial. A rentabilidade do corpo feminino negro, que reafirma o paradoxo da sua rejeição, é novamente evidenciada pela venda da sua filha Maria das Dores ao velho feiticeiro, Simba. O papel da maternidade, nesta paradoxal coexistência entre o poder valorizador do ventre gerador das mulheres e a objetivação desvalorizadora do corpo feminino, assume uma posição central na narrativa. A maternidade concretiza a dualidade conceptual inerente à heterossexualidade, mas também se torna um veículo de afirmação da identidade feminina. A ideologia falocrática é informada por uma lógica de alteridade, posicionando a mulher como o “Outro” e, assim, validando repetidamente o mito da costela de Adão (TEIXEIRA, 2010).

Tendo em foco o corpo feminino, o plano romanescos apresenta a beleza da mulher africana e os encantos pelos quais negros, brancos e até as “andorinhas”, que narram histórias de grandes heróis de Moçambique, se deixam seduzir. Como vimos, a construção de suas personagens atende aos anseios de representação e visibilidade da figura feminina, na história do país.

Neste sentido, não podemos ignorar esforços parecidos que só emergiram nas entrelinhas da história, no limiar da revisão historiográfica que em Moçambique só aconteceu a partir da III Conferência das Nações Unidas sobre a Mulher, muito tempo depois do ressurgimento dos movimentos feministas de 1960. Só então,

vagarosamente, essas mulheres puderam falar de si, por si mesmas, não mais pela voz de outrem.

São diversos os estudos relacionados às condições das mulheres em solo africano. Os mais antigos abarcam a exploração, por elas sofridas, partindo da condição de mulher colonizada, o que facilitava os atos de trabalho escravo e violência de todas as formas sobre elas. Essa situação em moldes narrativos está em evidência na obra Niketche [...], quando várias mulheres relatam as barbáries sofridas simplesmente pelas condições políticas de subversão feminina.

Muitas das análises em torno do assunto partem de um ponto de vista que desconsidera as questões do patriarcado vigentes no país antes e depois da independência, parte das tradições alimentadas e repassadas às futuras gerações. Isso quando não depreciam as especificidades dessas mulheres ao colocá-las, de modo geral, como analfabetas e sem perspectivas (MIRANDA, 2008, p. 70-71).

Com a publicação da obra *Balada de Amor ao Vento*, Chiziane se tornou a primeira mulher a escrever histórias da oralidade, sob moldes narrativos, em Moçambique. O “rótulo” de romancista, não lhe agrada e quando questionada sobre isso, se auto define como “contadora de histórias”. Isto a inscreve no campo literário e a coloca em uma posição de mulher atuante a exercer certo “poder” social sobre as demais de seu país.

Um ponto importantíssimo evidenciado na escrita de Paulina é o conhecimento que possui acerca das demandas político-jurídicas e sociais que amparam as mulheres moçambicanas e o modo como permeia tais questões com as de valorização do histórico-cultural de seu povo.

Maria Geralda de Miranda analisa as ações das personagens femininas, nos romances de Chiziane, a partir da leitura de quatro de suas obras, dentre elas *Balada de Amor ao Vento*, as quais são lidas e compreendidas como “[...] representações dos dilemas culturais, históricos e sociais vivenciados pela mulher de Moçambique na atualidade” (MIRANDA, 2008, p. 1).

Nas ações, pode-se dizer que há dois pontos contrastantes: um deles eleva o simbólico reflexo das mulheres sofridas, oprimidas e em situações decadentes no/do país, o outro reflete a força, a determinação

e a sabedoria com que elas são preenchidas.

Nas palavras da estudiosa, “As personagens de Paulina são ‘forjadas’ e ‘temperadas’ na e pela dor. Suas ações, de um lado representam os sofrimentos, os desejos e as angústias das mulheres moçambicanas, de outro, retratam também as crenças e a esperança de dias melhores” (ibidem. p. 4-5). Isso tudo confirma o cuidado destinado às figuras femininas, de modo geral, e em especial àquelas que se movimentam entre a tradição e a cultura imposta pelos colonizadores.

Projetadas e reconfiguradas na escrita de Paulina, as mulheres ganham vida e voz no espaço literário. A imagem feminina, tanto coletiva quanto individual, carregada de contradições que ora reafirmam, ora rejeitam valores em voga no país, denota a própria cultura de um povo em processo de construção identitária.

Em um desses valores encontra-se a poligamia, cultura legalmente aceita, praticada, questionada e até defendida pelas figuras femininas criadas pelo ato autoral de Chiziane. Tradição que em tempos de guerra aumenta a opressão e a humilhação sobre todas .

Olga Iglésias (2007), afirma que ainda em nossos dias a mulher africana vive situações de opressão e marginalização. Como historiadora moçambicana, ela atenta para a importância de um “olhar de dentro” sobre o que é ser mulher em seu país, isto é, defende “[...] uma história de Moçambique, no feminino, onde fosse possível compreender correctamente a situação da mulher” (IGLÉSIAS, 2007, p. 134).

A atuação da estudiosa moçambicana na OMM (Organização da Mulher Moçambicana) acabou delegando-lhe espaço e voz no projeto *Mulher & Democracia*. Seus estudos puderam contar com a parceria de Chiziane, no ano de 1994, em prol de uma maior participação das mulheres na fase de democratização do país.

De acordo com as colocações debatidas por Iglésias, a perspectiva de vida do gênero feminino não ultrapassa os trinta e oito anos de idade. Mesmo com as importantes reflexões afloradas durante o período de luta armada de libertação nacional – no pós-guerra (1975) e pós-período de conquista da independência do país (1982-1992) – a situação ainda é frágil. A miséria, a

fome e a falta do essencial à vida são fatores que mantém em níveis baixos, a esperança de vida dessas mulheres. Embora os avanços estejam acontecendo em todos os sentidos, Iglésias diz que os passos são lentos e a condição feminina ainda está longe de alcançar uma igualdade de direitos.

Numa visão geral, o período pós-crise estagnou o desenvolvimento de Moçambique, o que desencadeou uma série de preocupações acerca do andamento das recentes políticas desenvolvidas em prol da situação da mulher, pois estas só começaram a ser pensadas no período das lutas armadas, em 1960.

De lá para cá, não só elas como também o povo de Moçambique seguem a alimentar o sonho de um renascer africano, sempre à espera de possíveis decisões governamentais que cumpram as promessas firmadas em documentos considerados importantes por pensarem não só em desenvolvimento humano, como também numa melhoria das condições de igualdade entre os gêneros (IGLÉSIAS, 2007).

Uma observação pertinente nos romances analisados por Tedesco, bem como nos artigos que visitamos, é que as figuras femininas são ocidentalizadas, cheias do mundo urbano. Distantes de muitas práticas tradicionais quando envolvidas em tramas complexas, buscam contato com o universo espiritual e dessa forma, recuperam através das memórias, tradições que auxiliam na compreensão do que se passa em torno delas (TEDESCO, 2008, p, 74). Em Ana Mafalda Leite (1998), uma ideia de como a visão europeia marginalizou e modificou negativamente tanto a poligamia, como a cultura ancestral do povo moçambicano. (LEITE, 1998).

Leite (1998) recebe e analisa a escrita de Chiziane como intencional e pedagógica no sentido de transmitir saberes exotéricos, religião e cultura. Recontando, ou no caso “reescrevendo”, as narrativas imitam a oralidade para abordarem o passado do país. Dessa forma, Chiziane recupera memórias individuais e coletivas, experiências da assimilação colonial e as transformações do período retratado, mantendo relação com a situação vigente (ibidem. p, 76).

Sob preponderante tradição bantu, sua escrita reconstrói indícios de uma identidade feminina e confere visibilidade às mulheres ao incutir-lhes

certo poder de interferência no âmbito social. Como sujeito central, a figura feminina desempenha papéis que a valorizam, seja pelo que representa ou pelo modo como influencia e modifica o andamento das coisas (TEDESCO, 2008, p. 78).

Heroínas que dentro da poligamia constroem modos de sobrevivência evidenciam especificidades, principalmente em regiões de bastante pobreza. Quando acometidas por situações complexas, buscam na tradição resoluções para problemas gerais, tanto para o espaço privado como para a coletividade. Atuam no comércio, participam dos acontecimentos, possuem poder de decisão no bairro, solidarizam-se entre elas e convivem com a poligamia de modo organizado, coletivo e também individualizado, quando a disputa é pela atenção do marido.

Nesse caso, as intrigas entre elas acontecem em favor de uma situação para desespero de outra. Realidade que não as coloca como vítimas, muito pelo contrário, realçam suas vivências e o modo como recriam relações entre feminino e masculino no sistema patriarcal (TEDESCO, 2008, p, 76).

Diante do exposto, Tedesco conclui que a independência do país não foi capaz de transformar a realidade dessas mulheres nem mesmo com a ascensão social que vem acontecendo, proporcionada por instituições como a OMM (Organização da Mulher Moçambicana).

## Conclusão

Contudo, concluímos que a convivência feminina nesses termos segue seu curso firmando a ideia de que é assim que as mulheres do sul de Moçambique são felizes e que o mundo as entenda subjugadas dentro do patriarcalismo, ao mesmo tempo em que são valorizadas por ele. Um conjunto de práticas contraditórias que no corpo do texto narrativo é resolvido magicamente por elementos simbólicos, imbricados nas práticas culturais, que conferem identidade às conterrâneas de Mambone.

Em Tedesco, para a observação de que principalmente nas obras de Paulina, o conceito de identidade unificada é substituído por “[...] uma outra construção identitária, associada a uma voz feminina e crítica que se opõe à sociedade patriarcal, esta “oposição” acaba por dominar toda sua produção [...]” (TEDESCO, 2008, p, 28).

Aproveitamos a brecha para defendermos uma escrita feminina compromissada com a realidade das mulheres de Mambone e endereçada ao mundo. Um olhar interno sobre as especificidades das causas e reivindicações que a condição do “ser mulher”, em seu país, implica. Uma resposta feminina ao colonialismo; às práticas opressivas aumentadas em virtude de um patriarcalismo que se sobrepôs às tradições locais, aumentando a opressão sobre muitas realidades femininas; também aos modelos externos que ao determinarem conceitos subjagam a experiências, saberes, tradições e vivências em África. A escrita de Paulina Chiziane nasce onde a autora percebe a quantidade de inquietações em torno da condição feminina e também da necessidade de falar sobre as mulheres de Mambone sem que a voz seja externa ou de outrem que não delas mesmas.

## Referências

CHIZIANE, Paulina. Eu, Mulher... Por Uma Nova Visão de Mundo. In: *Revista do Núcleo de Estudos da Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, p. 199 -205. Vol. 05, nº 10. Abril de 2013. Disponível em: < <http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/114> >. Acesso em dezembro de 2014.

\_\_\_\_\_. Paulina. Biografia. In: *Portal da Literatura*. Disponível em: <http://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=2335>. Acesso em junho de 2015.

DANTAS, Luciana Neuma Souza Muniz Meira. *Identidade da Mulher Moçambicana nas Obras de Noémia de Souza e Paulina Chiziane*. Universidade Estadual da Paraíba – uepb, 2011. Campina Grande (PB). Disponível em: <http://pos-graduacao.uepb.edu.br/ppgli/download/dissertacoes/Dissertacoes2011/disserta%C3%A7%C3%A3o%20luciana%20neuma.pdf>. Acesso 28 de janeiro de 2016.

DIONÍSIO, Dejair. *Literatura Afro Em Construção: A Perspectiva Da Ancestralidade Bantu Em Ponciá Vivêncio*, De Conceição Evaristo, 2010.

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) – UEL- Londrina. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp136986.pdf>. Acesso em janeiro de 2016.

IGLÉSIAS, Olga. Na entrada do novo milênio em África. Que perspectivas para a mulher moçambicana? In MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África – Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Editora Colibri, 2007, p. 136-154.

\_\_\_\_\_. *África, a Mulher Moçambicana e a NEPAD (Nova Parceria para o Desenvolvimento de África)*.

JARID, Arrais. Feminismo Negro: Sobre Minorias Dentro da Minoria. In: *Revista Fórum Semanal*, 2016. <http://revistaforum.com.br/digital/135/feminismo-negro-sobre-minorias-dentro-da-minoria/>. Acesso em 04/01/2016, às 10 h e 42 min.

LUSA, DW África/Correspondentes/. *Momentos de Instabilidade Política em Moçambique – Uma Cronologia*. Disponível em: <http://www.dw.com/pt/momentos-de-instabilidade-pol%C3%ADtica-em-mo%C3%A7ambique-uma-cronologia/a-16912568>. Acesso em março de 2016.

MATA, Inocência. O sétimo Juramento De Paulina Chiziane – Uma Alegoria Sobre o Preço do Poder. In: *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 187-191, 1º sem. 2001. Disponível em: <<[http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas\\_Scripta/Scripta08/Conteudo/N08\\_Parte03\\_art02.pdf](http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta08/Conteudo/N08_Parte03_art02.pdf)>>. Acesso em janeiro de 2016.

MEDINA, Cremilda De Araújo. *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopeia. Secretaria de Estado da Cultura, 1987.

MIRANDA, Maria Geralda de. A África e o Feminino em Paulina Chiziane. In: *Revista Científica Mulemba da UFRJ*, nº 2. Publicado em junho de 2010. Disponível em: <<[http://setorlitafrica.letas.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo\\_2\\_6.php](http://setorlitafrica.letas.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_2_6.php)>>. Acesso em março de 2015.

NASCIMENTO, Luciana Alberto. *A Dança das Contradições em Niketche: Uma História de Poligamia de Paulina Chiziane*. Universidade do Estado de Mato grosso, 2011. Disponível em: [http://ppgel.com.br/Anexos/Revista%20Athena/Primeiro%20N%C3%BAmero/Luciana\\_Nascimento.pdf](http://ppgel.com.br/Anexos/Revista%20Athena/Primeiro%20N%C3%BAmero/Luciana_Nascimento.pdf). Acesso em fevereiro de 2016.

OLIVEIRA, Adriana Sousa de. Ventos Do Apocalipse: Mensagem De Esperança Em Tempos de Cólera. In: *Revista Mulemba. Rio de Janeiro: UFRJ*, V.1, n. 8, pp. 16 - 28. jan/jul. 2013. ISSN. Disponível em: <<[http://setorlitafrica.letas.ufrj.br/mulemba/download/artigo\\_8\\_1.pdf](http://setorlitafrica.letas.ufrj.br/mulemba/download/artigo_8_1.pdf)>>. Acesso em janeiro de 2016.

QUIVÉ, Eduardo. Paulina Chiziane: *O Símbolo Feminino na Literatura Moçambicana*. Sarau eletrônico, sistema integrado de Bibliotecas. Disponível em: [http://bu.furb.br/sarauEletronico/index.php?option=com\\_content&task=view&id=213&Itemid=1](http://bu.furb.br/sarauEletronico/index.php?option=com_content&task=view&id=213&Itemid=1). Acesso em setembro de 2015

TEDESCO, Maria do Carmo Ferraz. *Narrativas da Moçambicanidade, Os Romances de Paulina Chiziane e Mia Couto e a Reconfiguração de uma Identidade Nacional*. Tese (Doutorado em História)-Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

UFSCar, Universidade Federal de São Carlos. História geral da África I. *Metodologia e pré-história da África* / editado por Joseph Ki - Zerbo. – 2. ed. rev. – Brasília : UNESCO, 2010. 992 p. Disponível em: << <https://banhodeassento.wordpress.com/2010/12/24/historia-da-africa-livros-da-unesco-baixe-aqui-8-volumes-da-edicao-completa/>>>. Acesso em junho de 2015.



# O HOMEM COMO UM SER-PARA-MORTE NAS MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

p. 44-49

Ramon Diego Câmara Rocha<sup>1</sup>

## Resumo

O presente trabalho possui, como objetivo, estudar as relações entre a teoria do homem como um ser-para-morte, do filósofo alemão Martin Heidegger e a consciência da morte como condição existencial do personagem Brás Cubas no romance Memórias póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis. Por meio dessa aproximação comparativa, pretendemos caminhar em uma perspectiva dialética por meio da qual se debaterá o texto filosófico como suporte para a leitura da obra de arte e, conseqüentemente, o da linguagem, como caminho existencial do ser. Tal abordagem aprofunda as reflexões oriundas desse tipo de articulação, aproximando essas duas áreas do conhecimento no tocante à temática da morte. Teóricos como Montaigne (1965), Heidegger (1999), Compagnon (2014), Bakhtin (1997) e Schwarz (2000) serão de extrema importância para o desenvolvimento deste corpus, contribuindo para a construção de nosso arcabouço teórico.

**Palavras-chave:** Machado de Assis. Martin Heidegger. Literatura comparada. Literatura e filosofia.

## Abstract

The present work has, as objective, to study the relations between the theory of man as a being-to-the-death, the German philosopher, Martin Heidegger, and the consciousness of death as the existential condition of the character Brás Cubas in the novel the Posthumous Memoirs of Brás Cubas, Machado de Assis. Through this approach comparative, we intend to walk in the perspective of the dialectic by means of which they will discuss the text philosophical as support for the reading of the work of art and, consequently, the language, as a way of existential be. Such an approach deepens the reflections from this type of articulation, approaching these two areas of knowledge in relation to the theme of death. Theorists such as MONTAIGNE (1965), HEIDEGGER (1999), COMPAGNON (2014), BAKHTIN (1997), and SCHWARZ (2000) will be of extreme importance for the development of this corpus, contributing to the construction of our theoretical framework.

**Keywords:** Machado de Assis; Martin Heidegger; Comparative literature; Literature and Philosophy.

## Introdução

Mesmo criticado por incorporar-se ideologicamente ao regime nazista, Martin Heidegger é, ainda, um dos filósofos mais influentes do século XX. O autor inovou em diversos aspectos da filosofia, não só por propor uma revisão da ideia de metafísica, repensando a diferença ontológica acerca dos conceitos de ser e ente, como também por pensar a condição do ser humano em função de um ser-para-

morte, a partir do qual a linguagem poética seria um caminho de abertura dessa condição de existência, fruto de um constante devir.

O filósofo alemão também contribuiu em importantes discussões acerca do papel da filosofia e de seus desdobramentos ao decorrer da história, estudando suas implicações para uma analítica do ser. Apoiado em uma minuciosa revisitação da língua e cultura gregas, modificou também a

1- Mestrando em estudos literários pelo Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. Linha de Pesquisa: Literatura e Cultura. Contato: ramondiegoseripe@hotmail.com

maneira de se pensar as relações entre ser e mundo. Logo, seu modo de pensar a filosofia norteou, ao decorrer do tempo, vários estudos sobre as relações do homem com a linguagem e de como esta liga-se, intrinsecamente, a nossa forma de existir.

É partindo, portanto, dessa perspectiva filosófica, que abriremos um diálogo entre as ideias do filósofo e a construção do romance machadiano. Neste, debruçaremos-nos sobre a manifestação da morte, por meio do personagem Brás Cubas, como uma condição narrativa que autoriza e legitima a existência do narrador-personagem.

Desse modo, a discussão que dá origem a este artigo apoia-se na filosofia como suporte para um estudo comparado, contrapondo e aproximando os escritos filosóficos de Heidegger, que versam sobre o conhecimento da morte como ponto de reflexão sobre a existência do homem, do romance Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis.

Para que sigamos, no entanto, o caminho metodológico proposto, nosso trabalho se dividirá em três etapas: 1<sup>a</sup>) veremos como as ideias do filósofo alemão corroboram para um pensamento acerca da condição humana no tempo, apoiando-se na morte como elemento constitutivo dessa reflexão; 2<sup>a</sup>) veremos como a morte é exposta, através do narrador-personagem, no romance Memórias póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis; 3<sup>a</sup>) baseados nas teorias heideggerianas analisaremos como a composição literária machadiana utiliza-se da morte como elemento de legitimação narrativa e existencial do personagem da obra machadiana.

## 1. O homem como um ser-para-morte

Muitos foram os filósofos que discorreram sobre a morte, apoiando-se nas mais diversas abordagens. No entanto, poucos foram os que acreditaram no nosso conhecimento acerca da morte como condição necessária para nossa existência. Entre os que se dispuseram a pensar sobre isso, vale ressaltar Michel de Montaigne e Martin Heidegger. Suas perspectivas, apesar de fundamentarem, no tocante à ideia de morte, de maneiras distintas, aproximam-se, no entanto, ao reconhecer, na morte, um elemento catalisador de nossa reflexão sobre a existência.

Montaigne, em *Les essais*<sup>2</sup>, trata dessa questão

2. Ensaaios.

3. Tradução minha do trecho “Le but de notre carrière, c’est la mort, c’est l’objet nécessaire de notre visée: si elle nous effraie, como est-il possible d’aller un pas avant, sans fièvre?”.(MONTAIGNE, 1965, p.115)

4. A tradução dessa expressão, do francês para o português seria “O que é isso, a Filosofia?”.

no ensaio número XX de sua obra, intitulado O que é filosofar senão, aprender a morrer? Nele o filósofo francês fala-nos sobre o medo e impotência diante da morte, na medida em que a reconhece enquanto elemento necessário diante de nossa caminhada no mundo. Algo que fica mais explícito nesse trecho em destaque “O início de nossa caminhada é a morte, ela é o objeto necessário do nosso destino: se ela assusta-nos, como é possível caminhar um passo à frente, sem temer?”.(MONTAIGNE, 1965, p.115)<sup>3</sup>.

Já no que concerne às teorias do filósofo alemão, a morte é vista como elemento da condição humana sem um juízo moral que a fundamente. O homem torna-se, para Heidegger um ser-para-morte, não como uma forma de liberdade ou de estar em paz, como acreditara Montaigne, mas sim como uma condição necessária a sua existência.

Partindo dessa perspectiva, debruçaremos-nos sobre a ideia de morte na visão do filósofo alemão, visto que esta se aplica melhor às reflexões propostas neste artigo. Contudo, antes de estudarmos a ideia do homem como um ser-para-morte proposta por Heidegger lançaremos um olhar mais atento, sobretudo, aos conceitos de ente e ser, compreendendo-os por meio de uma diferença ontológica fundamental para que possamos, posteriormente, estabelecer considerações acerca dessa analítica fenomenológico-existencial.

Ainda pensando nesta diferença ontológica, o mesmo autor escreveu um de seus artigos mais importantes, intitulado *Qu’est-ce que la Philosophie?*, no qual ele nos fala um pouco mais sobre essa diferença conceitual:

O ser-aí é imediatamente o homem e o mundo ao mesmo tempo, em sua realidade finita imediata, entregue ao seu destino. Desse modo, o homem também não é uma mera coisa que reside inerte em um mundo da necessidade; pelo contrário, na medida em que compreende o ser, o homem se coloca no campo da possibilidade, da transcendência e elabora as possibilidades de sua existência. (WERLE, 2003, p. 100).

O fato é que, para o autor alemão, homem e mundo estariam interligados, pois “(...) nossa pré-compreensão, inseparável de nossa existência ou de nosso estar-aí (Dasein), nos impede de escapar à nossa situação histórica (...)”.

(HEIDEGGER apud COMPAGNON, 2010 p. 62). Ou seja, não podemos nos situar fora de nossa condição, visto que nossa própria existência correlaciona-se com ela, tendo a consciência de nosso fim e projeto último por meio da morte.

A morte é, portanto, um dos elementos constitutivos dessa condição do *dasein*. Por ter consciência da morte enquanto projeto último, o constante devir do homem enquanto projeto adquire seu caráter de abertura. O ser significa-se e ressignifica-se em correlação com o mundo, por meio de um movimento de simbiose e abertura.

## 2. Quando um defunto toma consciência de sua condição

Partindo de tais explicações sobre as teorias de Heidegger, abrimos caminho para propor uma aproximação dialética entre elas e o romance de Machado de Assis. No entanto, antes disso, é necessário estudarmos, nesta seção, como a morte é exposta na obra machadiana, para que, em outro momento, debruçemo-nos sobre a interface entre os conceitos filosóficos abordados e a composição da obra de arte literária.

Publicada inicialmente em formato de folhetim, na Revista Brasileira, de março a dezembro de 1880 e, compilada em livro pela primeira vez somente no ano posterior, em 1881, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, funda, histórica e estilisticamente, o realismo brasileiro. Sendo bem recebida pela crítica da época, o escritor compõe sua obra de forma ousada, ao propor um defunto que conta suas memórias de vida, após sua morte, começando com uma afirmação intrigante para seus leitores, “(...) eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor (...)” (ASSIS, 2006, p. 17).

Brás Cubas, defunto-autor do livro, reflete apoiado em suas memórias, sobre uma cadeia de eventos que foram decisivos para a formação de seu caráter, assim como determinantes para a maneira como viveu. O narrador em primeira pessoa, que é também personagem principal do romance, fala-nos, ainda, sobre a forma inusitada de contar sua história, partindo dos relatos de sua condição de cadáver, para as inquietações e ações em vida.

Alguns desses eventos, por conseguinte, se

sobressaem na escritura defunta de Brás Cubas, entre eles: a) Uma infância mimada, repleta de vontades; b) Seu envolvimento com a prostituta Marcela, com a qual gastara grande parte do dinheiro de seu pai; c) Sua candidatura, fracassada pela falta de tato com tal empreendimento; d) Sua paixão por Virgília, grande amor de sua vida, com quem acaba noivando; e) Sua amizade com Quincas Borbas, colega de infância que reencontra no Rio de Janeiro e pelo qual nutre apreço; f) Sua morte, decorrência de uma pneumonia mal curada e de sua obsessão na criação de um emplastro que curasse a melancolia da humanidade.

Nem seria preciso dizer que, por se caracterizar como um narrador homodiegético, os fatos mencionados por Brás Cubas fundem-se as suas percepções post mortem<sup>5</sup>, por meio das quais comenta sua vida livre de quaisquer preocupações morais ou éticas. Afinal, como está narrando a sua vida fora da sua condição sociocultural e histórica, sem preocupações acerca de valores morais ou éticos, revela-nos o lado mais obscuro da burguesia do século XIX.

Tal distanciamento dessa situação sociocultural permite que passagens como “(...) – Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.”, (ASSIS, 2006, p. 159), adquira uma carga semântica poderosa e reveladora diante de sua profunda decepção com o mundo, deixando transparecer a injustiça e a hipocrisia social de sua época, da qual participara em vida.

A morte aparece-nos, aqui, como um elemento que retira o personagem principal da narrativa, de sua condição de vivente, em busca de uma legitimação de seu relato em relação ao contexto histórico no qual se insere. Afinal, como não confiar em um defunto, que nada mais tem a perder?

## 3. O homem como um ser-para-morte em *Memórias póstumas de Brás Cubas*

Desta forma, Machado de Assis nos propõe uma reflexão acerca da condição humana a partir de um personagem que fala-nos de uma perspectiva não humana. Ou seja, somente fora de sua condição de humanidade, Brás Cubas, busca humanizar-se, olhando para sua vida, agora passada, justamente por não estar inserido nela.

5-Expressão latina que significa “depois da morte”, “após a morte”, “posterior à morte”.

Um dos elementos de sua narrativa que corrobora essa afirmação é a percepção do tempo. O defunto autor narra, a partir de sua morte, os acontecimentos de sua vida, ou seja, ele inverte a ordem cronológica a partir da qual as narrativas tradicionais se estruturam. Sobre esse fenômeno da percepção do tempo e do espaço, Bakhtin nos diz que “(...) o acontecimento histórico constituído de recordações abstratas não é inteligível (não é visível) se não está localizado num espaço onde está gravada a necessidade de sua realização num tempo e num lugar determinados.”, (BAKHTIN, 1997, p. 258). O narrador situa-se livremente entre os períodos de tempo que lhe convém, para conhecer e refletir profundamente acerca de uma vida que, só agora, em sua condição de defunto, se torna necessária e o angustia.

Inclinei os olhos a uma das vertentes, e contemplei, durante um tempo largo, ao longe, através de um nevoeiro, uma coisa única. Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. (ASSIS, 2006, p. 26).

Livre de um modo de ser-estar dependente de um status quo dominante, o defunto pode lançar um olhar sobre o que fora em vida, antes conhecendo-se melhor, do que intencionando algum tipo de redenção. É, portanto, na morte, que o personagem da obra machadiana vê-se obrigado a perceber sua humanidade, agora não mais regido pelas convenções econômicas e socioculturais, mas sim, pela analítica de sua passagem pela vida.

Ainda acerca dessa forma de perceber-se no espaço e no tempo, recorramos novamente a Heidegger. O filósofo nos explicita que determinadas formas de existência podem ser consideradas inautênticas. Para o mesmo, a inautenticidade seria formada por três características: 1) facticidade; 2) existencialidade e 3) ruína. A primeira diz respeito ao fato do homem ser lançado ao mundo<sup>6</sup> sem desejar ou escolher tal acontecimento, ou seja, fatos alheios a sua vontade; a segunda diz respeito ao desejo, inerente ao homem, de ser para além de si, de projetar-se para além de si; já a terceira diz respeito ao desvio do homem de seu projeto essencial de

descobrimto interior, tornando-o um indivíduo massacrado pelas preocupações cotidianas, perturbado em reduzir sua vida à objetividade.

Ainda para o filósofo alemão, ao intencionar transcender ao mundo, o homem depara-se com um enorme sentimento de angústia, o qual motiva o indivíduo a resignificar-se enquanto ser e lançar-se às mais profundas reflexões acerca da condição humana. Do mundo, no entanto, surgiria toda a angústia que aniquilaria as idiossincrasias do ser humano, lançado-o ao nada. O homem vê-se, portanto, impedido, temporalmente e historicamente, de ser um ser acabado, vivendo em um estado de permanente conflito.

Na angústia – dizemos nós – “a gente sente-se estranho”. O que suscita tal estranheza e quem é por ela afetado? Não podemos dizer diante de que a gente se sente estranho. A gente se sente totalmente assim. Todas as coisas e nós mesmos afundamos numa indiferença. Isto, entretanto, não no sentido de um simples desaparecer, mas em se afastando elas se voltam para nós. Este afastar-se do ente em sua totalidade, que nos assedia na angústia, nos oprime. (HEIDEGGER, 1999, p. 56-57).

No romance do escritor brasileiro, essa angústia se dá, justamente, atrelada à revisitação das lembranças do personagem. Ao sentir-se indiferente ao mundo, Brás Cubas sente a necessidade de criar um espaço-tempo discursivo no qual é afetado por uma vida da qual tenta se afastar, embora não consiga. Tendo em vista a objetividade dessa vida que lhe corroe o descobrimto interior, ele tenta por meio da morte, desvendar aspectos de sua Existência inautêntica<sup>7</sup>. É na morte que o personagem abandona uma forma de ser do ente baseada nas implicações e determinações de uma vida cotidiana, que torna o homem cansado de si, preferindo render-se à banalidade, do que lançar-se sobre o autoconhecimento.

Esse movimento de afastamento, pelo contrário, o aproxima cada vez mais do objeto de sua angústia. A legitimação de sua condição de defunto autor surge, necessariamente, de sua inquietude diante de um sentido último para a vida, que já não possui. Ou como nos diz um dos grandes estudiosos da obra machadiana, Roberto Schwarz, “Menos que afirmar outro mundo, Brás quer destratar o nosso,

6 Mundo neste caso refere-se às condições geográficas, sociais, políticas e econômicas em meio as quais o homem terá de viver.

7 Conceito formulado por Heidegger em seu livro “Ser e Tempo”.

que é dele também, isto para infligir-nos a sua impertinência.” (SCHWARZ, 2000, p. 16). A vida apresenta-se, portanto, para o personagem, como uma existência inautêntica que ele se esforça em legitimar e/ou tentar explicar. Essa motivação surge oriunda de um distanciamento da sua condição de vivente, que o atormenta.

Nessa perspectiva o narrador-personagem apresenta-se como um ser-para-morte em dois planos: no primeiro, a morte surge como decorrência de uma condição socioeconômica, na qual a objetividade fora tomada em detrimento da compreensão de sua vida. No segundo, acompanhada do sentimento de angústia, a morte ocasiona um processo de revisitação de sua vida, na busca por uma legitimação e/ou compreensão de sua existência. Ou seja, tanto no primeiro, quanto no segundo, a morte é o ponto de partida de suas reflexões, tornando-se o elemento catalisador de sua angústia e o ponto de intersecção entre sua condição passada e presente, mediando a revisitação de sua existência.

#### 4. Considerações finais

Pode-se dizer que, ao utilizar a filosofia como aporte metodológico para a análise da condição de existência e, da legitimação dessa condição por meio da morte, criou-se um campo de reflexão bastante importante, atuando em uma perspectiva comparada, contribuindo para um aprofundamento dos questionamentos e da análise da composição literária da obra de arte.

Conclui-se então, apoiado nas reflexões acerca da morte, produzidas pelo filósofo alemão Martin Heidegger e, tomando-as, em diálogo, para o estudo da composição literária de Machado de Assis, que a condição de defunto autor é de fundamental importância para o desenvolvimento e legitimação narrativa de Brás cubas, bem como para o desenrolar do enredo machadiano.

Afinal, nos permitimos observar que, tal narrativa caracteriza-se por uma angústia, por parte do personagem, oriunda de uma necessidade de racionalizar a sua existência, que entrelaça os fatos de acordo com sua conveniência lógico-temporal e ideológica, remodelando as estruturas do tempo e do espaço no enredo. A partir disso, evidencia-se um sujeito de duvidoso caráter que, objetificado em vida, tenta significar sua existência inautêntica em morte, na busca e/

ou esperança de que sua trajetória, em vida, obtenha, em morte, algum sentido último.

#### Referências

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

HEIDEGGER, Martin. Qu'est-ce que la Philosophie? In: HEIDEGGER, M. *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1999.

\_\_\_\_\_. *O que é Metafísica?* In: HEIDEGGER, M. *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1999.

MONTAIGNE, Michel de. *Les essais*: tome I. Albert Thibaudet (Org). Paris: Éditions Gallimard, 1965.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. 4. ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2000.

WERLE, Marco Aurélio. *A angústia, o nada e a morte em Heidegger*. Trans/Form/Ação. Marília, v. 26, n. 1, p. 97-113, 2003. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31732003000100004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732003000100004&lng=en&nrm=iso)>. access on 20 Sept. 2016.

Recebido em 21/09/2016

Aceito em 02/12/2016

# DOM CASMURRO E DOM: PONTES DIALÓGICAS

p. 50-60

Isis Milreu<sup>1</sup>

## Resumo

Machado de Assis é considerado o maior autor brasileiro por diversos críticos e leitores. Sua obra tornou-se paradigmática, pois até hoje continua a influenciar inúmeros escritores e instigar diferentes leituras, uma prova de sua alta qualidade estética. Entre seus romances, destaca-se *Dom Casmurro* (1899), o qual foi adaptado para distintos meios e segue incitando discussões e releituras. Neste trabalho nos propomos a analisar como a referida ficção machadiana foi relida no filme *Dom* (2003), dirigido por Moacyr Góes, examinando o diálogo entre as duas narrativas.

**Palavras-chave:** Dom Casmurro; Dom; literatura e cinema; diálogos.

## Abstract

Machado de Assis is regarded as the greatest Brazilian writer according to several critics and readers. His production became paradigmatic because until today it continues to influence innumerable writers as well as instigating different interpretations, which highlights an evidence of its high quality aesthetic. Amongst his novels, *Dom Casmurro* (1899) emerges as the most important one, which has been adapted to different medias, providing discussions and readings. This paper aims at analyzing how the aforementioned novel by Machado de Assis was revisited into the film adaptation *Dom* (2003) directed by Moacyr Góes, examining the dialog between both narratives.

**Keywords:** Dom Casmurro; Dom; literature and cinema; dialog.

## Introdução

*O meu fim evidente era atar as duas pontes da vida, e restaurar na velhice a adolescência.*  
(Machado de Assis)

Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) está indiscutivelmente inserido no cânone literário, sendo considerado um grande autor por muitos críticos e leitores não só no âmbito nacional, mas também internacionalmente, por diversas razões. Harold Bloom em *Gênio* (2003, p.693) afirma que “A genialidade de Machado de Assis é manter o leitor preso à narrativa, dirigir-se a ele frequente e diretamente, ao mesmo tempo em que evita o mero “realismo” (que jamais é realista).” Nessa ótica, vale a pena mencionar que alguns estudiosos assinalam que o escritor modificou o paradigma da literatura brasileira

do século XIX ao romper com o romantismo e construir uma prosa realista na qual o leitor tem um papel primordial. Assim, é compreensível os motivos de sua poética ter influenciado e continuar a influenciar muitos autores, um claro indício de sua qualidade e modernidade. Cabe frisar que Machado de Assis produziu romances, contos, crônicas, poemas e obras de teatro que ainda provocam diversas leituras e acirradas discussões tanto no nível acadêmico quanto no ficcional, as quais mantêm viva sua obra. Além disso, algumas de suas ficções foram reescritas por distintos autores enquanto outras foram adaptadas para diferentes meios artísticos. Em suma, o escritor não é apenas um “bruxo abusivo e zombeteiro” do conhecido poema “A um

1- Professora de Literaturas Hispânicas na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). É doutora e mestra em Literatura e Vida Social pela Unesp-Assis.  
ISSN 2179-0027

bruxo com amor” (1959), de Carlos Drummond de Andrade, mas converteu-se em um clássico.

Dom Casmurro (1899) é um exemplo da alta qualidade da poética machadiana, considerada sua obra prima por vários estudiosos. Desde sua publicação, o romance incitou inúmeras interpretações e continua a desafiar os leitores contemporâneos. O enredo da narrativa parece bastante simples à primeira vista: a descrição do amor fracassado entre Bento Santiago, também conhecido por Bentinho e Dom Casmurro, e Capitulina de Pádua, apelidada de Capitu, motivado por uma suposta traição da esposa com o melhor amigo do marido: Ezequiel de Sousa Escobar. Aparentemente, trata-se de mais uma retomada do antigo tema do triângulo amoroso. No entanto, a forma ambígua como o narrador-personagem tece o seu relato desconstrói a dissimulada simplicidade da fábula e possibilita que o leitor construa sua própria versão da história. Ao longo de 148 capítulos, Dom Casmurro, um advogado viúvo, reescreve as memórias de seu relacionamento com Capitu, objetivando “[...] atar as duas pontes da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, 1992, p.7). Desse modo, o seu projeto é contar os acontecimentos de seu ponto de vista: um homem velho, rico, solitário e amargurado. Evidentemente, a sua perspectiva é suspeita, dado que ele é uma das partes interessadas no conflito amoroso, e o leitor deve atentar-se para este fato a fim de não ser enganado pelo narrador-personagem.

A título de ilustração, destacamos as experiências de interpretação feitas por Lygia Fagundes Telles da referida ficção. Em “Ainda uma vez, Capitu!” (2008), ela comenta que ao ler o romance pela primeira vez ficou indignada com o ciúme do marido e teve pena da esposa. Porém, ao reler a narrativa a sua interpretação da trama mudou e sentiu-se enganada pela protagonista, convencendo-se de que ela cometeu um adultério. Posteriormente, enquanto trabalhava no roteiro de Capitu (1968), o seu filho pergunta-lhe se houve mesmo a citada traição e confessa que não sabe, pois “É tudo misterioso como aquele mar acima de qualquer suspeita com suas ondas espumejantes arrebentando nas pedras” (TELLES, 2008, p. 161). Esta trajetória de leitura assinala alguns caminhos de interpretação de Dom Casmurro que podem variar de acordo com cada leitor ou leitura porque é possível ler

a famosa obra machadiana de distintas maneiras, tal como apontou a escritora que primeiro identificou-se com Capitu, depois com Bentinho e, por fim, sentiu-se incapaz de adotar um lado.

Interessa-nos sublinhar que o mistério sobre o possível adultério de Capitu permanece nos dias atuais e tem motivado inúmeros trabalhos críticos e acadêmicos, bem como versões ficcionais. É importante salientar que embora o motivo da traição tenha despertado inúmeras discussões na esfera literária sobre a obra-prima de Machado, o romance também foi submetido a múltiplas leituras em diferentes correntes teóricas que ampliaram o diálogo da literatura com outras áreas de conhecimento. Entre elas, sobressaem-se a psicanálise e a sociologia. Percebemos que essas vertentes de interpretação coexistem devido à riqueza da narrativa machadiana e algumas análises refletem as transformações da sociedade brasileira, bem como a pluralidade da pós-modernidade.

Roberto Schwarz (2000, p.10) aponta em “A poesia envenenada de Dom Casmurro”, publicado em *As duas meninas*, que até a década de 1960 predominava a leitura conformista da clássica obra machadiana. Nesta ótica, os leitores foram seduzidos pelo narrador-personagem, o qual era visto como uma vítima da esposa. Schwarz (2000, p.11) sustenta que essa perspectiva só foi alterada após a publicação de *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960), de Helen Caldwell. Em sua opinião, a escritora decifrou o básico da charada literária de Machado ao desvelar que as ações do protagonista foram motivadas pelo ciúme, relativizando a autoridade da voz narrativa. O crítico lembra que John Gledson em *The Deceptive Realism of Machado de Assis* (1984) também abriu caminho para novas interpretações do romance ao postular que os ciúmes de Bento estão relacionados com a crise da sociedade patriarcal.

Embora Schwarz (2000) enfatize a relevância das contribuições dos mencionados autores estrangeiros, é importante registrar que diversos estudiosos nacionais analisaram a ficção machadiana de diferentes ângulos. Dentre eles, vale a pena citar alguns que em seus trabalhos abordaram as vertentes psicológica, utilizada por Luiz Alberto Pinheiro de Freitas e Roberto DaMatta, e a feminista, explorada por Mary Del Priore e Carla Rodrigues, entre outros. Nestes estudos prioriza-se a compreensão do conflito amoroso a partir da ótica dos envolvidos,

considerando a relação entre homens e mulheres no século XIX através de um olhar do século XXI. Assim, os ciúmes de Bento podem ser interpretados como uma manifestação de uma paixão enrustida por Escobar e Capitu pode ser considerada uma precursora do feminismo, por exemplo. Logicamente, estes escritos não abarcam a infinidade de leituras que o romance de Machado instigou nem pretende reduzi-las, mas somente ilustram a vigência da obra prima machadiana que segue incitando novas interpretações mais de cem anos após vir a público.

Dom Casmurro foi transposto para o cinema, o teatro e a ópera, além de ser reescrito em contos, romances e quadrinhos. Entendemos que essas recriações explicitam a representatividade da famosa narrativa de Machado. Neste artigo examinaremos sua versão fílmica em *Dom* (2003), dirigido por Moacyr Góes, verificando o diálogo entre o livro e a obra cinematográfica. Desse modo, construiremos uma ponte comparativa entre as duas narrativas objetivando atar a obra romanesca e a fílmica, parodiando o narrador machadiano citado na epígrafe que utilizamos para abrir este texto. Contudo, antes teceremos algumas considerações teóricas sobre as relações entre a literatura e o cinema que contribuirão para nortear nossa análise.

### **Narrativas literárias e cinematográficas: diálogos possíveis**

É inegável que a literatura alimenta o cinema. Afinal há um grande número de obras literárias que foram e são adaptadas para o meio cinematográfico. Ismail Xavier em “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema” (2003, p.61) ressalta que embora a questão da adaptação possa ser discutida em várias dimensões, “[...] o debate tende a se concentrar no problema da interpretação feita pelo cineasta em sua transposição do livro.” Assim, muitas vezes, problematiza-se as noções de fidelidade e “traição”, sem considerar os procedimentos necessários na adaptação de uma linguagem para outra. O autor pondera que essa visão vem sendo alterada nas últimas décadas e que, atualmente, privilegia-se a ideia de diálogo nos estudos sobre a recriação das obras literárias. Consequentemente, minimiza-se a tradicional exigência de fidelidade ao original e o filme pode ser visto como uma nova

experiência a partir da especificidade de seu meio. Xavier (2003, p.62) acrescenta que o diálogo da adaptação não ocorre apenas “[...] com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos.” Nesta ótica, a noção de diálogo entre as narrativas é ampliada e a análise das adaptações deve abarcar também o contexto, devido ao procedimento de atualização do texto literário.

João Batista de Brito em “Texto literário e filme: como ler o confronto” (2006) indica que ainda existe um preconceito contra a adaptação de obras literárias, considerada, geralmente, inferior ao “original”. O autor prefere não aprofundar a discussão, mas enfatiza que há “[...] afinidades semióticas, ou seja, de linguagem, entre a verbalidade da literatura e a iconicidade do cinema [...]” (BRITO, 2006, p.7). O estudioso também enumera as contribuições mútuas entre as duas artes. Em sua opinião, a forma do romance do século XIX contribuiu para que o cinema, em geral, contasse histórias com começo, meio e fim, ignorando a crise de representação gerada pelos vanguardistas no início do século XX. Desse modo, o cinema assumiu “[...] ser três coisas ao mesmo tempo: ficcional, narrativo e representacional” (BRITO, 2006, p.8). Por sua vez, a linguagem cinematográfica influenciou grande parte da literatura do século passado, segundo o crítico. Em síntese, ambas as artes se influenciaram e podem ser definidas como construções ficcionais, narrativas e representacionais.

Corroborando esse ponto de vista, Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2011) aponta que a constante depreciação crítica das adaptações contrasta com o grande número de obras literárias que foram transpostas para o cinema e sua inegável popularidade. Para Hutcheon, “As adaptações são tão fundamentais para a cultura ocidental que parecem confirmar o insight de Walter Benjamin (1992, p. 90), segundo o qual [...] contar histórias é sempre a arte de repetir histórias” (2011, p. 23). A estudiosa também desconstrói as tradicionais visões sobre o texto original e fidelidade, sustentando que a adaptação é uma obra híbrida e definindo-a como um produto e um processo.

Hutcheon (2011, p. 58) retoma a teoria da evolução de Darwin e propõe pensar a adaptação narrativa a partir da permanência de uma história,



seu processo de mutação ou adequação a um meio cultural. A autora afirma que as histórias não são imutáveis, mas evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos. Assim, “[...] a adaptação cultural conduz a uma migração para condições mais favoráveis: as histórias viajam para diferentes culturas e mídias. Em resumo, as histórias tanto se adaptam como são adaptadas” (HUTCHEON, 2011, p.58). Neste sentido, o ato de adaptar um texto literário para outras mídias pode ser interpretado como uma necessidade cultural para a sua sobrevivência. De acordo com a estudiosa,

As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios em virtude da mutação – por meio de suas “crias” ou adaptações. É as mais aptas fazem mais do que sobreviver, elas florescem. (HUTCHEON, 2011, p.59)

Sob esse prisma, as adaptações adquirem um caráter positivo, pois fazem parte de um processo de evolução cultural. Nas palavras da autora, elas não só proporcionam uma nova vida para os textos literários, mas muitas ultrapassam a simples reprodução e recriam as histórias criativamente, florescendo. Os argumentos da pesquisadora canadense desconstruem a tradicional visão da adaptação como uma construção artística inferior possibilitando compreendê-la como um procedimento característico da cultura contemporânea, no qual as narrativas mais aptas têm maior chance de sobreviver em outros meios.

A partir dessas considerações, examinaremos como Moacyr Góes dialogou com o romance de Machado de Assis e com o contexto em que situou a ação de sua narrativa fílmica. Dessa forma, refletiremos sobre os procedimentos adotados pelo diretor em sua adaptação da clássica ficção machadiana, comparando os elementos centrais das duas obras, a fim de investigar seus principais pontos de contato e de divergência.

### **Dom (2003): aproximações e afastamentos**

O natalense Moacyr Góes era um reconhecido diretor de teatro e de telenovelas quando incursionou no universo cinematográfico em 2003, adaptando a obra-prima de Machado de Assis. Desde então construiu uma carreira controversa como roteirista e diretor de filmes, muitos feitos inclusive, por encomenda, tornando-se aceito pelo

público popular e desprezado por alguns críticos especializados. Em suas produções fílmicas, Góes explorou tanto a comédia e filmes religiosos quanto a adaptação de obras literárias, ou seja, tentou abarcar as ditas culturas popular e erudita. Sua última criação, *Bonitinha*, mas ordinária (2008), baseada na peça homônima de Nelson Rodrigues, é considerada por ele o seu melhor trabalho.

Dom não obteve uma boa acolhida crítica, tal como muitas obras cinematográficas que adaptaram narrativas canônicas. Os principais questionamentos sobre a adaptação feitos por alguns especialistas e acadêmicos referem-se à simplificação da complexidade da narrativa machadiana e sua previsibilidade. Apesar da recepção polêmica, Maria Fernanda Cândido recebeu o prêmio de melhor atriz no 31º Festival de Cinema de Gramado (2003) e conseguiu três ET's no 3º Festival de Cinema de Varginha (2004): ET Ouro de melhor filme e dois ET's de Prata de melhor ator e melhor atriz, respectivamente, para Marcos Palmeira e Maria Fernanda Cândido. Além disso, sua exibição nos cinemas alcançou um número expressivo de espectadores, demonstrando sua abrangência e popularidade.

Iniciaremos nossa análise do filme por sua capa, na qual encontramos uma imagem dos três protagonistas da narrativa, focalizando os seus olhos, pois enquanto Ana (Maria Fernanda Cândido) olha para frente, Bento (Marcos Palmeira) e Miguel (Bruno Garcia) dirigem o olhar para ela. Observamos que a presença dos personagens e o jogo de olhares sugerem a existência de um triângulo amoroso, ideia reforçada pela inclusão das palavras “Amizade. Paixão. Ciúme”, seguidas do título *Dom em vermelho* e em letras maiores. Assim, sintetiza-se visualmente a temática da obra, direcionando sutilmente o olhar do espectador para um conflito amoroso fruto de um possível adultério. É claro que a classificação do filme como um drama ajuda na construção dessa interpretação, bem como o conhecimento prévio do romance machadiano. Nesse sentido, o destaque para os olhares dialoga com a ficção de Machado, dado que os olhos são elementos fundamentais na construção desta narrativa. Aliás, a trilha sonora escolhida para compor a obra fílmica é formada pela música “Olhos vermelhos”, da banda de rock Capital Inicial, e “Ciúme”, de Gilson Peranzetta. Os títulos das canções são bastante significativos,

porque enquanto o primeiro nos remete ao tópico dos olhos e anuncia a existência de um sofrimento indicado pelos olhos vermelhos, uma metáfora para o choro, o segundo enfatiza a ideia do ciúme presente desde a capa do filme.

Após as menções dos apoios recebidos, do elenco e do diretor, somos informados de que a obra cinematográfica foi inspirada no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Desse modo, sua filiação é explicitada, embora o termo “inspirado” sugira um afastamento, ou melhor, uma autonomia em relação à narrativa machadiana. Esse jogo de aproximação/afastamento também pode ser identificado no título do filme: *Dom*, uma diminuição do título da ficção de Machado. Portanto, mesmo que Góes declare abertamente que sua criação fílmica é uma adaptação, ele demarca o distanciamento entre as narrativas com a alteração do título.

Em linhas gerais, a versão cinematográfica segue a fábula do romance machadiano, centrando-se nos dois últimos anos da vida de Bento, período no qual ele reencontra o seu melhor amigo, Miguel, e o amor de sua infância, Ana. A trama é tecida em torno da relação entre os três protagonistas e engloba o reencontro de Bento com o melhor amigo, Miguel, e o seu primeiro amor, Ana; o casamento de Bento e Ana; o nascimento de seu filho, Joaquim; os conflitos entre o casal, motivados pelos ciúmes do marido e o desejo dela voltar a trabalhar; sua separação; a morte da protagonista e a reaproximação entre o filho e o pai. Cabe frisar que a escolha do diretor em concentrar os acontecimentos em apenas vinte e quatro meses condensa a dramaticidade da história e imprime um ritmo ágil para a narrativa. Aliás, essa agilidade havia sido conseguida por Machado de Assis através da sua opção por estruturar o seu romance em capítulos curtos. Eis mais um exemplo do diálogo entre as duas ficções.

O diretor também introduziu outras importantes transformações em sua adaptação. Em relação ao tempo, além da condensação, a história foi transposta do século XIX para o XXI, exigindo várias atualizações. O espaço também foi modificado, uma vez que os acontecimentos do filme se desenvolvem alternadamente em São Paulo e no Rio de Janeiro enquanto no romance estavam concentrados na capital carioca, ainda

que Bento tenha realizado os seus estudos de Direito na capital paulista. É interessante recordar que tanto esse período quanto o exílio de Capitu e Ezequiel na Suíça são apenas mencionados em *Dom Casmurro*. Entendemos que na versão fílmica a inclusão de São Paulo representa uma significativa expansão espacial em relação ao romance, servindo, ainda, para reforçar o contraste entre os personagens Bento e Miguel.

A ação narrativa de *Dom* começa com o plano geral de um acidente e a seguir Bento toma a palavra para anunciar por meio de sua voz off, uma equivalência do monólogo interior, que irá realizar uma retrospectiva dos seus dois últimos anos. Vale a pena mencionar que iniciar uma obra fílmica pelo fim é um deslocamento muito utilizado pelos cineastas e tem a função de prender a atenção do espectador, o qual só entenderá completamente a cena inicial quando terminar de assistir o filme. Assim, constatamos que a obra apresenta uma estrutura circular, pois a primeira cena repete-se no final e percebemos que o acidente representa o desfecho do relacionamento entre os protagonistas com a morte de Ana quando ela voltava para o Rio de Janeiro. Logo, as duas personagens femininas das ficções de Machado e Góes têm o mesmo destino: a morte.

Desde o início do filme é anunciado que os acontecimentos serão mostrados através do ponto de vista de Bento que recorda sua história, tal como o narrador machadiano. Notamos que o diretor utiliza conhecidos recursos técnicos que explicitam a condução do fio narrativo pelo protagonista, tais como a voz off, que, algumas vezes, interrompe a sequência da trama com as reflexões do personagem sobre os acontecimentos mostrados, e realiza vários closes em seu olhar, enfatizando que as cenas foram filmadas a partir de sua perspectiva. Essas estratégias evidenciam que ele não é apenas um personagem, mas também é o narrador, além de dialogar com *Dom Casmurro*. Afinal, os protagonistas das duas ficções são narradores-personagens e rememoram o seu passado, bem como detêm a voz dos relatos.

É importante assinalar que para dar a ilusão de tempo passado e, concomitantemente, reconstruir o romance entre os dois adolescentes, outra conhecida técnica cinematográfica é adotada pelo diretor em sua adaptação: o flashback. Verificamos,

no entanto, que os flashbacks são raros e nos remetem a alguns episódios do livro machadiano, os quais são atualizados. Ao não explorar muito esse recurso o filme dialoga novamente com o romance, uma vez que nos dois casos temos a impressão de presenciar os acontecimentos, os quais, aparentemente, são narrados cronologicamente. Os flashbacks também dialogam explicitamente com Dom Casmurro. Em um deles, Ana sonha que Bento estava penteando os seus cabelos e os dois escondem-se ao serem surpreendidos pela mãe da garota embaixo da cama que se transforma em um mar. No romance, o episódio é diferente, dado que Bentinho trança os cabelos da vizinha e os dois se beijam. Em seguida, a mãe interrompe-os e Capitu contorna a situação, disfarçadamente. Tanto no livro quanto no filme, a vizinha escreve os nomes do casal dentro de um coração. Contudo, o espaço e os nomes são alterados porque na obra romanesca isso ocorre no muro do quintal e na versão fílmica a ação desenrola-se na garagem e Capitu é substituída por Ana. Outro flashback importante diz respeito à promessa de casamento entre os adolescentes. Enquanto na narrativa machadiana Capitu faz Bentinho prometer que irá casar-se com ela, no filme é Bento que faz Ana aceitar a proposta quando estão na praia e ele está enterrando-a na areia. Em síntese, embora seja evidente que Góes dialoga com o romancista é perceptível que ele introduz algumas variações e atualizações em sua adaptação, conforme assinalamos.

Quando terminamos de ver o filme constatamos que o relato concentra-se nos três protagonistas: Ana, Bento e Miguel, tal como havia sido sugerido na capa. Observamos que em relação aos personagens há dois movimentos diversos. Por um lado, elimina-se a família de Ana, opção justificada devido a sua orfandade, e apesar de os familiares de Bento serem citados, eles não aparecem na narrativa, indicando o seu distanciamento. Dessa forma, o núcleo familiar que era fundamental em Dom Casmurro é excluído, espelhando uma transformação comportamental da sociedade contemporânea. É inegável que hoje, em geral, os filhos buscam ser cada vez mais independentes dos pais e procuram construir uma vida própria, diferentemente do que ocorria no século XIX quando predominava o sistema patriarcal e eles eram educados para serem submissos e dependerem dos genitores. Por outro

lado, surgem novos personagens como Renato e Heloísa, pares de Ana e Bento antes de seu reencontro, e Daniela, assistente de Miguel. Assim, o diretor realiza cortes e adições na construção de seus personagens, atualizando o romance machadiano para o contexto social do século XXI.

Não podemos deixar de mencionar que as profissões dos protagonistas romanescos também foram modificadas na adaptação. Na versão fílmica, Bento não é advogado, mas formou-se em engenharia e trabalha em uma indústria paulista, enquanto Miguel é dono de uma produtora e sonha ser um cineasta, diferentemente de Escobar que se dedicava ao comércio. Pensamos que embora as profissões dos dois personagens tenham sido alteradas, elas continuam a evidenciar o contraste entre eles, pois atuam em áreas diferentes. Entendemos que a mudança mais radical em relação à obra machadiana encontra-se em Ana que trabalha como atriz e dançarina enquanto Capitu foi caracterizada como uma dona de casa. Além de atualizar o texto romanesco essa caracterização possibilita uma reflexão sobre o papel da mulher na sociedade contemporânea. Entre outras questões, o filme aborda as dificuldades de reinserção de algumas mulheres no mercado de trabalho após a maternidade. Afinal, Ana quer continuar a atuar em sua profissão e Bento deseja que ela fique em casa cuidando do filho. Ao lutar por retomar a carreira, a personagem enfrenta diretamente o posicionamento retrógrado do marido, alcançando um nível de independência maior que o de Capitu. No entanto, a existência do referido conflito entre o casal indica que a relação entre a maternidade e o trabalho ainda é um tema que precisa ser debatido nos dias atuais.

A caracterização de Bento no filme dialoga abertamente com a narrativa machadiana. Entre outras marcas, ele é filho de diplomatas e o seu nome foi uma homenagem ao protagonista de Dom Casmurro. O personagem, de certa maneira, continua a tradição ao nomear o seu filho de Joaquim, uma alusão ao autor do romance. Também é importante assinalar que no início do filme, Bento problematiza o seu nome acreditando tratar-se de uma sina, uma vez que ele vivencia o mesmo drama do protagonista machadiano. Pensamos que ao confundir a realidade e a ficção ele mescla o seu destino com o do personagem de Machado e, frequentemente, projeta elementos e acontecimentos da trama romanesca em sua vida

amorosa, como se estivesse fadado a repetir a história de seu referente romanesco. Afora essas ações, o protagonista recebe o apelido de Dom, apelida Ana de Capitu e coleciona as edições do romance machadiano. Além disso, ainda que aparentemente, seja racional, muitas vezes é dominado por suas emoções e desvela seu caráter conservador ao tentar impedir Ana de voltar a trabalhar, justificando que ela deveria dedicar-se a criar o filho, uma mera desculpa para o seu ciúme exagerado. Nesse sentido, o seu comportamento aproxima-o do personagem machadiano.

Miguel é o oposto de Bento. Embora os dois sejam grandes amigos e tenham ingressado no curso de Engenharia, ele abandona os estudos e inicia um novo caminho, dirigindo uma produtora e depois um filme. Inferimos que essa opção de carreira foi um dos fatores de seu afastamento, bem como a mudança de Bento do Rio de Janeiro para São Paulo. O filme também nos leva a refletir sobre os meios em que eles vivem, mais uma forma de acentuar suas diferenças, dado que, geralmente, o mundo artístico é mais progressista que o industrial. Assim, enquanto Bento é caracterizado como conservador e machista, Miguel pode ser visto como moderno e “feminista”, já que defende o direito de Ana retomar a carreira e tem uma boa relação de trabalho com as mulheres, particularmente, com sua assistente Daniela. Cabe frisar que ele não difere somente de Bento, mas também de Escobar, já que não é calculista e valoriza mais sua realização pessoal do que o sucesso profissional, expresso no seu desejo de ser cineasta.

Por sua vez, Ana aproxima-se e afasta-se da protagonista machadiana. A aproximação é feita por Bento que não só apelida-a de Capitu, mas também qualifica seus olhos de ressaca e culpa-a por sua paixão. Nos dois casos, as mulheres foram culpadas pelo início da relação e são acusadas de traição. Nessa ótica, ambas representam o papel da mulher sedutora, perigosa e imoral, conforme definição de Zolin (2009, p.227). Além disso, são consideradas inaptas para cuidarem de seus filhos, segundo seus maridos.

Já o afastamento entre as personagens decorre da diferença de nome e de comportamento, conforme foi assinalado. Ao contrário de Capitu,

mesmo após o casamento e o nascimento do filho, Ana trabalha e luta para manter sua independência. Na adaptação, entramos em contato com o ponto de vista da personagem através dos closes em seus olhares e falas breves, uma vez que em muitos momentos de diálogos, Bento corta sua palavra. Contudo, o espectador tem a oportunidade de escutá-la, diferentemente do que ocorre em Dom Casmurro.

Significativamente, Ana e Capitu são ousadas, vivem um relacionamento amoroso opressivo e terminam mortas após a separação. Essas similitudes indicam que embora a sociedade brasileira tenha evoluído desde o século XIX, alguns de seus valores, infelizmente, ainda estão vigentes na contemporaneidade, como o machismo expresso no comportamento de Bento tanto no livro quanto no filme. Aliás, é justamente um personagem, Miguel, que chama nossa atenção para a sua visão anacrônica sobre as mulheres, compatível apenas com o século retrasado, uma clara alusão ao contexto patriarcal da obra-prima machadiana. Sob essa perspectiva, o filme realiza uma importante atualização do romance de Machado, problematizando o lugar da mulher na sociedade contemporânea.

### Considerações finais

Verificamos que Dom apresenta uma nova leitura do clássico romance machadiano, agora convertido em uma obra cinematográfica popular. Talvez esse seja o seu principal mérito porque possibilita que a narrativa de Machado de Assis sobreviva em outro formato, aproximando-a de um público maior, uma das funções da adaptação, segundo Hutcheon (2011).

Notamos que o filme dialoga com Dom Casmurro de distintas maneiras: título, trama, personagens, citações de trechos da narrativa, menções ao autor e ao texto literário, entre outras. Vimos que o diretor também inseriu algumas variações e atualizações, adaptando o romance para o contexto do século XXI e discutindo o lugar das mulheres na sociedade contemporânea. Em sua ficção, o diretor mostra que houve uma evolução considerável nas discussões do papel da mulher em relação

ao século XIX, a qual se tornou independente e conquistou vários direitos, mas que é preciso mudar a mentalidade patriarcal que ainda segue vigente em uma parcela significativa da sociedade.

Percebemos que essa questão perpassa a trajetória não só de Ana, mas também de Heloísa e Daniela. Observamos que as três trabalham e sustentam-se. Contudo, a primeira envolve-se com um homem machista que tenta controlá-la, desviá-la de sua carreira e mantê-la presa ao espaço doméstico. De certo modo, Heloísa espelha as atitudes de Bento com Ana demonstrando ser ciumenta e, paradoxalmente, passiva, apesar de ser bem sucedida profissionalmente. Daniela parece ser a mais avançada das três, caracterizada como uma grande “devoradora de homens”, mas percebemos que por trás de sua postura aparentemente transgressora, ela deseja encontrar um príncipe encantado. Acreditamos que ao expor suas contradições o diretor desconstrói as representações maniqueístas de grande parte das personagens femininas, ou seja, a santa do lar X o demônio sensual.

Outra atualização importante feita por Góes em sua adaptação diz respeito à postura de Bento em relação ao filho nas duas narrativas. Afinal, no livro o personagem afasta-se do filho e no filme aproxima-se dele, transformando-o no substituto da mãe e transferindo-lhe o amor que sentia por ela, além de afirmar que ele ataca as duas pontas de sua vida. É importante destacar que mesmo com a possibilidade de saber o resultado do exame de DNA e comprovar se ele é mesmo o seu filho biológico o protagonista opta por queimá-lo. Assim, a ambiguidade do romance machadiano é preservada, configurando mais um exemplo do diálogo entre as ficções.

Constatamos que Dom estabelece diversas pontes dialógicas com Dom Casmurro, algumas das quais foram examinadas neste trabalho. Para concluir nossas reflexões, interessa-nos abordar, ainda, a tentativa do diretor de traduzir alguns aspectos importantes da linguagem da obra machadiana para o meio cinematográfico. Cabe frisar que em sua produção filmica sobressaem o uso de flashbacks, os closes e a voz off, conforme apontamos anteriormente. Esses recursos contribuem para a tessitura de uma narrativa supostamente em primeira pessoa, explicitando que o condutor do relato é Bento e que os acontecimentos são narrados a partir

de sua perspectiva, tal como fizera Machado. Contudo, o espectador também entra em contato com outros pontos de vista, possibilitando novas reflexões tanto sobre o filme quanto o romance. Ao dar voz para Ana, por exemplo, o comportamento machista de Dom é questionado e essa mudança pode se refletir também na interpretação da clássica obra machadiana.

Tendo em vista essas considerações, entendemos que as duas narrativas são obras de arte autônomas e, logicamente, possuem distintas linguagens, dado que estão em diferentes meios. Nesse sentido, Dom é uma nova experiência de leitura de um dos maiores romances brasileiros, uma recriação que dialoga com a obra-prima machadiana e contribui para a sua sobrevivência cultural, atualizando-a em um novo contexto.

### Referências bibliográficas

ASSIS, M. de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Círculo do livro, 1992.

BRITO, J. B. Texto literário e filme: como ler o confronto? In: *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

DOM. Direção: Moacyr Góes. Produção: Diler & Associados / Warner Bros, 2003. 1 DVD (1h30min).

ANDRADE, C. D. *A vida passada a limpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: UFSC, 2011.

SCHWARZ, R. “A poesia envenenada de Dom Casmurro”. In: \_\_\_\_\_. *As duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TELLES, L. F. “Ainda uma vez Capitu”. In: SCHPREJER, A. (Org.). *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

XAVIER, I. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema.” In: PELLEGRINI, T. [et al.]. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In:

BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. *Teoria Literária*. Abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

**Recebido em** 30/10/2016

**Aceito em** 05/12/2016

# CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE: CONFLUÊNCIAS E SINGULARIDADES EM ESSE NÃO É O PRESENTE QUE EU PEDI (2015) E MEU IRMÃOZINHO ME ATRAPALHA (2016)

p. 61- 69

Vanessa Cassia Sobrinho Quenehen<sup>1</sup>

## Resumo

Este artigo, a luz dos conceitos de Literatura Comparada, busca fazer uma análise de duas obras de Literatura Infantil: *Este não é o presente que eu pedi!* (2015), de Aline Abreu, e *Meu irmãozinho me atrapalha* (2006), de Ruth Rocha. As duas obras abordam a mesma temática: o conflito e a formação da identidade do irmão mais velho com a chegada do irmão mais novo. Propõe-se fazer uma análise das duas obras estabelecendo relações entre elas. Inicialmente, traz-se um breve apanhado histórico quanto à trajetória da Literatura Infantil sob os conceitos encontrados em Zilberman (1987) e Cunha (1999). Com base nas ideias e/ou teorias formuladas por Nitrine (2000), Carvalhal (1992), Abdala Júnior (1995), Cândido (1972), Bettelheim (2002), Ceccantini (2008) entre outras que se fizeram necessárias, propõe-se aclarar as semelhanças e diferenças entre essas duas obras infantis quanto à abordagem desta temática que se faz tão importante.

**Palavras-chave:** Literatura infantil – Identidade – Dialogismo – Literatura Comparada.

## Abstract

This paper, based on Comparative Literature concepts, seeks to make an analysis of two children's books: *Este não é o presente que eu pedi!* (2015), by Aline Abreu, and *Meu irmãozinho me atrapalha* (2006), by Ruth Rocha. Both books address the same theme: the conflict and the identity development of the older brother with the arrival of the younger brother. The intended comparative analysis focus on establishing connections between the two books. Initially, the paper presents a brief history of Children's Literature based on the concepts found in Zilberman (1987) and Cunha (1999). Based on the ideas and/or theories formulated by Nitrine (2000), Carvalhal (1992), Abdala Júnior (1995), Cândido (1972), Bettelheim (2002), Ceccantini (2008) among others that were necessary, similarities and differences between these two books are highlighted, vis-à-vis the approach given to this theme which is extremely important.

**Keywords:** Children's Literature – Identity – Dialogism – Comparative Literature.

## Introdução

Os primeiros textos surgidos no Brasil de 1500 obedeciam a finalidades práticas: informações sobre a terra, o que facilitaria a exploração colonial, e a dominação religiosa motivada por questões políticas. Com o passar do tempo a Literatura Brasileira foi obtendo outras especificidades. Em sua trajetória no mundo:

“A história da literatura infantil tem relativamente poucos capítulos. Começa a delinear-se no início do século XVIII, quando a criança passa a ser considerada um ser diferente do adulto, com necessidades e características próprias, pelo que deveria distanciar-se da vida dos mais velhos e receber uma educação especial, que a preparasse para a vida adulta” (CUNHA, 1999, p. 22)

No Brasil, foi no final do século XIX que se deu o aparecimento dos primeiros livros para crianças

1- Discente do Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Estudos Literários – Nível de Mestrado, na Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus de Tangará da Serra – MT. E-mail contato: vanessa.sobrinho@hotmail.com

publicados por escritores brasileiros. De acordo com Cunha (1999, p.22), a literatura infantil no Brasil tem início com obras pedagógicas, adaptações de obras de produções portuguesas, demonstrando a dependência típica das colônias.

Nesse período, Zilberman (1987) afirma que a faixa etária correspondente à infância recebe nova valorização, momento em que a criança é vista como prioridade no núcleo familiar e seus membros passam a dividir funções comuns à sociedade da vigente. A autora ressalta que nesta época mãe e pai tinham papéis bem definidos aos moldes burgueses. À mãe cabia a responsabilidade da preservação do lar e dos filhos, dando afeto e alimento, e ao pai, cabia a responsabilidade dos encargos financeiros.

Neste cenário, Zilberman (1987) coloca o surgimento da literatura infantil brasileira, repetindo o processo ocorrido na Europa, em que o texto literário preenchia a função pedagógica e de contiguidade. Para esta crítica literária, “é o afastamento desta índole, transmissora de normas e ensinamentos um dos fatores de sua autonomia e valores artísticos” (ZILBERMAN, 1987, p. 87) – o que, a princípio, não era observado neste tipo de literatura.

Lajolo (1986, p. 176) afirma que

Nas imagens do Brasil que os livros infantis dos últimos 20 anos constroem, percebe-se a trajetória ideológica pela qual a literatura infantil contemporânea aproxima-se da não-infantil. Os primeiros livros urbanos dedicaram-se à reprodução verossímil de cenários; condições de vida e valores da classe média brasileira que, a partir do final dos anos 50, iniciava-se em hábitos de consumo.

O período que Lajolo (1986) se refere o leitor infantil era influenciado por uma rede de valores provenientes da classe média brasileira. Até os anos 50, a literatura infantil brasileira era pautada por cenários rurais, é ao longo dos anos 70 que o urbano brasileiro passa a ser descrito com menos idealismo.

A literatura infantil brasileira ganhou espaço e voz, atualmente é composta de um grande acervo híbrido, onde exemplares de caráter emancipatório coexistem aos de caráter utilitário. Diante deste cenário, este artigo se propõe analisar duas obras de literatura infantil: *Meu irmãozinho me atrapalha* (2006), de Ruth Rocha, e *Este não é o presente que eu pedi!* (2015), de Aline Abreu, sob a ótica da Literatura Comparada, com o intuito de observar o caráter utilitário e emancipatório de

cada uma, bem como os encontros e desencontros destas duas obras que possuem a mesma temática: o conflito e construção de identidade do irmão mais velho, com a chegada do irmão mais novo.

Conforme Carvalhal (1992) a comparação não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação. Esta comparação se torna um meio e não um fim.

O surgimento da Literatura Comparada está intimamente ligado à corrente de pensamento cosmopolita que caracterizou o século XIX. Nos estudos considerados clássicos desta área observavam-se duas orientações: “a primeira era a de que a validade das comparações literárias dependia da existência de um contato real e comprovado entre autores e obras”; já a segunda “determinava a definitiva vinculação dos estudos comparados com a perspectiva histórica”. (CARVALHAL, 1992, p. 13)

A Literatura Comparada traz uma nova concepção de originalidade, resultado da influência de três tendências: a francesa, (positivista), a americana (fenomenológica) e a dos países do Leste Europeu (uma visão dialética entre sociedade e literatura). Segundo Nitrine (2000, p. 131), “apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto”.

Segundo Gardel (1996) todo ponto de encontro gera alguma reação, este espaço de encontro ele denomina fronteira, ou seja, a zona limite em que as partes são obrigadas a ceder para a efetivação do mesmo. Gardel (1996, p. 23 e 24) coloca que essas fronteiras “em igual proporção devem permanecer íntegras para tornar esse ponto de encontro mais rico e denso, num movimento de vaivém que supera opostos, que invade territórios demarcados e que cria a sobrevida do encontro, nem margem, nem leito, o rio”. Observa-se que, como o “rio”, a literatura escrita percorre várias facetas da sociedade e dilui-se em outras perspectivas que nem mesmo o autor possui o real controle. Porém, essa confluência não é um processo meramente simples e indolor.

Segundo Sant’Anna (2003, apud CARVALHAL, 2004, p. 32)

[...] é possível compreender que o diálogo entre os textos não é um processo tranquilo nem pacífico, pois sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito, que cabe aos estudos



Kristeva (1969, p. 146, apud CARVALHAL, 2004, p. 31) afirma que todo texto é absorção e transformação de outro. Carvalho (2004) ainda defende que o processo de escrita é resultado do processo de leitura de um corpus anterior. Em outras palavras, todo texto sofrerá influências diretas ou indiretas de tudo que o autor leu. Essas influências de um texto ao outro serão demonstradas através da imitação, da paráfrase, cópia literal ou da paródia.

Vê-se nestas duas obras, de mesma editora, a abordagem de uma única temática, porém a intenção deste artigo não é afirmar que uma sofreu influência da outra, mas sim, estabelecer relações entre elas.

Conforme Abdala Júnior (2012, p. 28) expõe, “qualquer texto literário, devem ser consideradas suas respectivas situações comunicativas, que envolvem o código literário, e as demais séries culturais”. Desta forma, é traçada, a seguir, uma breve passagem biográfica para que se possa ter uma pequena dimensão do locus enunciativo de cada autor.

Ruth Machado Lousada Rocha nasceu em 2 de março de 1931 na cidade de São Paulo. Filha do doutor Álvaro e de dona Éster, ouviu da mãe as primeiras histórias. O avô Ioiô incentivou a neta lendo os contos clássicos dos irmãos Grimm, de Hans Christian Andersen, de Charles Perrault. O avô, de sotaque baiano, oralizava as histórias. Mas foi a leitura de *As renações de Narizinho* e *Memórias de Emília*, de Monteiro Lobato, que mais influenciou a autora no universo da literatura. Formada em Ciências Políticas e Sociais pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo, iniciou sua carreira profissional (em 1957) na área da educação, atuando como Orientadora Educacional do Colégio Rio Branco, função que exerceu durante quinze anos. Em 1970, concluiu a Pós-Graduação em Orientação Educacional na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da PUC/SP. Seus primeiros textos publicados foram artigos pedagógicos, somente em 1976 teve seu primeiro livro publicado que tinha como título: “Palavras, muitas Palavras”. Lançou em seguida, diversas coletâneas de textos infantis, a custo baixo, sendo assim acessível. Estas coletâneas eram em sua maioria subsidiadas pelo governo. Tem uma filha e dois netos, o Miguel e o Pedro, nomes que

emprestam às personagens da obra *Meu irmãozinho me atrapalha* (2015). Esta obra, objeto de nosso estudo, foi ilustrada pelo esposo de Ruth Rocha.

A autora, que é considerada canônica, possui mais de cinquenta anos dedicados à literatura, tem mais de duzentos títulos publicados e já foi traduzida para vinte e cinco idiomas. Também assina a tradução de uma centena de títulos infanto-juvenis, adaptou a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero, e é coautora de livros didáticos, como *Pessoinhas*, juntamente com Anna Flora, e da coleção *O Homem e a Comunicação*, em parceria com Otávio Roth. Vencedora de diversos prêmios, incluindo oito vezes o prêmio Jabuti, em 2008 foi eleita membro da Academia Paulista de Letras.

Aline Abreu, por sua vez, é autora contemporânea, nascida no estado do Rio de Janeiro, em Barra do Pirahy, em 1977, mudou-se para São Paulo – SP aos cinco anos de idade. Filha mais velha de uma família de dois filhos, cresceu num bairro afastado do centro da cidade onde ainda pôde ter muito contato com a natureza.

Formada em Artes Visuais pela FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado) e Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC (Pontifícia Universidade Católica), é autora de sete livros ilustrados. Como ilustradora, ela trabalhou na criação de livros em parceria com diversos autores nas editoras Autêntica, Jujuba, Melhoramentos, Globo, DCL, Planeta, Biruta. Ajuda a coordenar o Espaço das Três, coletivo que promove cursos de formação e encontros sobre escrita, ilustração, design e edição de livros. Trabalhou em museu, foi assistente de artista, trabalhou com design gráfico para internet e atualmente é escritora e ilustradora de livros.

Em *Este não é o presente que eu pedi!* (2015) e *Meu irmãozinho me atrapalha* (2006) o mesmo tema é exposto: o conflito de identidade e conquista de espaço do irmão mais velho, até então filho único, com a chegada do irmãozinho mais novo. Em *Este não é o presente que eu pedi!* (2015), de Aline Abreu, nota-se a riqueza das ilustrações que imitam desenhos infantis, o que tanto aproxima a linguagem imagética à narrativa poética que retratam uma criança possivelmente no período de alfabetização. Já em *Meu irmãozinho me atrapalha* (2006) as personagens são representadas por tatus, o que torna a ilustração um tanto inusitada.



Figura 1. (ABREU, 2015, capa)



Figura 2. (ROCHA, 2006, capa)

Sandroni e Machado (1986, p. 38) sobre a ilustração afirmam que “no processo de elaboração da linguagem, antes mesmo que se exprima por meio de palavras, a criança é sensível às imagens”. Para estes críticos, a ilustração, através da representação gráfica de uma ideia, “pode ser um elemento decorativo no livro, pode

ser fiel ao texto, mas pode ir além do texto” (SANDRONI e MACHADO, 1986, p. 38).

Toda essa construção híbrida formada de imagem e texto escrito é realizada a fim de transmitir uma mensagem. O texto utilitário irá se apresentar “com personagens modelares com o intuito de inculcar no leitor, por meio de um discurso afirmativo e de uma visão adulta, um modelo de conduta a ser seguido”. (CECCANTINI e PEREIRA, 2008, p. 133). Já o texto emancipatório apresenta-se a partir de construções bem elaboradas, sem preocupações pedagogizantes, não inferiorizando o leitor implícito, nem posicionando o narrador como possuidor da verdade. Cândido (1972) define a literatura como um texto de função humanizadora, integradora e até mesmo psicológica e ainda acrescenta que a literatura “não corrompe, nem edifica, portanto; mas trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver”. (CANDIDO, 1972, p. 806).

Neste sentido, é notório o caráter humanizador das duas obras, pois ambas levam o leitor a uma imersão no drama vivido por uma criança com a chegada do irmão mais novo. As narrativas são ilustradas, o que corrobora para a construção de sentido e sensibilidade infantis, no entanto, este artigo não se propõe estabelecer uma análise da linguagem imagética, embora não exclua a sua importância.

Em *Meu irmãozinho me atrapalha* (2006), a autora Ruth Rocha inicia a narrativa com o discurso de um garotinho apresentando o seu irmão mais novo e, logo no início, nota-se um conflito do menino que fala que gosta do irmão e, ao mesmo tempo, retoma e usa a expressão “acho que gosto”. Em seguida, a narrativa em primeira pessoa descreve o desejo que o garotinho tinha de ter um irmãozinho, algo tão típico da idade e, logo a seguir, coloca as decepções sofridas por esse menino que se chama Miguel e que tem um irmãozinho que se chama Pedro, carinhosamente chamado de “Pedrinho”.

Rocha (2006) se vale de uma linguagem simples, informal, para representar a fala do menino, utilizando termos como “pra” ao invés de “para” e “botou” ao invés de “pôs” ou “colocou”, dentre outros termos.

Para Lajolo (1986, p. 178),

A adesão da literatura infantil contemporânea ao urbano ainda tem outras consequências: legitimou literariamente um registro linguístico bastante mais flexível do que o padrão de linguagem em vigor nos primeiros livros brasileiros destinados à infância. Não foi, no entanto, apenas alterando seus conteúdos ideológicos que a nova literatura infantil brasileira mudou seu tom de voz. A noção de infância também mudou e, com ela, uma nova imagem de criança – sofrida, inquieta, crítica, participante – começa a ser assídua nas histórias.

Nesta mesma época, de acordo com Marisa Lajolo, os narradores em primeira pessoa se tornam mais comuns, e segundo ela “assumindo o ponto de vista da criança, renunciam à onisciência” (LAJOLO, 1986, p. 178). Este recurso aproxima o escritor do leitor, o que favorece uma maior aceitação e identificação do leitor implícito da obra.

No livro de Rocha (2006), é contada a história de um garotinho que solicitava para a mãe um irmãozinho e quando nasce, percebe que ele é muito pequenininho, sempre vai ser menorzinho, e que desta forma ele irá o atrapalhar em suas brincadeiras, ao caminhar no shopping, por ter passinhos curtos, por roubar a atenção da família. No entanto, um belo dia, ao ficar doente, percebe que também é querido pela família. A mãe, que representa o cuidado e proteção, não vai trabalhar para ficar cuidando dele. A tia ficou agradando e o pai trouxe presentes, e o garotinho descreve que este dia foi bom, em outras palavras, o que ele mais precisava, não era tanto de cuidados para curar a doença física, mas sim a necessidade de carinho e proteção, agora divididos com o irmão mais novo. De acordo com Bettelheim (2002, p. 19), “tais temas são vivenciados como maravilhas porque a criança se sente entendida e apreciada bem no fundo de seus sentimentos, esperanças e ansiedades”.

De acordo com Bettelheim (2002), na citação acima, a abordagem de temas assim é um convite para que a criança se identifique com este garotinho e receba esperança, sendo levada a compreender que também é importante, mesmo com a chegada de um irmãozinho tão frágil e dependente. Toda essa concepção de importância e identificação de seu próprio espaço chega ao pico de nitidez com a avó, que simboliza a experiência, que o pega no colo, faz carinho, conta história, dá atenção e o coloca no devido lugar: o de irmão mais velho, que já sabe fazer algumas coisas e que já cresceu um pouquinho mais. A partir desta aparição da

avó, Miguel, a personagem central, passa a ver as limitações do irmãozinho com outros olhos e até o defende de um amigo que acaba falando mal do Pedrinho. A narrativa é terminada com a afirmação categórica de que Miguel gosta muito do irmão.

Em *Este não é o presente que eu pedi!* (2015), a escritora contemporânea, que também é ilustradora do livro, inicia com a expressão de surpresa “chegou” (Abreu, 2015, p. 5) que daria fim à longa espera do irmãozinho, vindo da maternidade. No título, a autora traz uma expressão metafórica. Esse recurso explora a noção de presente, algo recebido, que normalmente é algo bom, porém o momento em que a personagem está vivendo, o presente não é visto de maneira positiva, por se tratar de alguém que veio, aos olhos do garoto, para decepcioná-lo em muitos aspectos e para atuar em um período de conflito vivido pelo protagonista da narrativa. Logo em seguida, o irmão mais velho descreve que o tal presente, que era o irmãozinho, veio todo embrulhado e com bexiga, demonstrando sua indignação diante da perda do espaço e a iminente divisão de cuidados e atenção com o novo ente da família.

O próximo fragmento retrata um garotinho achando tudo chato e dá início às reflexões acerca do que o irmão mais velho esperava e o que realmente ele vivencia em sua nova realidade. Abreu (2015) descreve situações com as quais a personagem precisa se acostumar a partir de então, tais como: fazer silêncio para não acordar o irmão, ter que dividir a atenção com o bebê de pé fofinho. É revelada também a decepção do menino ao perceber que o irmãozinho ainda não sabe brincar e nem ao menos o conhece ou sabe de seus gostos. A narrativa é finalizada com o relato do que, para o menino, é a primeira risadinha do bebê, destinada ao irmão, o que o deixa muito contente, mesmo ainda num momento de relacionamento tão frágil entre os dois. A ansiedade também é descrita com a última fala da personagem que pergunta quando o irmão irá crescer para poder ser como ele sempre sonhou.

A mente infantil do garoto, nessa obra de Aline Abreu, explora pensamentos utópicos a respeito de um irmãozinho amigo e companheiro de aventuras e brincadeiras. Como no fragmento a seguir:

[...]

*O presente que eu pedi ia adorar meu rugido.  
Esse grita muito e eu não*

*posso nem falar perto dele  
O presente que eu pedi  
Ia viajar pra selva comigo.  
Com esse só dá pra brincar  
De urso-dormindo-no-irverno.  
Meio sem graça.  
(ABREU, 2016, p. 12-15)*

Abreu (2015) não cita outros membros da família. Em sua obra, ela descreve apenas as relações fraternas. Em nenhum momento cita a relação parental, materna ou paterna. A autora descreve o que para o menino representa uma indiferença por parte do bebê:

*O presente que eu pedi  
Ia saber qual é meu  
Esconderijo preferido  
Esse nem vem me procurar (ABREU, 2015, p. 17)*

Já em Rocha (2006), vê-se esse aspecto familiar explorado na descrição da cena do menino visitando o bebê na maternidade, como também a visita na casa da avó.

Em uma pesquisa feita por Oliveira e Lopes (2010) através de um levantamento dos artigos nos principais meios de divulgação de periódicos de caráter científico, nota-se que, por um tempo, quase não havia pesquisas sobre a chegada do segundo filho, porém, recentemente, este assunto vem sendo retomado por pesquisadores brasileiros no sentido de dar continuidade aos estudos sobre família e trazer mais compreensão do impacto que uma segunda criança causa no ambiente familiar, especialmente no primogênito.

A chegada de uma segunda criança acarreta tanto implicações estruturais e de organização social e econômica, como emocionais para cada um de seus membros, especialmente para o primogênito, uma vez que modifica as trocas afetivas e de interações familiares (DUNN & KENDRICK, 1980; KREPPNER et. al., 1982, apud OLIVEIRA; LOPES, 2010, p. 98).

Ruth Rocha, em sua obra *Meu irmãozinho me atrapalha* (2006), além de trazer uma abordagem para a criança, traz também uma significativa reflexão sobre o aspecto familiar, pois descreve como as ações da família são refletidas na compreensão da própria identidade do irmão mais velho. Conforme (DESSEN & METTEL, 1984, LEGG et. al., 1974, apud OLIVEIRA e LOPES, 2010, p. 103)

[...] o padrão de comportamento da criança parece estar intimamente relacionado ao tratamento e às experiências que recebe da família, do apoio materno e das atitudes parentais quanto à preparação e introdução de alternativas para lidar com a chegada de um irmão.

Segundo o estudo de Oliveira e Lopes (2010) há consenso na literatura científica de que ocorrem mudanças e alterações em diferentes aspectos: entre pai-mãe-filho mais velho, na relação conjugal, na relação mãe-primogênito, na de pai-primogênito, entre outros, o que ressalta a importância de se haver livros de literatura infantil abordando esta temática familiar, por se tratar da formação da identidade infantil.

Percebe-se que Rocha (2006) e Abreu (2015) trabalham de forma singular este aspecto tão pertinente na sociedade. Ruth Rocha, escritora veterana, utiliza-se das representações familiares para demonstrar como essa autoafirmação na infância pode acontecer. Já Abreu (2015) que relata fragmentos de sua própria infância, não se vale deste recurso.

Walter Benjamin (2012) ressalta que o ato de narrar está relacionado à relevância que este fato terá para o ouvinte/leitor, este aspecto estará vinculado às suas experiências e vivências de mundo. Esta interação tem sentido real quando é estabelecida uma relação de partilha entre narrador/leitor.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artefato – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 2012, p. 125)

As duas narrativas perpassam o ficcional e corroboram na construção da identidade infantil. Há muitos “irmãos mais velhos” em situação conflitante como nestas narrativas. Desta forma, a literatura assume o seu papel conforme Cândido (1992) esclarece: a literatura possui um grande poder formador, mas não como querem os grupos dominantes, não é pelo convencimento, mas ocorre de maneira natural, através de obras de caráter emancipatório.

As duas narrativas, em primeira pessoa, descrevem um conflito pessoal, em um cenário

urbano, lugar que Lajolo (1986, p. 178) afirma ser

[...] o espaço onde eclodem conflitos sociais e individuais, crises e desajustes, é lá também o espaço privilegiado da produção e consumida cultura de massa, com a qual a literatura mais contemporânea (e não só a infantil) guarda não poucos pontos de contato. A simbiose entre a literatura e a cultura de massa não afeta apenas suas formas de produção e circulação, como, no caso da literatura infantil, sugere a regularidade de lançamentos, a redundância de temas, a proliferação de séries que trabalham sempre no mesmo horizonte de expectativa dos leitores, a destinação prévia de cada texto a esta ou àquela faixa etária ou à discussão deste ou daquele tema.

A questão mercadológica, dita temas, como também o modo de atuação da literatura como um todo. Com a literatura infantil, esta realidade não é diferente. Tanto Rocha (2006) quanto Aline (2015) foram publicadas pela mesma editora, vê-se aí a redundância de temas. Nota-se, no entanto, que cada autora possui o seu modo de dizer.

Conforme Canclini (2003, p. 350), “As práticas culturais são, mais que ações, atuações. Representam, simulam as ações sociais, mas só às vezes operam como uma ação”. Abreu (2015) e Rocha (2006) trazem em seu bojo uma reflexão de um aspecto comum no seio familiar. Assim como afirma Adorno (1971, p. 289) “certamente, a arte, enquanto forma de conhecimento, implica o conhecimento da realidade e não existe nenhuma realidade que não seja social”. Estas obras levantam um aspecto social e por meio de seu caráter emancipatório, humaniza.

## Referências Bibliográficas

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Introdução à análise da narrativa*. São Paulo: Scipione, 1995.

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura comparada e relações comunitárias*, hoje. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

ABREU, Aline. *Este não é o presente que eu pedi!*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2015.

ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Madrid: Taurus, 1971.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: Considerações*

sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. 16 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

Biografia. Aline Abreu. Disponível em <http://www.alineabreu.com.br/#!about-me/c24vq>. Acesso 06 de julho de 2016.

Biografia. Ruth Rocha. Disponível em <http://www.ruthrocha.com.br/biografia>. Acesso 06 de julho de 2016.

CANDIDO, Antonio; et. al.. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP: Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

CECCANTINI, João Luís; PEREIRA, Rony Farto (Orgs). *Narrativas juvenis: outros modos de ler*. São Paulo: Editora UNESP: ANEP, 2008.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura Infantil: Teoria e prática*. 18 ed. São Paulo: Ática, 1999.

DAIBELLO, Cláudia de Oliveira. Ruth Rocha: *Produção, projetos gráficos e mercado editorial*. Campinas: [s.n.], 2003. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas. Disponível em [https://www.fe.unicamp.br/alle/teses\\_dissert\\_tcc/arquivos/Dissertacao\\_%20Claudia%20de%20Oliveira%20Daibello.pdf](https://www.fe.unicamp.br/alle/teses_dissert_tcc/arquivos/Dissertacao_%20Claudia%20de%20Oliveira%20Daibello.pdf). Acesso 18 de maio de 2016.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4 ed.. São Paulo: 2003.

GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração,

1996.

LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: história, autores e textos*. São Paulo: Global, 1986.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed.. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

OLIVEIRA, Débora Silva de; LOPES, Rita de Cássia Sobreira. *Implicações emocionais da chegada de um irmão para o primogênito: uma revisão da literatura*. Psicologia em estudo. Maringá: Universidade Estadual do Paraná, 2010, v. 15, n. 1, pp. 97-106, jan-mar. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pe/v15n1/a11v15n1>, acesso em 01 de julho de 2016.

ROCHA, Ruth. *Meu irmãozinho me atrapalha*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2006.

SANDRONI, Laura; MACHADO, Luiz Raul (Orgs). *A criança e o livro: Guia prático de estímulo à leitura*. São Paulo: Ática. 1986.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1987.

**Recebido em 27/10/2016**

**Aceito em 05/12/2016**

# A LIRA MALDIZENTE DO BOCA DO INFERNO

p. 70 - 77

Valdemar Valente Junior<sup>1</sup>

## Resumo

Este texto tem por objetivo uma abordagem crítica acerca da poesia satírica de Gregório de Matos como resultado da crise econômica no Brasil do século XVII. Nesse contexto, as marcas do Barroco Ibérico por ele trazidas, resultantes de sua permanência de três décadas em Portugal, assumem uma característica singular, na medida em que passam a refletir a realidade colonial. Por isso, a crítica contra o sistema amplia-se em direção a outros segmentos, sendo sua inspiração satírica uma expressão que abrange os diferentes setores da sociedade em conflito. Por outro lado, a proibição de tipografias no Brasil colonial não impede essa poesia de circular em folhas volantes, recorrendo às formas de uma oralidade que destaca Gregório de Matos como a primeira importante manifestação da poesia brasileira.

**Palavras-chave:** Poesia barroca. Colonização. Sátira social. Crise econômica.

## Abstract

This text aims at a critical analysis of the satirical poetry of Gregório de Matos as a result of the economic crisis in Brazil in the seventeenth century. In this context, the marks of the Iberian Baroque brought by him resulting from his stay of three decades in Portugal, take a unique feature in that start to reflect the colonial reality. Therefore, the criticism of the system widens toward other segments, its satirical inspiration an expression that covers different sectors of society in conflict. On the other hand, the printing ban in colonial Brazil does not prevent this poetry circulate leaflets, using the ways of orality which highlights Gregório de Matos as the first important manifestation of Brazilian poetry.

**Keywords:** Baroque poetry. Colonization. Social satire. Economic crisis.

## Introdução

A poesia brasileira por muito tempo ressentiu-se da ausência de Gregório de Matos entre os nomes a figurar em seu panteão. O Florilégio da poesia brasileira (1850), antologia publicada por Francisco Adolfo de Varnhagen, procura redimir o lamentável equívoco que acaba por preterir por um lapso considerável a obra do mais importante poeta do período colonial e primeiro autor brasileiro cuja obra transfigura o espaço restrito à Colônia, a partir de seu teor e sentido extremamente originais. O significado de sua escrita, para além do fato de nesse período ser vedada no Brasil a existência de tipografias, amplia-se em uma dimensão sem limites, se for

considerado seu relevante poder de atuação, o que no plano da oralidade se sobrepõe a grande parte de seus coetâneos, levando-se em conta a desigualdade de condições de uma poesia que circula por vias transversais. Assim, se por um lado a sátira gregoriana possui uma elevada capacidade de atuar como elemento desagregador da ordem estabelecida, por outro a veiculação desses tropos infames, por essa mesma razão, homizia-se em redutos clandestinos, tanto na sede da Colônia quanto à roda dos engenhos, nos canaviais do Recôncavo, locais onde se efetivam os sintomas da crise que essa poesia vai denunciar.

A sátira, portanto, insere-se como elemento

1- Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ. Pós-Doutor em Literatura Brasileira pela UERJ. Professor Assistente da Universidade Castelo Branco e da Faculdade Paraíso

indispensável à compreensão de um perfil delimitado do Barroco Brasileiro, por conta da situação de crise que se apodera da Colônia, reduzindo a Bahia seiscentista a uma imagem distante de seu antigo apogeu. A decadência na produção do açúcar, barateado em sua cotação de mercado, aliada ao arrefecimento do poder da nobreza empobrecida, preterida por uma nova classe de nativos endinheirados, concorre para que a verve ferina do poeta maldito exerça sua fúria virulenta. A perda de espaço político pelas elites, de que se queixa o poeta, o leva à condição de crítico desse transe representado pela situação singular de desequilíbrio nas relações de produção da Colônia com a Metrópole. De posse dessa matéria prima, Gregório de Matos executa com extremo vigor a tarefa de produzir uma obra de excelência que se insere como primeiro grande momento da criação poética no Brasil. O fato dessa produção ter circulado na informalidade de folhas soltas e na espontaneidade do recitativo por vielas e becos não a exime do papel representativo de que se faz porta-voz.

Encrustada na ordem dos fatos de que se faz refratária, na medida em que se posiciona em uma diretiva de contramão, a sátira gregoriana assume uma postura de enfrentamento do poder estabelecido como voz dissonante. O espírito transgressor a que incorpora tem como alvo os efeitos da mudança brusca nos negócios fortemente atingidos pela crise do capitalismo mercantil que repercute no sentido de também desorganizar a estrutura de produção dos bens pessoais do poeta. De volta à Colônia, depois de um longo tempo na Metrópole, onde exerce a magistratura, exercita sua verve a partir da constatação de uma situação falimentar que lhe parece imutável. Longe de querer propor qualquer acordo de conciliação do que, a partir sua visão, manifesta-se como via sem retorno, a sátira de Gregório de Matos ajuda a cavar a vala onde chafurda como consequência natural da derrocada que atinge a ordem econômica e social da terra. Entende-se, por esse meio, a dificuldade de ser possível aceitar a evidência dos fatos, não havendo, de sua parte, qualquer meio capaz de poder ser estabelecida uma aliança com o que possa representar a ordem instituída.

Dono de um estilo original e de uma imaginação poderosa, Gregório de Matos atua nas frestas de um sistema que se mostra incapaz

de dar conta da demanda das transformações em curso, sendo que, por não poder encampar o fluxo desses acontecimentos, acaba por render-se inapelavelmente ao malogro econômico e à crise social. A partir de seu retorno à Bahia, um determinado eixo de situação parece mover seu fulcro na direção contrária às expectativas alimentadas no sentido do que representara o esplendor da produção açucareira como motor da riqueza da terra. A crise e o crítico coadunam-se a partir do instante em que tudo faz transparecer o transe de que a sátira se apodera para promover a circulação de ideias que não têm como poder retroagir, mesmo em face da precariedade das condições de veiculação da criação poética, que, para além da perseguição pelas autoridades, paga o ônus inerente a um tempo e um local que lhes são inadequados. Assim, Gregório de Matos não se furta ao enfrentamento desses obstáculos, na medida em que sua condição de artista coloca-se acima do imbróglio que se apresenta, situando-o em posição de permanente confronto.

A verve transgressora do poeta obscuro atinge indistintamente nobres e plebeus, querendo transparecer ser a Bahia o palco onde se representa uma espécie de teatro da infâmia, de cuja desonra floresce o que há de pior em termos do comportamento transgressor e da luxúria sem freios. Os diferentes objetos a serem atingidos creditam-lhe a condição de quem não se exime de lançar acusações de modo indistinto a todos os setores da sociedade. Do mesmo modo, governadores e religiosos, escravas e prostitutas, entre tantas outras figuras da cena baiana, participam na condição de personagens de sua obra dando-lhe o requinte de poeta que dialoga alternadamente com os princípios do Barroco Ibérico configurado na herança de Góngora e Quevedo com a qual entra em contato nos anos em que estuda leis e advoga na Metrópole. Tomado pela lassidão que lhe sugere a síndrome que acomete os recém-chegados à Colônia, o poeta letrado pouco a pouco assume um vocabulário que o remete à relação com a ralé, a partir das esferas de baixa cotação com quem passa a conviver como retrato escatológico da condição em que inevitavelmente se encontra.

Desse modo, o conflito de interesses que move a verve ferina de Gregório de Matos tende a se tornar uma questão sem saída, na medida em que o agravamento das situações por ela arroladas não



encontra condições favoráveis a uma resposta que lhe seja positiva. A crise do açúcar, como um dado específico, assim como a crise estrutural que atinge a Coroa Portuguesa de forma mais absoluta, tendem a perdurar, acompanhando a lentidão paquidérmica de um sistema cartorial e clientelista que parece atingir em cheio o cerne do poder. O endividamento com que Portugal se depara, com a Restauração, não encontra um termo que lhe seja benéfico, persistindo a situação falimentar que incide na cobrança extorsiva de impostos no sentido de poder manter os gastos excessivos da Corte. A burocracia estatal, por sua vez, não permite que se efetive um sistema fluido capaz de desobstruir os entraves que impedem o crescimento econômico como expressão contrária ao que representa a mera exploração predatória. O que se pode observar, a partir da sátira que Gregório de Matos entabula, em seu retorno à Bahia, concorre como imagem hiperbolizada do que parece ser um sistema de erros. A estrutura de poder, portanto, passa a ser questionada a partir do descompasso que toma conta de parte significativa das instâncias da vida na cidade.

Em vista desse descaminho, a Bahia de Gregório de Matos repercute em sua poesia a partir de uma visão a que o próprio poeta concorre para destorcer, enfatizando elementos que remetem às figuras de exagero que se colocam como síntese e expressão do Barroco. Mais que isso, o homem de leis convertido na figura obscena do sátiro decadente, situa-se como imagem plena de uma expressão que tem em sua obra a correspondência mais exata. Situado à beira do caos que o induz a trilhar um caminho sem volta, o vate pornográfico não se furta a ir ao encontro da finitude das coisas que lhes são caras, mas que lhes fogem das mãos, colocando-o no lugar de indignância a que essa mesma crise ajuda a agravar. Diante do espelho do que passa representar a Bahia, a riqueza do poeta se esvai, restando-lhe apenas a sanha incontida, a partir do desejo de a todos detratar como uma espécie de último recurso. Confinado aos limites da cidade e do canal, o poeta mistura os termos de sua obra dando azo à demolição de sua própria existência, o que paradoxalmente concorre para situá-lo como voz poética a dar-se conta da fragilidade que vitima o sistema colonial.

A poesia satírica de Gregório de Matos tem como justificativa uma situação que se apresenta insolúvel em sua aparência, uma vez que o poeta se

deplora em seu rimário indecoroso, denotando a falta de condições reais que propiciem a superação desse transe. Em vista do que se mostra no cenário da Bahia em conflito, a sátira gregoriana funciona como uma espécie de segunda natureza, diante da qual os problemas da terra se agigantam, ao tempo em que redimensionam o lugar das autoridades decaídas que, por conta do vício moral, são duramente atingidas pelos vitupérios dessa lira infamadora. Por seu turno, o tempo que nos separa do poeta fescenino não se faz bastante para colocá-lo no limbo da história literária, haja vista a recuperação definitiva do valor inesgotável de sua obra, uma vez que a atualidade dos temas que suscita o situa na condição pioneira de quem desconstrói modelos para dar sentido à desordem do que tangencia o próprio caos. Diante disso, resta a possibilidade de discorrer sobre o legado poético do Boca do Inferno como meio de dar um novo enfoque ao que já se apresenta como elevado índice de originalidade transgressora dentro de um recorte específico da poesia brasileira.

### **O desconcerto da poesia**

O Barroco Ibérico, em sua vertente mais plena, evidencia a supremacia da Espanha sobre Portugal como uma condição inerente ao domínio de seis décadas em que os filipes se apoderam das hostes portuguesas. Em vista disso, o esplendor de um Classicismo que tivera em Sá de Miranda e Camões seus pontos altos assume lugar secundário, quando o Barroco de Góngora e Quevedo passa a se impor de maneira absoluta. Não há, portanto, como ser alterado provisoriamente o rumo dos fatos, mesmo em face da Restauração que conduz a Dinastia de Bragança ao trono português. O desequilíbrio das ações econômicas decorrentes dos longos anos do Domínio Espanhol condenara Portugal a uma crise que parece não ter paradeiro. Diante disso, a presença da poesia ibérica na obra de Gregório de Matos apresenta-se como um fator que lhe fundamenta a verve dando-lhe a condição inventiva que se reforça a partir do repertório dos fatos coletados por ocasião de seu retorno à Colônia. O que aparenta de certo modo tender à oscilação quanto à influência dos dois poetas espanhóis tem seu significado acrescido da situação falimentar a que o bacharel encontra a Bahia, e especialmente seus bens de herança.

Tudo leva a crer que o poeta obsceno tenha

como alvo as autoridades políticas e religiosas que se corrompem a olhos nus, não apenas do ponto de vista da prevaricação que envolve a ganância sobre os bens da terra, na forma de impostos e cobranças abusivas, mas também em casos envolvendo o amásio e a sodomia como situações condenáveis. No entanto, o ambiente de transgressões de que sua poesia se faz porta-voz volta-se contra ele próprio, na medida em que declama seus versos infames em tabernas, lupanares e à roda dos engenhos, entre vagabundos, prostitutas e escravas do eito, querendo parecer que o poeta acaba por provar de seu próprio veneno ao imiscuir-se em uma espécie de condição terminal. Desse modo, “Gregório de Matos opta desde cedo pela sátira e pela audácia, as Musas bailando ao compasso da lira no seu palco vadio”. (CALMON, 1983, p. 18). Assim, as acusações de que se vale contra os poderosos da terra resumem-se em contradições contra seu próprio comportamento, do mesmo modo transgressor, o que aponta para o fato do Boca do Inferno ser parte expressiva do cenário da Bahia decadente, aprofundando os conflitos de que se serve para deformar e denegrir a reputação alheia. Arrimado à condição de magistrado, mesmo em franco declínio, enquanto tem fôlego, sua sátira é como um torpedo a atingir a combatida estrutura do poder, resultando isso em movimento contrário, que o condena e degrada:

O mundo ao qual o seu senso de concreto adere é, no entanto, o seu inimigo, que lhe nega o poder e o prestígio que julga merecer, o mundo trocado que instala a aparência como verdadeira nobreza. Sob o triunfo da ilusão, Gregório enraíza na cidade da Bahia tudo aquilo que leu do pessimismo barroco, e do já antigo desconcerto do mundo – mundo que tem boas razões para figurar-se-lhe invertido, virado ao avesso, engolfando e dilapidando as “essências” no turbilhão das “aparências”, trocando umas pelas outras. (WISNIK, 2004, p. 16).

A análise que se configura a partir de sua sátira, portanto, tem o poder de pôr em situação de desequilíbrio o que seria a condição plena de exercício das formas de contato com as demandas que dizem respeito à vida na Colônia. No entanto, o que lhe serve de munição à sátira com que a tudo detrata parece não ter um termo, avolumando-se de forma desproporcional a cada acusação que pontua sua condição de vate a percorrer os diferentes escaninhos da cidade.

Por isso, a dimensão do que se estende como um fio interminável inviabiliza sua possibilidade de ser uma resposta aos desmandos que aponta, sugerindo um tipo de pacto que pusesse um ponto final nessa situação. “A respeito da posição de Gregório em relação à sociedade de sua época talvez fosse mais adequado falar numa contraideologia”. (GOMES, 1985, p. 344). Ainda que não dependa de sua vontade, não podendo concorrer para seu abrandamento, a crise agiganta-se aos olhos do poeta, que assume uma luta sem trégua, confundindo os termos quanto às batalhas que enfrenta, daí não haver como ser medida a dimensão dos sucessivos conflitos em que se envolve. Postergado à condição de pária do sistema que denuncia, sua luta parece não ter um único escopo, do mesmo modo não encerrando uma proposta que a defina como plataforma, o que também lhe soa improvável.

Assim, a história da poesia brasileira anuncia-se em seu primeiro momento de excelência a partir da intervenção de Gregório de Matos como voz dissonante no concerto da produção cultural do período colonial. Não há como medir a distância que se explicita como termo de comparação dando conta da imensa superioridade de sua poesia sobre obras como Eustáquios (1769), do Frei Manuel de Santa Rita Itaparica, ou Música do Parnaso (1705), de Manuel Botelho de Oliveira. Em ambos os exemplos pontifica uma reiteração do lugar comum que atende ao modelo em voga como uma espécie de consentimento, a partir de uma situação confortável a que essas obras procuram transmitir como status necessário à sua permanência. Gregório de Matos, por sua vez, parece optar por uma zona de desconforto, confrontando a ordem estabelecida como marca significativa sem a qual sua obra deixaria de ter sentido, não ocupando, do mesmo modo, o lugar que lhe cabe. Há que se pensar que o suposto demérito de uma obra que não foi publicada enquanto vivo foi seu autor acaba por sofrer a consequência do que o tempo lhe impôs em seu reconhecimento tardio. No entanto, nada parece conspirar contra a força expressiva contida na oralidade de uma poesia que suplanta as limitações que lhes são impostas para registrar sua originalidade:

Ao contrário dos letrados de sua época – obedientes à matriz classicizante e envolvidos pelo encômio ao poder constituído ou pela louvação

grandiloquente da natureza brasileira – Gregório ousa e inaugura um novo registro. A vocação popular, crítica e concretizante de sua fala afiada, ao implementar vias alternativas de circulação (oral e manuscrita), concebe a primeira iniciativa de alargamento do horizonte da literatura até camadas mais amplas do público. (DIAS, 1990. p. 27).

A marca distintiva que se impõe à sátira gregoriana funciona como referência capaz de atravessar o curso do tempo em que a isso lhe possam estorvar outros obstáculos que se interponham à sua indiscutível qualidade, além da má vontade sistemática que a colocou por um bom tempo em um patamar de inferioridade na história literária. Não obstante a incúria de que foi vítima, essa discriminação serve como argumento que lhe reforça a condição singular de que se faz portadora quando de seu ressurgimento. A sátira, nesse sentido, tem o poder de manter atualizado o ethos de um tempo que se faz presente nas injunções do poder como herança conservadora que atinge a sociedade brasileira, funcionando como um sinal indelével da atualidade que lhe serve de justificativa. Por isso, a alternativa do poeta, diante do impasse que se impõe como transe social e econômico, não tem como ser outro, senão o da busca por um processo de demolição das estruturas arruinadas do poder, o que para esse mister nada pode ser mais eficaz que o princípio da sátira. Por isso, o mal-estar que sua postura provoca concorre como poderoso elemento desagregador, atingindo ao conjunto dos acontecimentos contra os quais se indispõe, além de se constituir em prova inequívoca do quadro de precariedade que se estabelece com o retrocesso da Bahia a um plano inferior:

Iludir a expectativa, zombar do caráter de outrem, ironizar o próprio, usar de caricaturas, dissimulação e duplo sentido, fingir ingenuidade dizendo asneiras são gêneros que fazem rir. Reduzidos como gêneros, os sarcasmos, as imprecações, as facécias, as burlas, as ridicularias, as jocosidades de coisas e de palavras, as obscenidades e as agressões verbais são ilimitadas como relações de espécies na recepção. Ler a sátira barroca segundo a tradição retórica rearticulada no século XVII consiste em estabelecer situações de aplicação e difusão de tais gêneros, analisando-se a codificação moral de seus efeitos. (HANSEN, 1989, p. 36).

A inconformidade que se situa como motor da obra do vate fescenino atinge o limite do imponderável, uma vez que o vezo de reproduzir

situações inerentes à poesia ibérica acaba por discrepar de modo extremo da situação colonial como tema a que recorre de maneira quase absoluta. A mudança de foco da Metrópole para a Colônia canaliza sua vocação de poeta para uma ordem de conflitos que se apresenta completamente inusitada ante o que pode funcionar como repertório da poesia barroca. Daí, antes mesmo de se configurar como primeira grande expressão de brasilidade, Gregório de Matos tem como mérito a coleta de uma série de materiais que, mesmo no ambiente da Colônia em crise, tem a função de reordenar as marcas do Barroco dando-lhe um fôlego adicional que o faz revivescer. Assim, cabe observar os meios através dos quais a prática pasquinesca de veiculação dos poemas não concorre para que a isso se sobreponha qualquer forma de menoscabar uma atitude que se faz legítima ante o impasse de que parece ser parte integrante. Por isso, a poesia configura-se em sua condição de meio possível de expressão de que se faz mister utilizar como representação do embate entre forças desiguais no cenário da Bahia do século XVII. Por esse caminho, a poesia visita todos os aspectos de uma sociedade que lhe serve de anteparo, catalisando as energias de que se utiliza por lhes serem extremamente necessárias.

O desgaste nas relações com o poder, especificamente com os governadores-gerais Antônio de Sousa de Menezes, o Braço de Prata, e Antônio Luiz da Câmara Coutinho, o Fanchono Beato, tende a colocar o poeta em posição defensiva, sob permanente ameaça, restando-lhe o espaço da sátira viperina que o degrada, assim como os ambientes promíscuos a que frequenta, de onde advém o rebotalho humano que lhe serve de plateia. A vida transgressora que assume distancia-se da do homem de leis que aportara à Colônia. Assim, a sátira gregoriana tende a dirigir seu foco aos objetos mais díspares diante da demanda de seguidas situações e dificuldades que se possam apresentar. “É intrigante como pôde Gregório de Matos sobreviver tanto tempo na Bahia, fazendo tantos versos contra tudo e contra todos (padres, freiras, frades, judeus, cristãos novos, usurários, militares, comerciantes, juizes, nobres, mulatos, negras)”. (PERES, 1983, p. 90). Ao leitor desatento isso pode constituir-se no enfoque da ironia como resposta ao desarranjo das coisas que observa, quando, em verdade, existe um aspecto da sátira que se mostra a partir de elementos

que remetem à dolorosa constatação do que aos olhos do poeta não possui qualquer possibilidade de remissão. Por conseguinte, as fraturas que se impõem como marcas visíveis do que passa a vigorar a partir da situação de colapso iminente são colocadas no centro das atenções como índices de transgressão à norma do que concorre para que o magistrado de educação esmerada se converta no bardo devasso que assoma às ruelas da cidade portando o vezo infame de sua poesia obscena.

A Bahia de Gregório de Matos caracteriza-se e se converte, a partir de sua sátira, em espaço para onde converge toda sorte de aventureiros atraídos pelo desejo de riqueza fácil, o que se confirma na substituição compulsória da nobreza decaída pelo que o poeta chama de “caramurus”, ou seja, os mestiços sem estirpe que se arvoram à condição de mandatários, a que se alia à devassidão nas hostes da Igreja. Por conta do amálgama racial decorrente do encontro entre europeus, africanos e ameríndios no palco da Colônia, o poeta tarda, ou talvez nunca tenha chegado a perceber a transição dos tempos difíceis do que lhe foge ao entendimento, além dos bens materiais que lhes escapam das mãos. O opróbrio e a desolação de que parece ser vítima acaba por ter nele alguém que se vinga à sua maneira, não lhe importando, portanto, o nível de comprometimento de sua sátira como instrumento responsável por sua condenação ao degredo que o afasta para sempre da Bahia. A partir do momento em que os efeitos da sátira se voltam contra ele, resultando nas sucessivas incursões nos canaviais do Recôncavo, caracterizam-se a oscilação e a pendência entre as formas da poesia desviante que marcam os últimos instantes em sua terra. O estertor de uma linguagem poética que, sendo o retrato de sua derrocada, concorre como seu principal campo de força, torna-se responsável pela desrazão que seu discurso assume.

### **A Bahia em conflito**

Os cerca de dez anos que marcam o retorno de Gregório de Matos à Bahia são como um intervalo que determina sua produção, configurando a sátira como ferramenta indispensável à descaracterização da cidade de sua condição de centro de irradiação da produção açucareira. A diatribe que o envolve ao âmago da crise assume proporções de luta pessoal quando a poesia que se faz representar nas ruas assume a diretiva de

ofensa à figura das autoridades a quem Gregório de Matos responsabiliza pela situação que enxerga como sendo o clímax desse momento. A cidade em sua configuração de becos e ladeiras concorre com sua geografia para que a poesia se propague em uma semi-sombra que permite sua circulação como material clandestino, e que promove, ainda que precariamente, os meios viáveis às condições que se impõem a esse tempo. Considerado como autor sem obra publicada, Gregório de Matos concorre para que se configure o imbróglia decorrente da distribuição de folhas soltas como forma de circulação de sua poesia. Não obstante o que se confirma na absoluta falta de meios de cultura acessíveis à população, a poesia assume sua condição de mecanismo que atende a uma proposta possível em sua efetivação. O poeta e sua lira praguejadora servem-se da oralidade como instrumento indispensável à ausência de outras possibilidades.

A forma encontrada para que sua obra atenda aos intentos que almeja acaba por fugir a qualquer estratégia possível, na medida em que a crise parece ser maior que o poeta, fazendo-o sucumbir aos males de que acusa a terra e sua gente de serem portadoras. Desse modo, a poesia satírica agencia um processo acelerado de reconhecimento da situação de depauperamento do que se anuncia inevitável, culminando na derrocada do sistema de exportação de açúcar. O que o poeta denuncia como desvio acaba por tornar-se parte integrante de um conluio em que a degradação se mostra como moeda corrente. “Graças à fusão da sensibilidade pessoal com os pressupostos estéticos do Barroco, Gregório de Matos decompõe sua realidade e aponta-lhe as partes, ora aos pedaços, ora em contrastes”. (DIMAS, 1983, p. 15). Os meios empregados como expressão de seu descontentamento pessoal assumem a dimensão de um descontentamento geral, o que se faz representar na denúncia de uma falência que se estende a todo o sistema. Assim, o apodrecimento do tecido social corresponde ao mesmo nível de degradação do meio físico, seja na cidade, seja nos engenhos do Recôncavo. A inversão dos tempos, como se apresentam, dá conta da total discrepância de propósitos que separa a obra do poeta de uma possível eficácia no sentido de poder ser revertido o quadro vigente:

Gregório pretende, através da sátira, manifestar explicitamente o funcionamento do discurso do poder: uma cadeia de elos que circulam, e que se exerce em rede sobre os indivíduos, mas passando também entre eles. A clássica interpretação de que o poder é uma forma de opressão que se exerce de fora é desmentida por Gregório. O que o poeta faz ver é exatamente uma estratégia mais complexa, mediante a qual aquele que circula pelas cadeias esmagadoras do poder também se faz uma extensão do poder. A dinâmica opressor/oprimido não significa apenas a pressão dos fortes sobre os fracos, num movimento de cima para baixo, em que se inocenta a passividade do vencido. Gregório demonstra que a mesma força autoritária que pressiona e discrimina (El-Rei, a justiça, o clero corrupto, o governante, etc.) a sociedade brasileira dos seiscentos, nutre em si mesma a sua própria contradição: o seu contraveneno (a própria sátira do poeta, em que se mostra simultaneamente a baixeza e o alto e vice-versa). (LUCIA HELENA, 1982, p. 30).

O Barroco Brasileiro, a partir de Gregório de Matos, tende a propugnar um elevado índice de elementos de configuração estritamente locais que marcará a trajetória da cultura literária como uma herança, permeando seguidamente os sucessivos momentos de uma tradição que se consolidará. “O isolado, mas ao mesmo tempo participante barroco brasileiro se revela como um movimento autônomo e criador”. (CASTRO, 1999, 198). A Bahia em processo de falência, sob vários aspectos, amplia, a partir da lente do poeta, a primeira grande oportunidade de promover uma revisão de suas mazelas mais recônditas, estimulando, através da crise, a força das ideias opostas que se configuram através da sátira. O lugar inadequado onde se situam o poeta e sua obra, em que pese a gravidade desse instante, concorre como laboratório onde os questionamentos acerca do modelo colonial são abordados, dando margem à constatação de sua ineficácia. A lira do poeta fescenino não enxerga alternativas ao impasse, pensando ser ele a morte em vida do projeto onde depositara sua crença e seu patrimônio. Por sua vez, a linha divisória entre o urbano e o rural onde sua poesia comparece, ratifica o desmoronamento de um imenso conjunto de elementos de ordem econômica que deixam de interessar aos novos segmentos do capitalismo em vigor, fazendo com que toda essa estrutura se torne obsoleta e sem sentido prático:

A relativa simplicidade da estrutura social brasileira no século e meio do descobrimento se complica na segunda metade do século XVII, com o aumento

da riqueza e o desenvolvimento econômico do país, pela intromissão de novas formas econômicas e sociais. Ao lado da economia agrícola, que até então dominara, se desenvolve a mobiliária: o comércio e o crédito. E com ela surge uma rica burguesia de negociantes, que por seus haveres rapidamente acumulados, começa a pôr em xeque a nobreza dos proprietários rurais, até então a única classe abastada, e, portanto, de prestígio da colônia. (FENELON, 1974, p. 56).

O modelo de sociedade que se confirma na Bahia como capital da Colônia, após a experiência de um surto de crescimento, passa por um processo de liquidação de seus bens mais valiosos, sumariamente condenada pelo intercurso da ordem mercantilista a que o poeta não tem condições de se adaptar. Daí resulta a indignação que a cada passo se converte em malogro. O reordenamento do lugar da Coroa Portuguesa nesse novo cenário, superando o impasse gerado pela crise, fora sugerido a D. João IV, primeiro rei da Dinastia de Bragança, pelo Padre Antônio Vieira, seu conselheiro, no sentido de ser criada uma grande companhia de comércio, nos moldes da Companhia das Índias Ocidentais, o que viria a significar a redenção econômica de Portugal. Para tanto, havia de se conceder o perdão inquisitorial aos capitalistas judeus, na troca por empréstimos a juros abaixo da cotação do mercado financeiro. No entanto, o interesse imediatista de algumas ordens religiosas à frente dos processos da Inquisição, com destaque para os dominicanos, que obtinham vantagem em extorquir os judeus, acaba por frustrar esse intento. Alheio a essas demandas e confinado à Bahia, resta ao poeta remoer seu ressentimento:

Gregório de Matos viveu por dentro os efeitos da viragem. A sua família, de antiga fidalguia lusa, e senhora de um engenho de tamanho médio no Recôncavo, perdeu como tantas outras, o sustento oficial irrestrito que a escudara nos primeiros decênios do século. Com a queda fulminante dos preços do açúcar a nova situação passou a favorecer três grupos econômicos: as companhias estrangeiras, em primeiro lugar; depois, alguns latifundiários de maior calibre que conseguiram sobreviver à crise aumentando a produção e mantendo a escravaria (provavelmente, a nobreza caramuru, como o sátiro a chama, ressentido); enfim, e parcialmente, a sólida classe dos intermediários, os comerciantes reinóis já enraizados nas praças maiores da Bahia e do Recife, aos quais o exclusivo colonial necessariamente protegia. (BOSI, 1993, p. 99).

A descrição dos problemas que afligem a

Bahia parece responder a uma ordem que se eleva até o ponto de onde se vislumbra sua total descrença em um retorno ao período de apogeu de que tanto se ressentia. A falta de respostas positivas que possam alterar o quadro em que a sátira se insere situa-se na contracorrente dos acontecimentos que concorrem para que essa poesia tenha efeito devastador como crítica às autoridades. O que resulta desse processo dá conta tão somente do desgaste que se agudiza como situação sem paradeiro, e que, por sua vez, não parece em nenhum momento corresponder às expectativas do poeta. Restrita à ambiência da Colônia, sua sátira, por mais localizada que pareça situar-se, acaba por universalizar o que se apresenta no plano local, dando à denúncia que o poeta entabula a dimensão de um discurso que se amplia ao extremo. Por isso, a perenidade de sua obra confirma-se no fato dela poder ter ao seu dispor as condições de acesso à matéria prima dos assuntos comezinhos, sendo também capaz de fazê-los porta-vozes de uma inquietação que reflete a dimensão mais abrangente da crise como retrato da conjuntura mundial desse momento de grave oscilação nos mercados.

A sátira que se engasta no modo como a Bahia passa a ser vista pelo poeta contribui para que se deflagre uma situação de fato, o que se assume como resposta ao silêncio imposto pelo poder apodrecido. A voz infamante do poeta maldito faz com que se invertam de modo extremo os termos de uma sociedade a que só pode enxergar às avessas. “Tendo sido, com todos os seus vícios, o maior poeta brasileiro do seu século, Gregório de Matos consegue legar-nos, além disso, um admirável documentário acerca de nossa sociedade colonial”. (HOLANDA, 1991, p. 418). Assim, o exercício da crítica como possibilidade dialógica não chega a se configurar, inexistindo, na medida em que se apresenta como via de mão única, não havendo, do mesmo modo, argumentação como elemento contraditório. O alcance da sátira, portanto, assume o papel de demolir o modelo estabelecido como regra oposta ao que propugna o desejo do poeta. Antes de querer adequar-se à nova situação, diante da qual se coloca em posição completamente refratária, Gregório de Matos passa a integrar-se a uma batalha sem trégua a que inevitavelmente sucumbe. Criador original,

de cuja sátira brota o primeiro sintoma de uma descontinuidade na sequência do sistema colonial, o Boca do Inferno, a partir de seus versos infames, recebe de volta todo o opróbrio que a decadência das terras de massapê lhe transfere como parte da descrença e o demérito com que enxerga o poder.

Os espaços de disputa do poder na Bahia seiscentista ficam limitados à ambiência do que se restringe às relações marcadas pela precariedade entre o poeta e os setores do Estado e da Igreja contra quem deliberadamente se indispõe. No entanto, o açodamento sem limites do homem descontente com a conjuntura que lhe usurpa os bens e altera o quadro social da Bahia o faz recorrer às armas de que dispõe em uma terra onde lhe faltam os instrumentos da imprensa e da liberdade. Por isso, a Bahia acaba por reunir as condições para que a sátira viperina circule nos locais de baixa cotação, além de sua fixação à porta dos conventos e dos palácios. Essa mesma precariedade na circulação dos versos infames acaba por potencializar seu intento, quando seu caráter clandestino se faz portador de um princípio de oralidade que ganha legitimidade na boca do povo das ruas que deles se apodera como um instrumento de vindita e desforra contra o arbítrio perpetrado pelas hostes do poder. Ainda que aparentemente vitimado pela falta de condições que o dignifiquem como poeta, Gregório de Matos parece vitorioso, se for pensado o estrago que seus versos provocam.

A vocação do andarilho que percorre os diferentes espaços da cidade e seu entorno dá conta da tentativa de fazer da poesia, ao tempo em que dela se servia como instrumento da infamação, um elemento capaz de fixar os termos referentes à permanência do poeta no lugar para onde regressa na maturidade. Por esse termo, podem ser compreendidas as citações que eventualmente faz a certos pontos localizados fora do eixo das decisões da cidade, além do Recôncavo, onde se encontram os mecanismos de exploração da cana-de-açúcar. Assim, a deterioração moral do que parece repercutir no espaço definido de centro comercial e político da Bahia acaba por se expandir por seus territórios contíguos, onde, na maioria das vezes, ocorrem as aventuras amorosas do boquirroto decaído que chafurda na luxúria como um sinal evidente da mesma corrupção que enxerga em seus desafetos. Afeito às situações

de conflito, constantes na última década de sua permanência na Bahia, quando produza parte mais expressiva de obra, Gregório de Matos irá jactar-se da condição de poeta de estro inigualável, ainda que toda a paixão que nutre pela Bahia converta-se em dolorosa decepção.

### Sátira e transgressão

O vezo obsceno de Gregório de Matos manifesta-se no momento em que o homem amadurecido pela convivência com o universo das leis acaba por se dar conta de um sistema que contraria o primado dessas mesmas leis a partir do abuso de poder que se consagra como prática corriqueira na administração da Colônia. A indisposição contra as autoridades, configura a posição do magistrado que se desloca de seu meio assumindo a difamação como moeda corrente de que se serve na luta insana pela barganha que acaba por derrotá-lo inapelavelmente. A lógica de um poder marcado pelos dividendos que o açúcar lhe auferia muda drasticamente seu sentido, resultando na desordem que se reflete na descrença que marca o declínio da confiança na estabilidade dos negócios da Colônia. Os termos que balizam a ordem estabelecida pela Coroa Portuguesa tendem ao desequilíbrio que se generaliza, resultando na forma poética de que Gregório de Matos lança mão para atacar o que lhe parece indevido. A poesia satírica, portanto, funciona como crônica de um tempo em que a urgência da comunicação oral pela via poética se sobrepõe à crise como termo integrante de um sistema que precisa ser desvelado em seus interstícios:

Vamos ver então como o ambiente foi um desafio à inteligência de Gregório, e como o poeta foi um protesto veemente de seu tempo. A sátira foi a maior porção do poeta baiano, foi satírico por excelência, e nesse gênero ninguém o excedeu ainda talvez em toda a América, sustente-se contra ele a acusação que quiserem. Foi ele a própria personificação da sátira. Vergastou os maus – porque eram maus, e não poupou os bons – porque assim o eram por não saberem ser insolentes. (SPINA, 1946, p. 26).

O espaço específico da sátira diz respeito à demanda de transgressão que corresponde ao comportamento humano destituído do sentido de seriedade que se faz preciso, em se tratando da representação do poder. Assim, na busca por desmoralizar as autoridades, a sátira gregoriana

acaba por criar as condições necessárias à sua generalização como retrato do transe social decorrente da decadência econômica. O mérito dessa investida consiste no aviltamento daqueles que, historicamente, seriam inatacáveis, resultando daí a dimensão lúdica de uma obra poética que parece constituir-se na plenitude da sátira, mesmo quando, no conjunto de sua produção, se estabelece uma distinção em relação à poesia lírica ou mesmo à poesia sacra. Pode-se afirmar que “Gregório de Matos é o primeiro grito contra o hábito bisonho e semicolonial de se santificar o comum, de se sublimar o banal, de se sacralizar o píffio, de se engalanar a malandrice espúria e rotineira entronizada pelo status. (SALLES, 1975, p. 140). Desse modo, tudo leva a crer que a sátira se sobreponha, por sua força inventiva, aos demais estilos, uma vez que nesses poemas podem ser encontrados fragmentos de um sentido de ironia que não são senão a própria razão de existir da sátira, confirmando-a como a mais legítima manifestação da obra de Gregório de Matos. Não podendo haver outro meio que fizesse da poesia um veículo de comunicação imediata, diante do intento a que ela se presta como parte da crítica que visa à demolição, a sátira parece atingir o ponto mais frágil daquilo a que o sistema possui como marca de sua vulnerabilidade.

O sintoma mais evidente do desarranjo causado pela virulência da crítica embutida na manifestação da sátira diz respeito à resposta do poder que, ao ser seguidamente atingido e duramente ridicularizado, age de modo a deflagrar uma campanha contra o poeta, ao persegui-lo sistematicamente, o que culmina em sua prisão e seu degredo para Angola. Diante disso, é possível conceber de que modo os versos infamantes concorrem para desestruturar a base de um sistema que já se mostra precário, o que se verifica na forma como a isso corresponde à resposta deste. O significado simbólico da sátira, portanto, tende a agravar a diatribe que marca a cisão que o poeta estabelece com relação ao poder dos governadores. Assim, na medida em que se afasta do cerne da ordem política, assume um distanciamento que tem por princípio o modo de detratar o que o separa da vida pública. O ato muitas vezes hostil com que deplora os governantes corruptos e os religiosos sodomitas não tem como ser visto senão como parte específica de um conjunto de situações de que isso faz parte como tema principal. Por sua vez, a crise

prosegue dando vazão à lira difamante do poeta como um exercício que se amplia a cada novo acontecimento, parecendo ser esta uma demanda para a qual não há forma que lhe possa contornar:

O instinto literário, em Gregório de Matos, obedecia a um imperativo interior. Não teria chegado, a meu ver, a assumir aspectos de uma causa coletiva. Ele não tinha, quanto a isto, qualquer projeto definido. É certo que fustigou o fidalgo português, o unhate privilegiado na terra colonizada. Mas suas denúncias alcançariam igualmente o lombo indistinto de toda a comunidade pela qual demonstrou vivo ressentimento, como se o doutor formado em Coimbra fosse ali, naquela sociedade corrupta e mestiça, uma personalidade deslocada, sujeita a comer da banda podre e insatisfeita com esta situação. (PÓLVORA, 1974, p. 21-22).

A situação que se instaura tem como resultado o confronto de propostas diante das quais a lira difamadora do Boca do Inferno funciona ao estabelecer um impasse que se potencializa ao extremo. Preterido da riqueza que lhe constituíra o patrimônio familiar em sua integralidade, sua reação em nada lhe serve como meio de poder modificar o que se apresenta como situação sem volta, concorrendo, pelo contrário, para que esta mesma situação lhe atinja ainda mais, sendo a própria derrota do que nas terras do massapé são o cenário da desolação. A sátira maligna é um recurso que atua de modo a promover a carnavalização da cultura como manifestação sobreposta de sucessivos modelos de linguagem que se aglutinam na Bahia do século XVII. O poeta não é senão alguém a quem toca dar às palavras um sentido e uma eficácia capaz de fazê-las transpor o plano de seu mero significado para poderem atuar como um instrumento que se supera em sua condição. O discurso que assume ao servir-se da sátira tem em seu oposto a reação orquestrada que concorre para seu desgaste lhe deteriorando as forças capazes de fazê-lo prosseguir de forma plena em sua campanha. Por conta disso, a sátira acaba por ser reduzida à prática obscena do homem decaído em sua condição física e moral, reduzido ao nada que lhe resta de seus bens:

Rápidos correram-lhe os anos na Bahia. Casando-se em avançada idade, talvez para arranjar-se, mas por último repellido unanimemente e inutilizado tanto em anos como em honorabilidade, vamos encontrá-lo reduzido a um reles boêmio, quase louco, sujo, malvestido, a percorrer os engenhos do Recôncavo, de viola ao

lado, tocando lundus e decantando poesias obscenas para regalo, naturalmente, dos devassos e estúpidos Mecenas da roça que lhe nutriam gulodice senil. O fauno de Coimbra, em última análise, degenerava no velho sátiro do mulatame. (ARARIPE JUNIOR, 1978, p. 308-309).

A transgressão à ordem instituída, na voz do Boca do Inferno, tem início na prática dos desmandos através dos quais enxerga as autoridades como caricaturas infames. No entanto, essas figuras são como imagens distorcidas de que o poeta se utiliza com o intuito de deformá-las cada vez mais. A galeria dessas personagens cresce a cada instante em que a poesia visita os diferentes espaços da cidade, problematizando ainda mais o quadro de seus conflitos. O homem e a terra, portanto, fundem-se em uma espécie de corpo desarmônico par o qual não há condição que lhe possibilite um retorno à situação de origem. A confirmação de um estado de coisas que faz da capital da Colônia a imagem apagada do que a Coroa Portuguesa concebera como centro irradiador de uma riqueza que se agrega ao patrimônio da África e do Oriente desilude as expectativas depositadas pelo poeta na perenidade de obtenção de seus dividendos. A falta de entendimento acerca das transformações econômicas que destituem a Bahia de sua condição de produtora de riquezas parece ser o ponto nevrálgico do que representa a desilusão que se converte em sátira. O acúmulo de situações refratárias ao desejo de manutenção de um quadro de abundância como expressão permanente contraria de modo absoluto a expansão dos bens da terra afetada pela crise.

Desse modo, o poeta, nos instantes que antecedem sua prisão e seu degredo, aprofunda na sátira o resultado de sua convivência com a gente de pés no chão. De viola em punho, o trovador obscuro percorre o labirinto dos canaviais destilando sua amargura através de tropos que fazem dele alguém para quem o vendaval das mudanças na ordem mercantil lhe altera o eixo de atuação, da condição de magistrado de prestígio à situação que o coloca como uma caricatura de si mesmo. “Examinada no todo, a produção literária de Gregório autoriza a crer que seu inconformismo era o de um instintivo, de um sensitivo, ao menos como ponto de partida”. (MOISÉS, 1990, Vol. 1, p. 102). De posse do único bem que lhe resta, arrimado ao exercício da difamação, Gregório de Matos acaba por perder o compasso do que



poderia representar um espaço de negociação com a cúpula do poder contra o qual se indispõe, colocando-se em posição diametralmente oposta. Esse processo de marginalização lhe custa um desgaste que lhe corrói fisicamente quando, no crepúsculo da vida, decai ao extremo, a exemplo da Bahia a que dedica a intenção de sua verve. Por sua vez, o degredo que lhe é imposto não serve de modo algum para que lhe seja atenuada a situação que denuncia, quando de seu retorno da Metrópole. Os efeitos desastrosos do que se verifica na terra destrojada pela crise repercutem como situação generalizada, a partir do instante em que a sátira se converte em comédia de erros.

As torpezas de uma terra viciosa, do ponto de vista de onde o poeta a observa, culminam nas formas de um poder que se mostra transgressor a partir das atitudes que contrariam o que se espera de suas formas de representação. Ao dar à autoridade a alcunha de Fanchono Beato, Gregório de Matos incide no tema da sodomia como um acréscimo à condição de truculento e corrupto de que acusa o governador Antônio Luiz da Câmara Coutinho. Assim, “Gregório de Matos, já incorporado ao cotidiano da terra natal, se contenta em atingir seus inimigos com a sátira e a chacota, com o ridículo e seguro anonimato de seus versos”. (BARROS, 1986, p. 11). O menestrel da maledicência não economiza instrumentos com os quais declara guerra aos seus opositores, ainda que em condições desiguais, a partir da sátira como forma de que dispõe. O vitupério de que se faz um mestre o energiza provisoriamente, servindo-lhe de munição, mas não evita que essa mesma sátira lhe faça refém do que lhe servira como um aliado de primeira grandeza. Os efeitos da crise repercutem como uma espécie de paroxismo, na medida em que o sentido da realidade hiperbolizada assume a diretiva de um discurso a que o poeta não descarta, mantendo-se ligado a essa situação de modo inalienável. Os meios a partir dos quais a poesia satírica impõe suas regras confundem-se com a própria falência do modelo que até então se impõe, o que não representa de modo algum seu fim, que se anuncia ainda distante.

O exercício da crítica social de que se aproveita o vezo satírico de Gregório de Matos para afrontar o poder situa-se em uma linha limítrofe que se rompe a partir do momento em que o poeta capitula, levado à condição de não mais voltar à Bahia que servira como cenário de sua obra. Assim, o degredo em Angola e o retorno a

Pernambuco põem um ponto final no que a sátira lhe fora em seu sentido mais pleno, uma vez que passa a vivenciar uma situação de deslocamento do fulcro do que lhe fora tão significativo. A partir do momento em que o poeta não mais dispõe da matéria prima que lhe possibilita exercer a desconstrução de um modelo que já se prenuncia fadado ao fracasso, a sátira provisoriamente deixa de fazer sentido, emparedada ao limite de sua razão de ser. O que resta da Bahia decadente apenas aguarda a liquidação dos bens a serem arrematados. O colapso iminente dá o tom de uma situação de dolorosa ironia diante da qual a sátira e sua carga de transgressão em mais nada podem contribuir. O espaço inerente a esse deslocamento, no que concerne ao vazio deixado pela ausência do poeta, parece concorrer para uma instância terminal do que representa a centralização dos negócios da Coroa Portuguesa na Bahia.

### Referências bibliográficas

- ARARIPE JÚNIOR. *Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro, São Paulo: Livros Técnicos e Científicos, Editora da Universidade de São Paulo, 1978.
- BARROS, Higino (org.). *Escritos de Gregório de Matos*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CALMON, Pedro. *A vida espantosa de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro, Brasília: José Olympio, Instituto Nacional do Livro, 1983.
- CASTRO, Sílvio. A expressão literária menor no Brasil seiscentista. In: CASTRO, Sílvio (dir.). *História da Literatura Brasileira*. Vol. 1. Lisboa: Publicações Alfa, 1999.
- DIAS, Ângela Maria (org.). *Gregório de Matos: sátira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1990.
- DIMAS, Antonio. Gregório de Matos Guerra ao português. In: SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- FENELON, Dea Ribeiro. *50 textos de História do Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1974.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, o Boca de Brasa: um estudo de plágio e criação intertextual*. Petrópolis: Vozes, 1985.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenbo: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

HELENA, Lucia. A tradição antropofágica: Gregório de Matos. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura antropofágica*. 2. ed. Rio de Janeiro, Brasília: Cátedra, Instituto Nacional do Livro, 1982.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MATOS, Gregório de. *Obra poética*. 2. ed. 2 vols. Record, 1990.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira: Origens, Barroco, Arcadismo*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

PERES, Fernando da Rocha. *Gregório de Matos e Guerra: uma re-visão bibliográfica*. Salvador: Macunaíma, 1983.

PÓLVORA, Hélio. *Para conhecer melhor Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

SALLES, Fritz Teixeira de. *Poesia e protesto em Gregório de Matos*. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

SPINA, Sigismundo. *Gregório de Matos*. São Paulo: Assunção, 1946.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. *Florilégio da Poesia Brasileira*. 3 Vol. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1946.

WISNIK, José Miguel. *Poemas escolhidos: Gregório de Matos*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

**Recebido em 26/10/2016**

**Aceito em 05/12/2016**

# A IMPORTÂNCIA DA LITERATURA AFRICANA NA TRANSMISSÃO DA CULTURA NO ENSINO MÉDIO NO BRASIL

p. 78-85

Maria José Alves  
Alexandre António Timbane

## Resumo

Partindo do pressuposto de que os efeitos da colonização branca na África foram profundos e danosos, a pesquisa busca através da leitura crítica e comparativa de *O mundo se despedaça* (2009), de Chinua Achebe e *Hibisco roxo* (2011), de Chimamanda Adichie apontar a presença de aspectos sócio-históricos e culturais dos povos da África. Para tanto, objetiva comparar as obras sob ponto de vista literário; levantar aspectos importantes da cultura e tradições africanas; discutir metodologias de ensino de literatura entre jovens e adolescentes das escolas de ensino médio brasileiras. Utilizando o método bibliográfico se chegou à conclusão de que a consequência da aculturação colonial mudou o destino dos africanos. A sala de aula é um espaço de debate, de informação e troca de conhecimentos que visam conhecer a África e os africanos que contribuíram para a formação do povo brasileiro.

**Palavras-Chave:** Literatura africana. Ensino. Cultura. Educação.

## Abstract

On the assumption that the effects of white settlement in Africa were deep and harmful, the research seeks through critical and comparative reading of *O mundo se despedaça* (2009) of Chinua Achebe and *Hibisco roxo* (2011) of Chimamanda Adichie point to the presence of socio-historical and cultural aspects of the people of Africa. Therefore, objectively compare the works in literary point of view; raise important aspects of African culture and traditions; discuss literature teaching methodologies among youth and adolescents of high school Brazilian schools. Using the literature method came to the conclusion that the result of colonial acculturation changed the fate of Africans. The classroom is a place of debate, information and exchange of knowledge aimed at meeting Africa and Africans who contributed to the formation of the Brazilian people.

**Key words:** African Literature; Teaching; Culture; Education.

## Introdução

Em todas as culturas, a escola é o espaço fundamental para a formação dos futuros dos membros da comunidade. Essas ações educativas, sejam elas tradicionais ou modernas, tem um papel fundamental com vista a criar novas formas de percepção do mundo. A literatura e a oratura (termo

usado por Salvato Trigo para designar a literatura oral ou narrativas de tradição oral, como veremos mais adiante) tem tido grande importância na formação de ideias e de pensamentos, na educação e na preservação dos valores culturais e étnicos.

O presente estudo pretende estabelecer pontos

1- Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão, Goiás.

2- Universidade Federal de Goiás, Professor e pesquisador Visitante Estrangeiro. Pós-doutor em Estudos Ortográficos, Pós-Doutor em Linguística Forense, Doutor em Linguística e Língua portuguesa, Mestrado em Linguística e Literatura Moçambicana, Licenciado em Ensino de Francês

em comum entre duas obras dos escritores nigerianos Chinua Achebe e Chimamanda Ngozi Adichie, em *O mundo se despedaça* e *Hibisco roxo*, respectivamente, em que os autores evidenciam aspectos da aculturação sofrida pelo povo africano, fazendo perceber experiências vivenciadas pelos africanos nas suas práticas culturais e tradições. É impossível dissociar essas experiências em textos africanos, pois a cultura persegue o autor de todas as formas, até porque o seu mundo é aquele que o rodeia.

Essas duas leituras nos possibilitam conhecer os efeitos que as nações colonizadoras deixaram na cultura dos países colonizados, mais especificamente na Nigéria, permitindo, assim, uma análise de diversos aspectos, como política, filosofia, artes, e principalmente a questão da religiosidade. O livro *O mundo se despedaça*, lançado no Reino Unido em 1958 com o título *Things Fall Apart* foi traduzido e publicado no Brasil, em 2009, pela editora Companhia das Letras e *Hibisco roxo* ou *Purple hibiscus*, título originalmente lançado em 2003, em língua inglesa, foi publicado no Brasil em 2011, também pela mesma editora.

Pode-se perguntar que relação existe entre a literatura africana e o ensino juvenil no Brasil? O interesse por essa temática surgiu, inicialmente, com a leitura de Achebe que apresenta o choque provocado pelo contato das culturas do povo ibo da Nigéria com a chegada do homem branco, vindo da Inglaterra para colonizar suas terras, impondo religião e credo, evidenciando, de forma gritante, a intolerância religiosa. Em segundo lugar, as leituras das duas obras fizeram nos refletir sobre a importância do conhecimento através da divulgação da história e da cultura africanas no contexto brasileiro, principalmente em razão da nossa miscigenação, formada por uma diversidade de etnias do mundo, incluindo a africana. A Lei 10.639/03 versa sobre o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana, ressaltando a importância da cultura negra na formação da sociedade brasileira. Essa questão não só deve ser tarefa dos professores de história, mas também dos professores de literatura, uma vez que essa cultura é riquíssima em tradições e realidades bem pouco conhecidas e exploradas pelos brasileiros. Isso é o que designaríamos por interdisciplinaridade.

O texto literário, ao nosso ver, pode ser um instrumento fundamental na divulgação de aspectos que unem os brasileiros e os povos

africanos, bem como as suas diferenças, que, de certa forma, voltam a unir-nos como nações, como seres humanos que têm necessidade de desenvolver a solidariedade uns com os outros. A pesquisa tem por objetivos: (a) comparar as obras *O mundo se despedaça* e *Hibisco roxo* sob o ponto de vista literário; (b) levantar aspectos importantes da cultura e tradições africanas; (c) discutir metodologias de ensino e divulgação dessas tradições e culturas em jovens e adolescentes das escolas da educação básica brasileira.

A pesquisa levanta questões inerentes ao ensino da literatura entre jovens e adolescentes ligando-se à cultura e as tradições. Primeiramente, se aborda questões da oralidade como ponto de partida para transmissão da cultura. Nessa parte, discute-se as complexidades dos conceitos de oratura versus literatura. Procurou-se falar da importância do estudo dos contos africanos em sala de aula como instrumento importante para a partilha de cultura. Em seguida apresentou-se, de forma separada, as análises dos dois romances: *O mundo se despedaça*, de Chinua Achebe e *Hibisco Roxo*, de Chimamanda Ngozi Adichie. Mais adiante, identificou-se marcas linguísticas em contos africanos e debates sobre como ensinar a literatura africana de forma a reconhecer sua identidade cultural e linguística. O trabalho termina com a apresentação das considerações finais e referências bibliográficas.

## **1. A oralidade como o ponto de partida da transmissão da cultura**

Os povos africanos, na sua maioria, são de tradição oral, o que significa que a transmissão das culturas, das tradições e dos modos de ser e de estar em sociedade são transmitidos pela oralidade. É sabido que a escrita surgiu no Egito há 3000 anos a.C, mas não influenciou os povos, nem as línguas do grupo bantu, localizados geograficamente na região central e sul do continente africano.

A importância dos mais velhos nas tradições africanas, em especial dos povos do grupo bantu, se dá, principalmente, porque são eles que passam a bagagem de conhecimentos acumulados ao longo da vida para as novas gerações. Os contos são, sem dúvida, o ponto de partida para essa troca de conhecimentos culturais. O ensinamento se baseia em uma história, ou um conto, do qual se extrai a moral, quer dizer, o conhecimento.

Contrariamente aos contos oralizados, em sociedades que possuem a escrita, as formas de transmissão dos conhecimentos encontram-se mais ou menos mediatizadas. Segundo (NUNES, 2009, p. 39) “a transmissão de valores e conhecimentos já não é mais feita a partir do núcleo familiar, mas a instrução é partilhada por diferentes entidades (família, escola, meios de comunicação social e outras).”

Toda a oratura não tem dono, quer dizer, as histórias e os contos não têm autoria, atitude que contraria os princípios da literatura, onde cada autor se identifica e toma posse das estórias inventadas. Enquanto a primeira possui público específico (jovens e crianças) e exige a presença física dos ouvintes, a segunda atinge público distante e não são previsíveis os futuros leitores, nem a sua faixa etária. O contador de histórias certifica (em presença) a compreensão do conto ou vai tirando dúvidas e incompreensões, enquanto que o texto escrito pode ser interpretado de formas diversas dependendo da instrução, da cultura ou das influências do leitor.

Os contadores não têm a possibilidade de criar palavras novas (neologismos) enquanto que os escritores tem mais tempo para pensar, inventar e colocar os seus estilos nos textos. Os textos produzidos oralmente são sujeitos a mudanças (acréscimos ou omissões) segundo os objetivos do contador, enquanto que na literatura se mantém fiel ao texto original do autor com o fim e a moral pré-determinada. É importante notar que a cultura africana é única, social, e oralizada no pensamento, o que significa que o discurso é falado no cérebro. Desta forma se entende que a voz e a imagem constituem um ponto de partida de nossa narrativa oral.

## **2. A oratura versus literatura: perspectivas opostas**

O conceito de literatura já é muito bem compreendido pelo público brasileiro. Mas a palavra “oratura” nem tanto. Segundo Souza (2007), a literatura é

o conjunto da produção escrita de uma época ou país, ou melhor, é o conjunto de obras distintas pela temática, de origem ou de público visado. Pode-se dividir em: infanto-juvenil, de massa, feminina, de ficção científica, entre outros. Existe uma literatura de áreas específicas do saber, como por exemplo: literatura médica, literatura jurídica, literatura sociológica, e

por aí em diante. (SOUZA, 2007, p.45).

A grandeza de uma literatura, ou de uma obra, “depende da sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar.” (CARDOSO, 2006, p.53).

Por outro lado, a oratura é o conjunto das obras sem autoria, que são criadas e difundidas por anônimos, e que servem de instrumentos de educação cívica e moral das sociedades. Todas as sociedades possuem histórias e contos que passam mensagens sobre as regras de ser e de estar numa determinada sociedade. São inclusas neste grupo “três grandes gêneros: formas e jogos de língua (provérbios, ditos, adivinhas, orações, lengalengas, etc.), formas narrativas (contos, lendas e mitos), formas dramáticas e musicais (teatro popular, cantigas e romances).” (NUNES, 2009, p.35).

Para Nunes (2009, p.35), constata-se que a oralidade e a escrita são dois processos diferentes de produção e transmissão da própria tradição que, não raras vezes, interagem, visto que muitos textos, antes de circularem oralmente, já tiveram um registro escrito, e o contrário também se observa. “Em algum momento, textos da oratura são coletados e publicados na forma escrita, passando assim da oratura para literatura.” (NUNES, 2009, p.35). Na realidade o escritor não parte do nada. Ele pertence a um povo que tem uma cultura e tradição. Esses aspectos sempre se farão sentir em seus textos, querendo ou não. Daí que algumas realidades vividas na comunidade, alguns contos ouvidos na oratura podem se fazer sentir na literatura, direta ou indiretamente.

## **3. O estudo dos contos africanos em sala de aula**

Pela nossa experiência como professores (em Moçambique e no Brasil) entendemos que os contos são um potente material para divulgação das realidades de diversas sociedades. Os autores desses materiais jamais se desligam da sua cultura, mesmo se a história for fictícia ou imaginária, como tem sido na maioria dos casos. Olhemos a sala de aula como espaço rico para formação de mentes pensantes e espaço de troca de conhecimentos e aprendizagem da descoberta do mundo. Se

assim refletirmos, teremos a oportunidade de compreender que a presença do conto em sala de aula é um potencial instrumento para a transmissão de valores que nem são reportados pela mídia e pelos manuais escolares (livros de história).

Isso significa que devemos estar atentos à diversidade que é encontrada dentro das nossas salas de aula, em razão da nossa formação histórica, e também considerando o número de refugiados pelo mundo que, de forma humanitária, nos convoca a participar e acolher, tendo em vista que o Brasil é signatário dos principais tratados internacionais de direitos humanos. Também fazemos parte da Convenção das Nações Unidas de 1951, sobre o Estatuto dos Refugiados e do seu Protocolo de 1967, tendo, inclusive, o Brasil, promulgado em julho de 1997, a sua lei de refúgio (nº 9.474/97), contemplando os principais instrumentos regionais e internacionais sobre o tema. (UNHCR/ACNUR, 2016). Tudo isso reforça nosso papel de promover uma educação que não vire as costas para esse encontro de pessoas, com vistas a cultivar o respeito e a solidariedade, como lembra Nunes (2009, p.26):

Numa sociedade multicultural como a nossa (embora variando de cidade para cidade, de escola para escola), o reconhecimento e o respeito pelas necessidades individuais de todos os alunos (portugueses e outros) em contexto de diversidade e pelas necessidades específicas dos alunos recém-chegados ao sistema educativo nacional devem ser assumidos como princípio fundamental na construção de projectos curriculares adequados a contextos de diversidade cultural. (NUNES, 2009, p. 26)

Segundo Cardoso, a função principal dessa educação das tradições em contos “deriva da elaboração de um sistema simbólico, que transmite certa visão do mundo por meio de instrumentos expressivos adequados.” (CARDOSO, 2006, p.36). Esse aspecto mostra como as pessoas exprimem as suas representações individuais e coletivas que transcendem a situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio do grupo, como um todo.

Na perspectiva de Martins (2006, p.84), “é fundamental que a leitura literária seja abordada na escola, tendo em vista as contribuições da teoria da literatura, as quais certamente podem facilitar a interação do leitor com o texto literário”. Vários autores, como Pinheiro (2006), apontam que houve evolução dos livros didáticos nos últimos anos, embora a maior parte das páginas devesse

ser ocupada por textos literários e não por fotos. Pinheiro propõe que o professor conheça a realidade social e cultural dos seus alunos, e a partir desse conhecimento indique leituras que possam atender à expectativa dos mesmos. (PINHEIRO, 2006).

Nos textos das duas obras que vamos analisar mais adiante são mostradas experiências humanas diferentes da vivência do leitor brasileiro, e dão maior importância às tradições locais. É importante que o aluno brasileiro tenha contato com obras de outras nações, pois isso ajuda no enriquecimento cívico. Ao nosso ver, deve-se pensar estratégias para o ensino da literatura na escola, de forma que haja o letramento literário defendido por autores como Cosson (2006). Assim, os alunos deixarão de ler textos apenas para fazer vestibular ou mecanicamente, para aprender a escrever, e passarão a cultivar o gosto pela verdadeira leitura e consumo literário.

Concordamos com a ideia segundo a qual o texto literário é plural e é marcado pela inter-relação entre diversos códigos (temáticos, ideológicos, linguísticos, estilísticos etc.), devendo ser trabalhado de forma a fazê-lo estabelecer interação entre a literatura e outras áreas que se relacionam no momento da constituição do texto. Defendendo esse letramento literário, Machado (2010) conclui, mostrando como pode ser feito

Portanto, ao receber os alunos para a aula de Literatura, o professor deve, como tarefa primordial, criar, dentro de sua sala de aula, interatividade, de tal forma que possa aguçar o interesse desses jovens aprendizes pela leitura, já que vivemos em um mundo onde a televisão, o videogame, o computador e o shopping center estão cada vez mais conquistando espaço dentre os afazeres diários da criança, do adolescente e até mesmo do adulto, tornando a concorrência perante a leitura, cada vez mais acirrada. (MACHADO, 2010, p.51).

Os argumentos de Machado revelam o que é prática cotidiana no mundo. A maioria das pessoas que nunca vieram ao Brasil imagina que no país só tem samba, gente dançando de todo lado, jogando futebol e sem pobreza nenhuma. Essa ideia é passada pela mídia conservadora que tenta passar uma imagem paradisíaca, num país que tem problemas como qualquer outro. A falta de leitura muitas vezes leva-nos para um mundo imaginário produzido pela mídia. Silva (2003, p.515) é outra autora que também orienta para esse cuidado que a escola e seus professores devem

promover para o correto trabalho com a leitura:

O papel da escola é o de formar leitores críticos e autônomos capazes de desenvolver uma leitura crítica do mundo. Contudo, na prática, essa noção ainda parece perder-se diante de outras concepções de leitura que ainda orientam as práticas escolares. Na escola, a leitura é praticada tendo em vista o consumo rápido de textos, ao passo que a troca de experiências, as discussões sobre os textos, a valorização das interpretações dos alunos tornam-se atividades relegadas a segundo plano. A quantidade de textos “lidos” (será que de fato são “lidos” pelos alunos?) é supervalorizada em detrimento da seleção qualitativa do material a ser trabalhado com os alunos. (SILVA, 2003, p.515).

A sala de aula foi e continua sendo o espaço onde professores e alunos trocam experiências relacionadas ao processo ensino-aprendizagem, sendo assim, antes de o educador partir para teorias e clássicos da literatura, precisa, acima de tudo, fazer com que os alunos adquiram gosto pelas letras, descobrindo assim, o que elas podem lhes proporcionar. (MACHADO, 2010, p.51). Desta forma, apontamos os dois romances de autores nigerianos como materiais capazes de promover essa interação entre professor e alunos, e entre alunos e sociedade, como veremos na seção a seguir.

#### 4. Análise do romance “O mundo se despedaça”, de Chinua Achebe

A obra narra a história do guerreiro do Okonkwo, da etnia igbo, estabelecida no sudeste da Nigéria, às margens do rio Níger, que supera a herança paterna de fracasso e pobreza e torna-se um membro respeitado na tribo ibo ao travar importante luta contra Amalinze, o Gato, “campeão invicto durante sete anos em toda a região de Umuófia a Mbaino” (ACHEBE, 2009, p. 23), conquistando, assim, respeito e admiração. A partir daí vai desenhando uma história de luta e valentia, de heroísmo e fidelidade às normas de conduta da tribo de Umuófia, e também sua faceta de temperamento violento, governando sua família com mão pesada.

A narrativa, à medida que conta a história desse “homem que se fez forte no adubo íntimo da fraqueza e quem o medo de ser débil finalmente derrota” (SILVA, 2009 apud ACHEBE, 2009, p.5), retrata a desintegração gradual de sua tribo, em virtude da chegada do colonizador branco. A cultura de seu povo, inclusive sua

crença, é colocada em xeque pelos missionários britânicos que trazem consigo o cristianismo, uma nova forma de governo e a força da polícia.

Assim, o capítulo dezesseis começa com a narração da chegada dos missionários à Umuófia, mostrando as ações praticadas por esses estrangeiros: construção de igrejas, prática de conversões, envio de catequistas às cidades e aldeias vizinhas para disseminação da religião branca. Toda essa prática causa, inicialmente, desconforto e agitação nas aldeias por onde passam pois saltam, aos olhos do clã, as novas práticas.

A chegada dos missionários causara considerável agitação na aldeia de Mbanta. Eram seis ou sete; um deles, um homem branco. Todos os homens e mulheres da aldeia saíram de suas casas e vieram ver o homem branco. Quando o povo estava todo reunido, o homem branco começou a falar. Comunicava-se com a ajuda de um intérprete, que também era ibo, embora seu dialeto fosse diferente e soasse desagradável aos ouvidos do povo de Mbanta. (ACHEBE, 2009, p. 164)

Ao impor sua presença e pregar uma nova crença, em torno de um único Deus, missionários europeus dão início a um processo de desestabilização gradual dos costumes do clã igbo, pois contraria a fé nas forças anímicas, questionando e negando a sabedoria dos antepassados dessa tribo nigeriana, conforme podemos constatar nos diálogos de confronto entre representantes do colonizador (missionário) e dos colonizados (tribos). “Desde o momento em que o homem branco mencionou a intenção de ir morar na aldeia todos começaram a falar entre si, excitados. Não haviam pensado em tal possibilidade.” (ACHEBE, 2009, p. 166)

Com a adesão de Nwoye, filho de Okonkwo, à religião dos homens brancos, fica destacada também não apenas uma mudança de credo, mas para seu pai, um ibo tradicional, tratava-se de uma soma de abominações, pois significava a aniquilação da ancestralidade de sua família, considerando que, para muitos povos africanos, os mundos dos vivos e dos mortos estão interligados no dia a dia pelos rituais que garantem essa harmonia ou amenizam alguns conflitos sob esse mundo.

[...] Okonkwo [...] Via nesse fato, com clareza, o dedo de seu deus pessoal, ou chi. Pois se não fosse isso, de que outra maneira explicar seu grande infortúnio, o exílio e, ainda por cima, o comportamento indigno do filho? Agora que tinha tido tempo para pensar no caso, o crime do filho destacava-se ainda

mais em sua rematada enormidade. Ter abandonado os deuses do próprio pai e sair por aí com um bando de sujeitos efeminados, a cacarejarem como galinhas velhas, era atingir as profundezas da abominação. (ACHEBE, 2009, p. 174).

Essa sucessão de desconstrução se estende também à política, pois gradualmente vão ouvindo rumores da presença de um governo e sua justiça sendo praticada através de espancamentos e enforcamentos, com a finalidade de proteção ao proselitismo religioso, prendendo todos que ofendessem a lei do homem branco. Além da igreja, os homens brancos trouxeram também uma forma de governo. Tinham construído um tribunal, onde o comissário atuava como juiz.

[...] Tomavam conta da prisão, que estava cheia daqueles que haviam ofendido a lei do homem branco. [...] eram espancados na prisão pelos kotma e obrigados a trabalhar, todas as manhãs, na limpeza do compound do governo e a apanhar lenha para o comissário branco e para os guardas. (ACHEBE, 2009, p.177).

Em *O mundo se despedaça*, a obra mostra o primeiro contato com a fé do homem branco, podemos refletir sobre formas de assimilação. Por que alguns resistem à invasão, ao processo de aculturação, ao passo que outros a acolhem sem resistência? Chama a atenção a forma como alguns tomam essas mudanças inseridas pelo homem branco como verdade universal, ao passo que outros a questionam e por vezes não a aceitam.

Os estudos de Bonnici (2009) refletem sobre a identidade, afirmando que as identidades tornam-se instáveis e locais na diferença nas relações de poder. Consequentemente, a identidade é constantemente negociada e construída, intimamente ligada à globalização, ou seja, no entremeio entre as condições globais e as situações locais. (HALL, 2003). Assim, podemos observar que os sujeitos são seres fragmentados, compostos não de uma única identidade, mas de várias formações, que são contraditórias e complexas, fazendo nos crer que os indivíduos assumem identidades diferentes a cada momento, sendo estas continuamente deslocadas.

Apesar de as identidades serem múltiplas, contraditórias e flutuantes, é por meio das representações sociais e dos significados produzidos a partir delas, que damos sentido às nossas experiências e àquilo que somos; ou seja, os significados perpetuados na sociedade

perpassam e interferem para construção de nossas (múltiplas) identidades (CARVALHO, 2010). Daí, constatarmos, a partir da personagem Okonkwo que, ao primeiro contato com o colonizador, sente rejeição, mas seu filho, pelo contrário, fica fascinado pela nova cultura que lhe desperta interesse, por variados motivos, fazendo-nos questionar as diferentes identidades e as causas dessas singularidades, ou dos diferentes posicionamentos.

## 5. Análise do romance “Hibisco Roxo”, de Chimamanda Ngozi Adichie

Os efeitos da colonização branca na África foram bastante penetrantes e devastadores, e, por isso mesmo, Adichie nos convida a conhecer o resultado do despedaçamento de uma religião levada ao extremo em nome de um catolicismo branco que buscou de todas as formas sepultar as tradições consideradas por ele como bárbaras e profanas. A protagonista Kambili é quem nos mostra toda tirania, entremeada com altruísmos, praticados por seu pai, Eugene, um grande capitalista, famoso industrial nigeriano que inferniza e destrói lentamente a vida de toda a família. O pavor de Eugene às tradições primitivas do povo nigeriano é tamanho que ele chega a rejeitar o pai, contador de histórias encantador, e a irmã, professora universitária esclarecida, temendo o inferno.

Enquanto Kambili narra as aventuras transformadoras de sua família é apresentado também um retrato da realidade política, educacional e social de seu país, vivendo uma mistura de credos nativos e importados, censura, opressão política e principalmente a penetração poderosa do catolicismo na moral local. A leitura da obra permite antecipar o “começo do fim” ou o despedaçar do mundo da narradora personagem Kambili com a impactante frase “as coisas começaram a se deteriorar lá em casa quando meu irmão, Jaja, não recebeu a comunhão, e Papa atirou seu pesado missal em cima dele e quebrou as estatuetas da estante” (ADICHIE, 2011, p.9).

## 6. Semelhanças entre os dois romances

Para atingir seus objetivos praticam verdadeira tirania, inclusive com seus filhos e esposas. Okonkwo, mesmo após conviver por anos com Ikemefuna, um rapaz que lhe foi dado como troféu pelo cumprimento de uma tarefa, em



nome da tradição, corta-lhe a cabeça.

Quando o homem que pigarreou se adiantou, erguendo o facão, Okonkwo virou o rosto para o outro lado. Ouvia o golpe. A cabeça caiu e partiu-se na areia. Escutou Ikemefuna gritar – Meu pai, eles me mataram! – enquanto corria na sua direção. Estonteado pelo medo, Okonkwo desembainhou seu facão e o abateu. Temia ser considerado um fraco. (ACHEBE, 2009, p. 80).

Também são relatados vários momentos de violência contra suas esposas. Num desses relatos, por que sua segunda mulher cortara folhas de uma bananeira, ele usa esse pretexto para desencadear sua raiva por não ter nada a fazer, “deu-lhe uma boa surra”. Depois, por ela ter murmurado “qualquer coisa a respeito de espingardas que nunca eram usadas” (ACHEBE, 2009, p. 59) e seu marido ter ouvido tal comentário, ele aponta a arma na direção dela e aperta o gatilho, na presença de suas outras mulheres e filhos. Essa atitude contrasta com a de Eugene ao receber uma visita de um senhor idoso.

O que Anikwenwa está fazendo em minha casa? O que um adorador de ídolos está fazendo em minha casa? Saia da minha casa! [...] – Sabia que eu tenho a mesma idade do seu pai, gbo? – perguntou o velho, agitando no ar um dedo que queria estar na altura do rosto de Papa, mas só chegava até seu peito. – Sabia que eu mamei no peito de minha mãe enquanto seu pai mamava no peito da dele? – Saia da minha casa! – gritou Papa, indicando o portão. [...] – Ifukwa gi! – gritou. – Você é como uma mosca indo cegamente atrás de um corpo que vai ser enterrado! (ADICHIE, 2011, p. 78).

Ressaltando essa intolerância e a ignorância na aceitação dos costumes do outro, encontramos uma passagem na qual fica evidente a semelhança de alguns desses costumes tão condenados pelas duas partes aqui apresentadas. Kambili, numa das visitas que faz ao seu avô paterno Papa-Nnukwu, fica examinando-o, procurando sinais de sua diferença, como pessoa ímpia, tão apontada por seu pai. E vai além. Na sede de encontrar e justificar essa incoerência, ela afirma: “Não vi nenhum, mas estava certa de que eles deviam estar em algum lugar. Tinham de estar.” (ADICHIE, 2011, p. 71).

Não pudemos apresentar todas as duas obras com detalhes. Mas pelo menos o leitor fica com a ideia do conteúdo mais geral. Nota-se nas duas obras a importância da tradição e das culturas africanas. O sistema colonial alterou as formas

mais puras da vivência dos povos, alterando assim a cultura, impondo um processo de aculturação. Ao fazer referência à desintegração do mundo da personagem Kambili, Chimamanda nos conduz a conhecer os resultados ou efeitos que a colonização branca produziu em nome da prática da religião levada por missionários no início do processo de colonização da Nigéria.

Ao observarmos os dois autores podemos afirmar que são bastante representativos nas visões de mundo antagônicas e ferrenhas extremistas defensores de suas ideias. De um lado, Okonkwo, busca defender sua cultura a partir da chegada dos estrangeiros de pele, costumes e ideias diferentes, tendo, em favor deles, poderosas armas. Aqui se estabelece significante semelhança ao constatar que Eugene, o outro protagonista, também defende arduamente uma visão de mundo contrária, a do branco, agora fruto desse processo tão questionado inicialmente por Okonkwo.

Para garantir a coesão do “Outro” diante das vicissitudes do mundo moderno, o colonizado foi incentivado a receber e compartilhar as benesses da civilização. Para o colonizado, esse futuro promissor foi sempre preterido (BONNICI, 2009). Vejamos essa relação entre o colonizador e o colonizado no Quadro 1:

### Quadro 1: O Outro e o outro no sistema colonial

OUTRO (O COLONIZADOR)	Outro (O COLONIZADO)
1. O centro imperial (a) constrói o sistema pelo qual o sujeito colonizado forma a sua identidade como dependente ou outro; (b) toma-se a única estrutura pela qual o sujeito colonizado compreende o mundo.	1. O outro é formado por discursos de (a) primitivismo; (b) canibalismo; (c) separação binária entre o colonizador e o colonizado; (d) afirmação da supremacia da cultura, ideologia e visão do mundo do colonizador.
2. Representa o Outro Simbólico e a Lei-do-Pai (conforme a terminologia de Lacan).	2. O sujeito colonizado é “filho” do império e o sujeito degradado do discurso imperial.

Fonte: Bonnici (2009, p. 264)

Enquanto o colonizado faz uma adesão completa à cultura do branco, a professora universitária, outra personagem do livro de Chimamanda, apresenta uma postura de dualismo, ou seja, alia a fé cristã ao respeito pela realidade do povo, reconhecendo assim outras possibilidades de vida e de amor. Como consequência dessa avassaladora aculturação, Adichie cria um personagem dominado pela cultura do branco. A conversão de Eugene a uma religião monoteísta, torna-o totalmente intolerante à religião de seus antepassados, rompendo a

relação entre ele e Papa-Nnukwu, que oferecendo resistência à chegada dos missionários europeus, continuava oferecendo culto a seus deuses, sendo assim considerado por seu filho um pagão.

Papa-Nnukwu contara a umunna que Papa se oferecera para construir uma casa, comprar um carro e contratar um chofer para ele, contanto que ele se convertesse e jogasse fora o chi e o altar de sapê que havia em seu quintal. Papa jamais cumprimentava Papa-Nnukwu, jamais o visitava, mas mandava maços de nairas para ele por intermédio de Kevin ou de um dos membros da umunna. Maços mais finos do que aqueles que Kevin recebia de bônus de Natal. “Não gosto de mandar vocês à casa de um pagão, mas Deus vai protegê-los – disse Papa.” (ADICHIE, 2011, p. 69).

Assim, essa relação rompida vai sendo mostrada mediante atitudes tomadas por Eugene quando informa que seus filhos irão, com prazo estipulado e um motorista como vigia, visitar o avô, por ocasião do Natal, mas que não devem tocar em nada, nem comer ou beber.

Terminamos esta seção apontando quatro pontos importantes a reter: (1) os fatos fictícios apresentados nas duas obras representam realidades sociais vivenciadas pelos povos africanos; (2) nas duas obras, fica evidente que os povos africanos lutam contra o mal, mas ao mesmo tempo cedem ao processo de aculturação que chegou com muita força para desintegrar a união entre as comunidades; (3) as duas obras atribuem o destino dos personagens à história, mas também ao invasor europeu; (4) e as duas obras valorizam e preservam o que consideram bom nas suas tradições, o que é positivo e pode ser aproveitado.

### 3. Algumas marcas linguísticas em contos africanos

A literatura é uma arte. Por essa razão, muitos escritores procuram embelezar os seus textos com rimas, figuras de estilos e outros artefatos técnico-linguísticos que tornam a obra mais característica e própria do autor. Os textos de Guimarães Rosa, de Mia Couto, José Saramago, José Luandino Vieira, e muitos outros escritores lusófonos, fizeram seus textos observando o valor estilístico. A partir dessas considerações, podemos afirmar que a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma práxis socialmente condicionada.

Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da ilusão e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão do mundo. (CANDIDO, 2006; CARDOSO FILHO, 2011).

Na obra *Hibisco roxo* observa-se que o narrador é participante e ele exerce um papel importante na história. No texto, observa-se várias marcas linguísticas das línguas de origem africana. As línguas nigerianas são da família Níger-congo. O país é um dos mais extensos países da África: (923.768 km<sup>2</sup>) sob ponto de vista territorial, convivendo nesse espaço territorial cerca de 400 línguas, segundo Aito (2005), enquanto Blench (2012) relata 520 línguas.

A obra de Adiche apresenta algumas marcas de oralidade, onde se nota a tendência de aproximá-la dos leitores. Por exemplo: a) “...Nne, nne, mãe, mãe...” (p.172); b) “...sim, sinhô! Brigado, sinhô!...” (p.63); c) “...Oh, nha m estou feliz, sim...” (p.54); d) “...O melora! Bona dia, sinhô!...” (p. 62)

Nota-se, nas obras, a presença de palavras e expressões de línguas africanas. Os estrangeirismos são palavras provenientes de outras línguas que preenchem o espaço vazio pelo fato de não existir uma palavra equivalente na língua. Mas também o estrangeirismo pode vir em função de estilo, quando existir uma palavra correspondente na língua. Vejamos alguns exemplos extraídos da obra *Hibisco roxo*: a) “... Ekene nke udo...ezigbo nwanne mnye m aka gi...” (p.255); b) “...Joe gritou “mwanyi oma para a mulher...” (p.252); c) “...Mechie ONU-disse Amaka, mandando Obiora calar”( p.236); d) “...a trazer os pratos de moi-moi, arroz jollof...” (p. 28); e) “...fui a park lane ontem me consultar...” (p.26); f) “...ka m bunie afa gi enu...” (p.135).

Observam-se, nas obras, formações de palavras por justaposição. Identificaram-se alguns exemplos: a) “...Mas se um homem-grande roubou o dinheiro...” (p.142); b) “... Cheia de bolotas marrom-esverdeadas. Minha cabeça...” (p.136); c) “...os sacos de arroz, gari e feijão e as bananas-da-terra vão ao volvo...” (p. 61); d) “... pediram que nos deixasse visitar papa-nnhkwu cumprimentá-lo...” (p.69).

É importante observar que as personagens dos contos usam expressões das línguas africanas. Essa atitude revela marcas de identidade que os personagens pretendem deixar ao leitor. Deixam

a impressão de que eles têm uma língua, apesar de ter sido imposta uma outra pelo colonizador. Há que considerar que as línguas são entidades independentes. O que significa que há situações ou fenômenos que não podem ser traduzidos, pois se assim for, o sentido da frase pode se perder.

A língua é ao mesmo tempo cultura e responde às necessidades comunicativas dos seus falantes. Desta forma, as personagens procuram marcar essa cultura trazendo interjeições e expressões características das línguas nigerianas. Seria estranho se os personagens nigerianos trouxessem características linguísticas do inglês ou do português. Apesar da tradução do inglês para português, os contos de Adichie e Achebe carregam consigo marcas sociolinguísticas que devem ser reconhecidas e consideradas em sala de aula.

#### **4. O ensino da literatura africana com propósito de trabalhar a identidade cultural e linguística**

Trazer textos literários para a sala de aula não é tarefa fácil, num momento em que as pessoas dão pouco valor ao livro, por causa das novas tecnologias (telefone, computador, tablet, smarthphone, etc). O trabalho com a literatura em sala de aula exige organização do professor, na seleção das obras e na respectiva explicação sobre o que fazer, e como ler. É preciso mostrar que qualquer obra literária é formada por meio do entrelaçamento de registros linguísticos e estéticos. Além disso, é importante que o aluno tenha a liberdade de selecionar seus próprios textos, a partir de suas experiências prévias de leitura, no sentido de descobrir o prazer de ler (SILVA, 2003).

É preciso que a escola amplie suas atividades visando à leitura da literatura como atividade lúdica de construção e reconstrução de sentidos. O aluno-leitor deve sentir-se motivado a ler o texto, independentemente da imposição das tarefas escolares requeridas pelos professores. Contudo, parece-nos que o contexto escolar privilegia mais o ensino da literatura, no qual a leitura realizada pelos professores é diferente daquela efetivada pelos alunos, pois a diversidade de repertórios, o conhecimento de mundo, e as experiências de leitura influenciam diretamente o contato do leitor com o texto. Tanto a leitura, quanto o ensino da

literatura deveriam estar presentes no contexto escolar de modo articulado, pois são dois níveis dialogicamente relacionados (SILVA, 2003).

Importa-nos retomar as atividades propostas por Machado (2010, p.54) que podem ser aplicadas no estudo da literatura: 1º Explorar o conhecimento prévio dos alunos sobre as questões das africanidades; 2º formação de grupos e discussão sobre as personagens da narrativa; 3º Instigar os alunos sobre a relação do título da obra com a narrativa lida e ao final – trabalhando juntamente com a disciplina de educação artística; 4º Com o auxílio do professor, os alunos deverão fazer uma adaptação para o teatro do texto moçambicano; 5º discutir, em sala de aula, a questão da literatura oral, dos relatos dos personagens e de como eles são importantes para a formação de um povo. Relacionar com a situação de nosso país; estabelecer relações de semelhanças e diferenças; 6º Nesse momento, os alunos poderão verificar como vivem essas pessoas, no dia a dia, além de se depararem com fantásticas histórias que só quem já viveu muitos anos pode nos contar.

A identidade social e linguística está presente nas obras literárias, mas o aluno não consegue enxergar. Necessita do apoio do professor para aprofundamento e explicação clara dos objetivos a serem atingidos. Sabe-se que as histórias contadas são fictícias, mas podem representar uma realidade social que se verifica nos nossos tempos. O importante é guiar e orientar ao aluno para que não se perca na sua leitura. Os jovens e adolescentes preferem jogos da internet e outros virtuais, dando pouco valor ao texto escrito, o literário. Cabe ao professor incentivar e os pais reforçarem esses hábitos incutindo e sugerindo obras literárias no seio familiar.

#### **Conclusão**

A aula de Literatura Africana deve proporcionar ao aluno um momento de reflexão, discussão e interação com professores e colegas sobre aspectos da cultura e tradições africanas. A análise dessas duas obras permitiu perceber a intenção e/ou função dos autores pós-colonialistas, principalmente no que tange à religiosidade e ao desejo de problematizar melhor as religiões ibo e cristã, podendo ser melhor

compreendida a partir das palavras do próprio autor que alerta sobre a falta de questionamento nessa relação de intolerância e insensatez, muitas vezes praticadas pelos dois lados, tomando sempre como referência somente sua história.

Em Achebe e mais recente com Adichie encontramos verdadeiros discursos que desconstruem o “conhecimento” sobre a cultura africana cristalizado na forma de hegemonia do discurso ocidental. As relações de colonialismo estabelecidas entre os colonizadores/opressores e colonizados/oprimidos, remetem à violência imposta aos colonizados e, principalmente, à introjeção da visão de mundo do opressor pelos dominados como universal e de forma naturalizada pela ideia de missão civilizadora.

Ao lê-los, percebemos, no que tange à religiosidade, como ela pode ser extremamente invasiva e destruidora na medida em que considera a religião do negro, comparada à do branco, irracional, rude, cruel em suas práticas, mostrando todo um constructo negativo que legitima o controle e a necessidade de mudanças dos costumes através da conversão e da adoção de novas práticas. Tudo isso praticado em nome da pacificação das tribos primitivas do Baixo Níger, expressão com que ironicamente Achebe conclui sua obra.

É essa integração entre o texto literário e a dimensão sociocultural que a escola deve proporcionar aos alunos, levando-os a perceber as possibilidades de significação que o texto literário permite, enquanto objeto artístico polissêmico que transgride normas e regras, envolvendo o leitor num jogo de construção/reconstrução de sentidos. A escola ensina a literatura apenas para o aluno passar no vestibular, sem compreender o fenômeno literário à luz de uma perspectiva mais ampla que considere a natureza interdisciplinar da leitura literária, a função social da literatura como um meio de conhecer o universo transfigurado, reinventado no texto. Por isso que Martins (2006, p.85) reforça que “é preciso que a escola amplie mais suas atividades, visando à leitura da literatura como atividade lúdica de construção e reconstrução de sentidos.”

### Referências bibliográficas

ACHEBE, Chinua. *O mundo se despedaça*. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Hibisco roxo*. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AITO, Emmanuel. National and Official Languages in Nigeria: Reflections on Linguistic Interference and the Impact of Language Policy and Politics on Minority Languages. In: James Cohen, Kara T. McAlister, Kellie Rolstad, and Jeff MacSwan (Eds.). *Proceedings of the 4th International Symposium on Bilingualis*. Somerville, MA: Cascadilla Press, 2005, p.18-38.

BLENCH, Roger. *An atlas of nigerian languages*. Cambridge: K.W. E.F., 2012.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3.ed. Maringá: Eduem, 2009. p.257-285.

BRASIL. Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/L10.639.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm)>. Acesso em: 11 jun 2016.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CARDOSO FILHO, António. *Teoria da literatura*. São Cristóvão: EdUFS/CESAD, 2011.

CARVALHO, Francine Adelino. *Formações identitárias no pós-colonialismo: quem é o sujeito negro?* Teias, Rio de Janeiro, ano 11, nº 21, pp.1-8, 2010.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2014.

MACHADO, Eduardo Pereira. Literatura africana em sala de aula: abordagens do insólito no romance *A varanda do Frangipani*, de Mia Couto. *Revista Semioses*, Rio de Janeiro, v.1, nº7, p.49-56, 2010.

MARTINS, Ivanda. A literatura no ensino médio: quais os desafios do professor. In: BUNZEN, Clécio; MENDONÇA, Márcia. (Org.). *Português no ensino médio e formação do professor*. São Paulo: Parábola, 2006. p.83-102.

NUNES, Susana Dolores Machado. *A milenar arte da oratura angolana e moçambicana: aspectos estruturais e receptividade dos alunos portugueses ao conto africano*. 1ªed. Porto: CEAUP, 2009.

PINHEIRO, Hélder. Reflexões sobre o livro didático de literatura. In: BUNZEN, Clécio; MENDONÇA, Márcia. (Org.). *Português no ensino médio e formação do professor*. São Paulo: Parábola, 2006. p.102-116.

SILVA, Alberto da Costa. Introdução. In: ACHEBE, Chinua. (Org.). *O mundo se despedaça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SILVA, Ivanda Maria Martins. *Literatura em sala de aula: da teoria literária, a prática escolar*. Anais do Evento PG Letras 30 Anos. v.1, n.º, p. 514-527, 2003.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura*. 10ªed. São Paulo: Ática, 2007.

TRIGO, Salvato. *Introdução à literatura angolana de expressão portuguesa*. Porto: Brasília, 1996.  
UNHCR/ ACNUR. Dados sobre refúgio no Brasil. Disponível em: <<http://www.acnur.org/portugues/recursos/estatisticas/dados-sobre-refugio-no-brasil/>>. Acesso em: 29 out. 2016.

**Recebido em 30/10/2016**

**Aceito em 12/12/2016**

# O FEITIÇO DA ILHA DO PAVÃO E A FICÇÃO HISTÓRICA LATINO-AMERICANA

p. 86- 96

Stanis David Lacowicz <sup>1</sup>

## Resumo

O romance *O feitiço da ilha do Pavão* (1997), de João Ubaldo Ribeiro, reescreve o período colonial brasileiro, focalizando a imaginária ilha do Pavão, espécie de micro-cosmo reflexo do Brasil de tal época. Dado o processo de releitura crítica da história brasileira, pretendemos analisar neste artigo a constituição dessa obra como um novo romance histórico, segundo as considerações de Aínsa (1991), integrando-a, pois, no conjunto maior da produção latino-americana. Dentre as características elencadas pelo crítico uruguaio, cabe ressaltar o jogo com diferentes perspectivas acerca do evento histórico, bem como frequente utilização de uma linguagem carnavalesca, paródica e intertextual, de acordo com as proposições teóricas bakhtinianas, por meio da qual se subvertem imagens cristalizadas sobre o passado.

**Palavras-chave:** *O feitiço da ilha do Pavão* (1997). Novo romance histórico latino-americano. Paródia. Intertextualidade. Período colonial

## Abstract

The novel *O Feitiço da ilha do Pavão* (1997), by João Ubaldo Ribeiro, rewrites the Brazilian colonial period, focusing on the imaginary Peacock Island, a sort of micro-cosmos reflecting Brazil of that time. Taking into account the process of rereading of the Brazilian history, this article aims to analyze the construction of this work as a new historical novel, according to Aínsa (1991), integrating it in the wider group of Latin-American production. Among the characteristics pointed by the Uruguayan Critic, we must emphasize the habitual using of the carnivalization, parody, and intertextuality, in accordance with Bakhtin theoretical propositions, as a way of overthrowing crystallized images of the past.

**Keywords:** *O feitiço da ilha do Pavão* (1997) Latin-American new historical novel. Parody. Intertextuality. Colonial period

## Introdução

A ficção histórica latino-americana da segunda metade do século XX fomentou a problematização das fronteiras entre discurso histórico e discurso literário, buscando reiterar o valor significativo da reconstrução histórica pela literatura como modo de dessacralizar imagens fixas do discurso hegemônico, apontando a manipulação de

uma escritura historiográfica que se afirmava representação direta dos fatos, enquanto servia à legitimação das elites sociais. A reconstrução do Brasil colonial efetuada por João Ubaldo Ribeiro em seu romance *O feitiço da ilha do pavão* (1997) atenta para a busca de novas perspectivas acerca do evento histórico e da própria escritura que se projeta sobre o passado, dialogando com essa vertente maior da produção literária americana, ou seja, o novo romance histórico latino-americano.

1- Mestre em Letras pela Unesp/Assis. Área de "Literatura e vida social".

Buscaremos analisar o proceder literário de João Ubaldo Ribeiro neste romance, fazendo emersos os recursos linguísticos utilizados na reconstrução histórica e resgatando ao longo do texto as características elencadas pelo teórico uruguaio Fernando Aínsa (1991) que definiriam o novo romance histórico latino-americano.

O feitiço da ilha do Pavão (1997), ao retomar o período colonial brasileiro, focaliza a fictícia ilha do Pavão, situada no Recôncavo baiano. Sem haver referência temporal explícita, a época é inferida pelo modo de vida dos habitantes, pelas relações sociais em jogo (aristocracia, senhores de terras, clero, além da presença massiva de indígenas), por referência ao governo português e ao Papa e menção ao contexto escravocrata. Contudo, algumas peculiaridades surgem no local, como o próprio narrador faz questão de ressaltar no que concerne à Vila de São João, a principal da ilha, e a partir do possível olhar de um forasteiro:

Observaria o visitante apressado que os joaninos são iguais a toda outra gente, ocupados em afazeres dos quais toda a gente se ocupa. Talvez lhe cause um pequeno espanto ver como homens, mulheres e crianças, brancos e negros, bem-postos e pobres, diferentemente de outras terras, abraçam o uso de tomar banhos de mar, às vezes durante toda manhã ou mesmo todo o dia [...]. Possivelmente também estranhará ver negros calçando botas, sentando-se à mesa com brancos, tuteando-os com naturalidade e agindo em muitos casos como homens do melhor estofa e posição financeira [...] (RIBEIRO, 1997, p. 17).

Nesse fragmento, notam-se dois pontos causadores de estranhamento a quem estivesse fora da ilha: o apreço da população por banhos e a posição dos negros nessa sociedade. O primeiro parece dialogar com a própria impressão que tiveram os portugueses ao chegarem em terras americanas sobre os hábitos dos indígenas, frequência aos banhos também motivada pelo calor e que teria sido mantida como hábito. Além disso, parece haver um diálogo com a carta de Pero Vaz de Caminha, primeiro documento histórico-literário brasileiro, oficialmente tido como tal, a relatar a chegada oficial dos portugueses ao Brasil. Esse primeiro espanto seria o dado já conhecido, esperado pelo leitor brasileiro que conhecesse esse elemento de choque cultural em específico. O segundo ponto ressaltado, a situação social dos negros, por sua vez, em se considerando que a

história se passaria no período colonial, promoveria uma ruptura maior, por ser um período em que a escravidão estaria presente com bastante força, como uma instituição oficial. Isso é explicado, contudo, ao longo da narrativa: a maioria deles haviam sido libertados, a princípio, pela eminente personagem de Capitão Cavalão, dono de vastas terras e socialmente estimado na ilha, e que havia alforriado seus cativos, primeiro, por já ter uma mentalidade mais humanista, depois, motivado pela morte de sua esposa, que definhara ante as injustiças e crueldade do mundo. A liberdade não significou aqui expulsão, eles poderiam manter-se nas terras trabalhando como assalariados, ou iriam embora se quisessem, embora muitos nutrissem estima pelo Capitão. A libertação, então, foi secundada em outros lugares, visto que muitos fugiam para as terras onde não seriam mais cativos.

Essas questões corroboram a construção da ilha como um espaço utópico, que por um lado se apresenta como um micro-cosmo reflexo do Brasil colonial, e por outro se integraria ao imaginário popular brasileiro. Essa faceta da ilha já é expressa nas primeiras linhas do romance, nas quais é apresentada pela perspectiva exterior, como uma existência mítica e atemporal:

De noite, se os ventos invernais estão açulando as ondas, as estrelas se extinguem, a Lua deixa de existir e o horizonte se encafa para sempre no ventre do negrume, as escarpas da ilha do Pavão por vezes assomam à proa das embarcações como uma aparição formidável, da qual não se conhece navegante que não haja fugido, dela passando a abrigar a mais acovardada das memórias. Logo que deparadas, essas falésias abrem redemoinhos por seus entrefolhos, a que nada é capaz de resistir. Mas, antes, lá do alto, um pavão colossal acende sua cauda em cores indizíveis e acredita-se que é imperioso sair dali enquanto ele lampeja, por que, depois de ela se apagar e transformar-se num ponto negro tão espesso que nem mesmo em torno se vê coisa alguma, já não haverá como (RIBEIRO, 1997, p. 09).

Tida como uma espécie de tabu, tema sobre o qual o povo evita falar, a ilha surge de noite, de modo fantasmal, aos navegantes desavisados, que veem emergir no meio da escuridão suas falésias, e do alto delas, um pavão espectral, brilhando em inúmeras cores que, quando se apagam, inundam tudo na escuridão. É relatado que essa lenda proibida permeia os sonhos da gente do recôncavo, motivo de temor aos que lá creem encontrar bruxas, demônios, canibais, mas

objeto de desejo ardendo no peito daqueles que “sentem que nela há talvez uma existência que não viveram e ao mesmo tempo experimentam em suas almas – paisagens adivinhadas, sonhos aos quais dar vida, sensações apenas entrevistas, lembranças do que não se passou” (RIBEIRO, 1997, p. 12). Aqueles que desapareceram podem muito bem estar lá, apesar de não se comentar sobre nem ter ouvido falar da ilha. Esse romance, na verdade, seria o primeiro a falar do local, a desvelar o segredo latente no espírito de um povo; esse aspecto simbólico parece refletir, então, certos anseios da busca pela alma mítica do povo brasileiro (ESTEVES, 1998, p. 142), por meio de uma criação estética que visa dar espaço às variantes étnico-culturais constituintes desse povo, em sua heterogeneidade, como um grande mosaico. A ilha do pavão se torna um mito, agregadora de outros tantos mitos e, ao mesmo tempo, por meio de sua temporalidade e carnavalização, dessacralizando-os.

Dessa visão mítica, o narrador passa à geográfica e política, pulando desse não-tempo à historicidade da ilha do pavão; fala-se de seus lugares, da fumaça da Degredada, das terras de Capitão Cavalo, das vilas, do Quilombo, dos matos; e dos habitantes, dos simples aos ilustres. Como se estabelecesse um pacto de leitura, um feitiço colaborativo, o narrador guia o leitor para adentrar na obra e, do mesmo modo, na ilha, permitindo-lhe se adaptar a noções espaço-temporais mais amplas, complexas, não lineares. Deste modo, é projetada na ilha uma significação que permeará toda a narrativa, tal qual um “feitiço” a relativizar concepções e subverter a obviedade com a qual se poderia entrever a realidade. Visão sobrenatural e visão realista se confrontam na composição discursiva da ilha do pavão; desse dialogismo surge uma visão enriquecedora, atendendo tanto a sua existência material quanto espiritual, cabendo ao leitor jogar com esses dois caminhos.

Esse leitor, conduzido à misteriosa ilha, vê desafiadas suas próprias noções temporais, confrontadas então com as de um espaço que tem “seu próprio tempo, que é diverso dos outros tempos, embora ninguém saiba explicar de que maneira e por que razão” (RIBEIRO, 1997, p. 12). Munido, então, de dados históricos, das estruturas materiais e também da visão mítica, o leitor tem em mãos dois lados fundamentais no enveredar-se pela

subversão dos signos da história pela produção artístico-literária, o passaporte para a viagem temporal que o romance histórico, em sua feição contemporânea, possibilitará, almejando uma visão crítica sobre a formação da cultura brasileira.

As colocações do narrador sobre a especificidade do tempo da ilha corroboram a atmosfera mágica do local, seu caráter mítico, no sentido da Ilha do Pavão como um espírito, uma ideia fixa, um caráter, que permeia o Recôncavo, que lhe define anseios e lhe constitui o imaginário cultural: com e naquele lugar se entretém desejos e medos de um povo. Daí se depreende o tom utópico da ilha e se articula o processo de relativização de conceitos como verdade e mentira efetuados na construção narrativa do romance histórico contemporâneo:

Entre os que a temem e os que por ela anseiam, a razão talvez não se alinhe nem com estes nem com aqueles. Não se pode negar que a verdade é distinta para cada um e talvez estejam certos os que sustentam que este mundo não passa de miragem e, portanto, pode ser isto ou aquilo, segundo quem olha ou pensa. Mas, se alguma coisa mais existe, também existe por necessidade da ilha do Pavão e a única maneira de desmentir que ela existe é demonstrar que nada existe (RIBEIRO, 1994, p. 12).

Ainda que a discursividade barroca sirva a uma argumentação truncada para convencer sobre a existência da ilha do Pavão, nota-se o anseio do narrador em estender os espaços do lugar para além de seu território físico. A ilha é, como se mostra no romance, um espaço marginal, um caminho intersticial, um entre-caminho, localizado no cruzamento de diversas vias; um espaço que sempre aparece em outros lugares e em outras épocas, ecoando vozes dos excluídos e abrindo espaço para as fronteiras que irão romper com uma perspectiva homogeneizante da nação, como colocado por Bhabha acerca desses espaços liminares (BHABHA, 2000).

Desse modo, os fragmentos introdutórios do romance estabelecem a proposta de releitura da história que se manifesta na ilha do pavão, ou seja, o questionamento sobre as “verdades absolutas”. O aspecto temporal, visualizado em um sentido não linear, pela possibilidade de múltiplas incidências sobrepostas, dialoga com a sétima característica de Aínsa sobre os novos romances históricos, a superposição de tempos históricos diferentes. O romance de Ubaldo Ribeiro mantém certa linearidade narrativa, que não é subvertida pelos



movimentos analépticos e prolépticos; o entorno da obra, a atmosfera mítica e sobrenatural que a envolve, entretanto, permitem que esse tempo da ilha incida sobre a imagem que se tem de outras épocas de nossa história. Isso é reforçado pelo tema do ilhamento, não apenas físico, mas mágico, que é colocado em pauta durante o romance; no intento de impedir que se reinstaure na ilha a dominação pelas forças opressoras do mundo exterior, como a Igreja e o poder da metrópole, é que se articula o grupo protagonista. O objetivo deles era, se possível, separar a ilha no tempo e espaço, donde advém o evento do “Grande Feitiço” que se opera no desfecho do romance.

A força motivadora do enredo se encontra claramente na tensão entre forças opressoras e anseios de liberdade, o que culminaria magicamente no referido feitiço, a possibilidade de, isolando a ilha no tempo-espaço, escolher prováveis futuros para ela, mas também alterando o seu passado. Com isso, surgem os heróis da narrativa, grupo composto inicialmente por: Dona Ana Carocha, conhecida como Degredada, temida como bruxa pelos habitantes da ilha; Hans Flussufer, alemão que fugira de sua terra natal por ter sido acusado de bruxaria; e o Capitão Cavallo, personagem de grande poder político e militar, dotado de valores cavalheirescos. Unidos pelo mesmo ideal de proteger a ilha das injustiças advindas do mundo exterior, o grupo passaria a reunir-se para compartilhar conhecimentos, discutindo questões filosóficas e modos de proteger a ilha do Pavão da ascensão de uma estrutura social opressora:

Arregimentavam gente que talvez pudesse ajudá-los, estudavam com certeza matérias mais profundas, mais tendo a ver com os maiores mistérios do mundo, do Sol, da Lua e das estrelas. Talvez o Grande Feitiço fosse encontrar um jeito de garantir que, na ilha do Pavão, jamais viessem a acontecer aquelas histórias horrendas, era deixar que os habitantes da ilha vivessem na liberdade e na santa paz, sem que ninguém tiranizasse ninguém. Era porventura tirar a ilha do Pavão do mundo sem tirá-la do mar do Pavão, água onde mais peixe não pode haver, e das costas do Recôncavo, terra de onde o sol e a brisa nunca se vão por muito tempo (RIBEIRO, 1997, p. 106).

O grupo protagonista é ainda formado por Crescência, ex-cativa descrita de beleza marcante e personalidade forte, o filho de Capitão Cavallo, Iô Pepeu, espécie de Don Juan, e seu amigo, o índio Balduíno Galo Mau, líder de sua tribo,

ardiloso e sagaz, sendo que os dois últimos não atuam diretamente no que concerne ao Grande Feitiço. A constituição dessa família parece atentar às múltiplas facetas que se entrelaçam no desenvolvimento da “alma-mítica” brasileira, visualizada nos romances do autor. Segundo Bernd (2001, p. 118), João Ubaldo se associa a uma tendência literária conhecida como criouliização, presente na literatura antilhana francófona: a busca da identidade nacional prevendo a pluralidade de etnias, diversas culturas coexistindo em um espaço harmônico, sem haver pretensão à homogeneidade. O mais interessante é que, no caleidoscópio carnalizante que se constrói, cada personagem

no contato com os demais, tornou-se outro, sem deixar de si próprio. O perfil das personagens é marcado por total imprevisibilidade, pois o estrangeiro (Hanz) tem grande interesse pela cultura oral e mágica da Degredada, contrariando o estereótipo do desprezo da cultura popular pelos europeus; o índio, no contato com o mundo ‘civilizado’ do branco, adquiriu inúmeros vícios como mentir e trapacear, estratégias que lhe garantem a sobrevivência; o proprietário rural, Capitão Cavallo, tem noção de justiça e equilíbrio e, antes mesmo da abolição ser decretada, liberta seus escravos. A figura mais surpreendente, porém, é a do líder quilombola. Os líderes quilombolas não têm lugar na literatura ou são representados como símbolos de revolta e do amor à liberdade. Aqui, contudo, o líder negro atua de modo arbitrário e prepotente, reestabelecendo, no espaço do quilombo, o regime escravocrata (BERND, 2001, p. 119).

Os personagens, então, constroem-se num entre-lugar, tornando-se outra coisa sem deixar de ser o que eram, uma identidade no meio do caminho entre sua origem e o seu dever, mesclando tempos e alinhando espaços culturais em diálogo e tensão.

A multiplicidade do grupo encarna ainda a terceira característica apontada por Aínsa, que seria sobre as múltiplas perspectivas possíveis sobre a história, cada qual encenando um ponto da trajetória da ilha do pavão. Essa perspectiva variante se ressalta na constituição do narrador como heterodiegético, ou seja, fora da narrativa, mas cuja focalização interna múltipla vai se movimentando ao lado das diversas personagens, sendo frequente a utilização do discurso indireto livre, pelo qual a voz da personagem sobe ao nível do narrador. Do mesmo modo, o aspecto dialógico de cada personagem, a carnalizante na construção deles, dissolve imagens fixas

sobre nossa constituição cultural, dinamizando o que seriam construções estáticas acerca da formação de um país, visualizando as fronteiras entre história e literatura, entre as diferentes etnias, como inter-permeáveis, porosas.

A releitura crítica da história e o questionamento do registro histórico das elites sociais, a primeira e a segunda características apontadas por Aínsa, são melhor visualizadas por meio de acontecimentos que entram em cena na narrativa, em especial um que diz respeito a batalha do “Borra-bota”, também conhecida como “Sedição Silvícola”. A origem da batalha remonta ao capítulo IV, no qual se verifica uma proibição oficial da permanência dos índios nas vilas, expulsando-os para a selva. Na proibição ressalta-se o tom de ironia do romance, pois se verifica a tentativa de por em termos racionais a questão, justificada na diferença insuperável entre mundo urbano e mundo natural. Aqui, o tom exagerado de formalidade, a paródia de uma linguagem neoclássica e os falsos silogismos destilam, em um nível superior de leitura, a ironia por parte do narrador. Deste modo, escrito estava que:

[...] era da natureza das diversas raças e povos dispares opugnarem-se entre si, se submetidos a excessiva convivência [...] que os de raça vermelha, em todas as partes do mundo, por mais que forcejassem a caridade e o empenho catequético dos brancos, mostravam-se infensos ao mais elementar ensinamento, quer da cristandade, quer da urbanidade, embriagando-se em público, tráfegando sem roupa ou qualquer espécie de cobertura, bebendo a fumaça do cânhamo-da-índia ou do tabaco, soltando nos ares vapores ofensivos pelo vaso traseiro, dando-se a algazarra a toda e qualquer hora, refugando trabalho honesto e ignorando a autoridade [...] selvagens são os habitantes da selva; os índios são selvagens; ergo, o sítio próprio para os índios é a selva, não havendo como refutar tão exata razão sem que a lógica do universo se derribe (RIBEIRO, 1997, p. 40-41).

O descontentamento para com a resistência dos indígenas em se submeterem a uma cultura que lhes era artificial é o cerne do decreto que, no entanto, envolve-se em um moralismo simplista que é logo desmentido pelo índio Balduíno: “Quando índio tá na casa de mulher que eles vai, ajudando no sereviço e fazendo covitage, eles não recrama nem manda índio simhora! Quando índio vê o que eles faz e elas faz, fica muito amigo do índio, pra índio espia mas não contar! (RIBEIRO,

1997, p. 41). É revelado também que o decreto havia sido composto por motivações pessoais, calcados no receio de que os segredos sexuais das “pessoas de bem” pudessem vir a público, destituindo-lhes a aparência honrosa. Além do mais, o fragmento demonstra a manipulação discursiva que subjaz à documentação oficial, buscando justificar e validar determinadas condutas e ideais por meio de uma roupagem discursiva que distorce a percepção dos eventos. Nota-se também a distinção ferrenha entre documentos oficiais, dotados de autoridade pelas elites, e o discurso dos marginalizados, cuja fala e perspectiva são represados pelas leituras da historiografia oficial, em sua feição mais tradicionalista.

De início, Balduíno havia reunido alguns índios para encontrar os responsáveis e, se possível, espancá-los. Dissuadido do ato por seu amigo, Iô Pepeu, reúnem-se em outro lugar para planejar o que fariam com relação a tal afronta para com seu povo, ainda mais em vista da promessa de intervenção militar caso não debandassem da vila no prazo estipulado. De acordo com o planejado, no dia anterior ao prazo, Iô Pepeu, pela facilidade em se movimentar pelas altas esferas da sociedade, por ser de família renomada, se infiltraria na Câmara, feita o quartel do inimigo, e destilaria nas reservas de água uma poção, sendo o mesmo feito em outros reservatórios dos quais os soldados teriam acesso. Enquanto isso, os líderes governamentais se pavoneavam na Câmara em cerimônia para sacramentar o dia seguinte como um marco histórico, heroicizando a si próprios nas atas da reunião.

No dia seguinte é revelado que a poção de Balduíno consistia num produto laxante, e não em um veneno, como se poderia crer. O uivo de uma das mulheres da vila, Dona Felicidade, crendo que o marido estava morto, fez com que o mestre-de-campo Borges Lustosa, líder dos soldados que deveriam expulsar os indígenas, saltasse da cama para anunciar a batalha. Antes, no entanto, que descesse as escadas, empalideceu, pôs a mão na barriga e gritou para seu subalterno seguir na frente, alegando ter esquecido algo:

Mas não ficou para ver se a ordem era cumprida, porque um espasmo irreprimível lhe convulsionou as tripas e antes que, já suando pelo corpo todo e ainda mais pálido, conseguisse arriar as calças diante do penicão que tinha procurado às Carreras, borrou-se irremediavelmente,

num jorro copioso que não conseguia deter (RIBEIRO, 1997, p.76).

A poção começou a ter efeito em toda a vila, atacando os soldados principalmente em seu orgulho, impedindo que houvesse de fato uma batalha, pois eles largavam seus postos e se lançavam à caça de pinicos ou um espaço no mar que, como relata o narrador, se tingia de marrom. A honra do mestre de campo é ainda mais atacada quando tem de defecar ao lado de sua mulher: ela se envergonhava por se mostrar de tal forma despida, ele porque “sustentava que macho não caga nem mija sentado, no máximo agachado”, apesar de que no caso, a “preemência vencera o decoro e convicções” (RIBEIRO, 1997, p. 78). Um forte teor de carnavalização compõe a narrativa da “batalha”, lidando com o baixo corporal e trazendo o corpo nos pontos em que ele se liga com a terra, ou seja, a defecação, expressando uma comicidade que confronta a pretensa seriedade dos discursos oficiais. A carnavalização, segundo Bakhtin, promove o rebaixamento, que, por outro lado, também propicia um renascimento:

[...] rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se vida em seguida, mais e melhor (1987, p. 19).

Tal rebaixamento carnalizante projeta uma visão dualista do mundo e, no caso, promove a reinserção dos signos da história sob uma nova configuração, renovando-os. A descrição da satisfação de necessidades naturais, como a vida sexual e a defecação, bem como a alimentação, ou seja, quando o corpo entra em contato com o mundo, relaciona-se com o “princípio da vida material e corporal” (BAKHTIN, 1987, p. 16). Tais questões, atreladas a forma carnalizada da situação ou de personagens, realizam a “transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo em sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual e abstrato (BAKHTIN, 1987, p. 17).

Em tal acontecimento, temos a história sendo vista por baixo, expondo a vida íntima das personagens, principalmente dos governantes e líderes militares, pretensos heróis que, por meio de um narrador irônico, são rebaixados ao posto de indivíduos que apenas tentam cultivar

uma aparência destoante da realidade, realizando cerimoniais de auto-exaltação de seus feitos na guerra que nem havia começado, utilizando-se do fator documental, tido como símbolo da verdade.

Na continuidade da “batalha”, os índios surgem finalmente a frente dos soldados, rindo deles: “índio peidão, caraíba cagão” (RIBEIRO, 1997, p. 80). Com a vitória, os índios passaram o resto da manhã bebendo e comemorando, mas, tementes da vingança certa, decidem por voltar temporariamente aos matos. A memória sobre o evento, segundo coloca o narrador antes mesmo da narrar os sucessos da batalha, é de que duas versões surgiram sobre o evento, cada qual de acordo com o título escolhido: “A correta narração dos acontecimentos conhecidos por uns como Sedição Silvícola e pelo populacho como batalha do Borra-Bota depende da escolha de uma dessas duas designações [...]” (RIBEIRO, 1997, p. 60). A primeira expõe que o mestre-de-campo Borges Lustosa teria enfrentado bravamente os selvagens, trazendo paz à Vila de São João; a segunda expunha que Balduino Galo Mau “em diabólica solércia por trás das linhas inimigas, não só logrou impor derrota envilecedora às gentes d’armas dos brancos, como obteve o que queria, em escárnio da cristandade e da justiça” (RIBEIRO, 1997, p. 59-60).

O movimento proléptico do narrador antecipa alguns sentidos sobre a batalha e seu registro futuro, estabelecendo um jogo metaficcional que problematiza o registro histórico dos fatos, relativizando a noção de verdade. Do mesmo modo, esse narrador, ao revelar de antemão as duas versões da batalha, lança mão de um discurso irônico ao expressar que a escolha da perspectiva “trata-se de sindicância da alta ciência histórica, que não pode ser alcançada pelo leigo [...]” (RIBEIRO, 1997, p. 60). Como se evidencia pela opção da matéria narrada e da forma utilizada, o narrador escolhe o lado rechaçado pelo discurso historiográfico, a versão do Borra-bota, pois, detentor do conhecimento do porvir, sabe que “Prenhe, como sempre, de ironia, a História terminou por voltar-se contra os vencedores” (RIBEIRO, 1997, 81). Certamente é possível entrever na expulsão e no registro histórico um paralelo com o silenciamento que durante muitos séculos setores da historiografia brasileira mantiveram com relação às culturas indígenas na história brasileira, bem como semelhante conflitos da época, manipulados os

registros para serem dotados de um pretensão perfil heroico, envolvidos na aparência de defesa da moralidade religiosa e da civilidade.

O modo como se narra o episódio da batalha de Borra-bota atenta à nona característica exposta por Aínsa, sobre a releitura distanciada, carnavalizada ou anacrônica da história. Parodiando-se o discurso historiográfico, por meio de uma linguagem rebuscada que satiriza os documentos oficiais, evidencia-se o caráter textual e autocrítico, introduzindo o sarcasmo como modo de subverter concepções cristalizadas. No que tange à linguagem, percebe-se também a recorrência a formas arcaicas, como o “Vossa Mercê”, além de articular certo rebuscamento atribuível, segundo Micali em sua tese de doutoramento (2008, p. 50), a um

“neobarroquismo” no que respeita a sua forma, em vista do caráter irônico, paródico e carnavalizado da linguagem – aspectos do estilo literário do autor que ultrapassam o nível linguístico-narrativo e adentram no supralinguístico-diegético, aparecendo tematicamente inseridos na história narrada.

A construção do discurso narrativo ubaldiano coloca em pauta, então, as relações hierárquicas da linguagem de diferentes grupos sociais, o que surge não apenas no nível linguístico narrativo por meio da paródia, da ironia e da carnavalização, mas também por meio da tematização nos acontecimentos dessas tensões sociais que se manifestam por meio do discurso. Segundo esse mesmo trabalho, o neobarroquismo estaria relacionado à incorporação de características do realismo mágico antropológico, em que o narrador atentaria tanto ao ponto de vista da crença na magia quanto da racionalidade, referindo-se a três grupos étnicos e aos mestiços, dando espaço ao inexplicável e grotesco, bem como reivindicando o espaço da cultura popular.

Segundo Linda Hutcheon, ainda que a paródia não seja um fenômeno novo, nota-se sua presença massiva nas artes do século XX, exigindo que “reconsideremos a sua natureza e sua função” (HUTCHEON, 1989, p. 11), a necessidade de se alterar ou expandir o entendimento do conceito. Isso decorreria de um proceder diferenciado e amplamente difundido que ocorre nas obras contemporâneas, nas quais a paródia não visaria apenas à sátira ridicularizadora, mas a um diálogo

crítico e distanciado com os textos do passado, sua “transcontextualização” e paradoxalmente a aproximação com esse tempo perdido e resgatável apenas pela via textual, já que “só conhecemos o passado (que de fato existiu) por meio de seus vestígios textualizados” (HUTCHEON, 1991, p. 157). A noção de intertextualidade, cujo recurso é enfaticamente reiterado nos novos romances históricos possibilitou uma virada no entendimento da própria existência dos textos literários, e segundo a conceituação de Kristeva (1974), desenvolvida a partir da noção de dialogismo bakhtiniana, “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1974, p. 64). Ao lado da paródia, propiciam a desmistificação de imagens fechadas de certos produtos de linguagem, ligadas não raro a uma motivação social e política. No que diz respeito à modalidade narrativa do novo romance histórico, Fernando Aínsa afirma que:

La escritura paródica nos da, tal vez, la clave en que se puede sintetizarse la nueva narrativa histórica. La historiografía, al ceder a la mirada demoledora de la parodia ficcional, a la distancia crítica del descreimiento novelesco que transparente el humor, cuando no el grotesco, permite recuperar la olvidada condición humana. [...]. La deconstrucción paródica rehumaniza personajes históricos transformados en “hombres de mármol” (AÍNSA, 1991, p. 85).

Além de apontar o caráter desconstrucionista do novo romance histórico, pela paródia de formas consagradas, busca-se, num sentido dialógico, reconstruir determinadas perspectivas, convertendo personagens marginalizadas nos textos oficiais em heróis de romance (AÍNSA, 1997, p. 116).

Esse processo é efetuado no O feitiço da ilha do Pavão (1997), como pode-se demonstrar pelos fragmentos analisados, bem como pela construção do romance e suas opções formais. Nesta obra ainda é possível perceber ecos de determinados mitos literários, como o pícaro e o Don Juan. Esse surge pela atmosfera de liberdade da ilha e repulsa para com instituições que acabam por retaliar os movimentos dos indivíduos. Aquele surge como uma faceta do malandro, visualizado principalmente na trajetória do índio Balduino, cuja ascensão social se efetua ao final do romance, conseguindo um cargo público que ele mesmo havia criado, regalias advindas por meio da chantagem de líderes locais, ao ter descoberto alguns segredos

sexuais desses. A deglutição antropofágica desses mitos, ligados ao mundo europeu, relaciona-se ao:

trabalho de assimilação e de transformação que caracteriza todo e qualquer processo intertextual. As obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores, como diria Borges. O olhar intertextual é então um olhar crítico: é isso que o define (JENNY, 1979, p. 10).

A intertextualidade estaria no cerne da narrativa latino-americana, subvertendo conceitos de unidade e pureza, caracterizando um espaço literário no qual “o elemento híbrido reina” (SANTIAGO, 2000, p. 16). A partir de uma “assimilação inquieta e insubordinada, antropófaga” (SANTIAGO, 2000, p. 20), seria promovida uma “experiência sensual com o signo estrangeiro” (SANTIAGO, 2000, p. 21), viabilizando a superação do sentimento e da condição de subserviência do texto Latino-Americano à produção europeia. Esses procedimentos, aliados à metaficção e à ironia, também problematizam a relação entre literatura e história, no sentido da representatividade frente ao real. A partir de *La verdad de las mentiras*, de Vargas Llosa, Esteves expõe que:

A literatura, enfim, trabalha no reino da ambigüidade. Suas verdades são sempre subjetivas: verdades pela metade, verdades relativas que nem sempre estão de acordo com a história. Nesse sentido, a recomposição do passado que a literatura faz é quase sempre falsa, se a julgarmos em termos de objetividade histórica. Não há dúvidas de que a verdade literária é uma e a verdade história é outra. No entanto, embora recheada de mentiras – e talvez por isso mesmo –, a literatura conta histórias que a história escrita pelos historiadores não sabe, não quer ou não pode contar (ESTEVES, 2010, p. 20).

Assim ocorre com o romance de João Ubaldo Ribeiro, possibilitando que se apresentem as diversas facetas do grupo protagonista, composto basicamente por personagens ex-cêntricas, à margem dos discursos oficiais e cujas histórias foram esquecidas, postura frente ao dado histórico que se aproxima das colocações de Hutcheon sobre a metaficção historiográfica (1991). A concentração paródica de um período da história brasileira na fictícia ilha do Pavão, ainda que de modo imaginário, permite que por tal “mentira” se destilem certas verdades que só poderiam ser ditas desse modo encobertas, disfarçadas do que não são (VARGAS LLOSA, 2002, p. 16).

Desenvolvendo uma atmosfera sobrenatural em torno da ilha, dotando-a da atemporalidade que caracteriza o imaginário mítico, o autor joga com o paradoxo temporal enquanto inerente ao processo de resgate histórico e memorial, aceitando a complexidade de tal procedimento em que falar do passado sempre é falar do presente: “[...] ao se inspirar num período histórico da nossa colonização, promove um debate – social, político, étnico, ideológico e cultural – sobre a sociedade brasileira contemporânea” (MICALI, 2008, p. 66). Em seu romance, o autor cria um paraíso utópico, em que as diferentes raças convivem em certa harmonia e a narrativa projeta a apologia aos grupos excluídos; a ironia do narrador poderia ser, aqui, a contrapartida da utopia “o reconhecimento por ele próprio, da impossibilidade desse sonho tonar-se realidade” (MICALI, 2008, p. 67). O tom dialógico, contudo, não afirmaria nem negaria, assim como a ilha esta ou não esta, a depender de quem esteja ou não esteja (RIBEIRO, 1997, p. 13). Tal discussão entraria, portanto, em cena, fazendo-se possível por meio da narrativa literária, ao invés do discurso historiográfico tradicional, como vem demonstrando a produção latino-americana de romances históricos a partir da segunda metade do século XX:

La complejidad histórica, muchas veces simplificada, cuando no reflejada en forma reductora y maniquea en el discurso político, histórico o ensayístico, aparece mejor reflejada en la mimesis del narrativo. La literatura tolera las contradicciones, la riqueza y polivalencia em que se traduce la complejidad social y psicológica de pueblos e individuos, lo que no siempre sucede en el ensayo histórico, en general más dependiente del modelo teórico e ideológico al que aparece referido (AINSA, 1997, p. 113).

O potencial criador da mimesis da narrativa ficcional permitiria superar dicotomias e maniqueísmos reducionistas, abrindo espaço para a expressão de um “entre-lugar” em que conviveriam elementos tidos como contraditórios pela perspectiva racionalista oficial. O romance ubaldiano, construindo-se por esse “caminho do meio” (BERND, 2001), daria espaço às figuras “ex-cêntricas” do discurso oficial, personagens cuja polivalência e contradições demonstram a complexidade histórica e social de um povo, bem como os vários níveis pelos quais esses elementos podem ser contemplados.

## Referências bibliográficas:

AÍNSA, F. *La nueva novela histórica latinoamericana*. Plural. México: n. 240, p. 82-85, 1991.

AÍNSA, F. Invención literária y “reconstrucción” literaria en la nueva narrativa latinoamericana. In: KOHUT, K. (ed.) *La invención del pasado*. La novela histórica en el marco de la posmodernidad. Frankfurt: Vervuert, 1997.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BHABHA, Homi K. DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation. In: BHABHA, H. K. (org.) *Nation and Narration*. London: Routledge, 2000.

BERND, Z. O Feitiço da ilha do Pavão e de outras ilhas. In: BERND, Z. UTÉZA, F. *O caminho do meio: uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo*. Trad. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do Século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

ESTEVES, A. R. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. Z. (org.). *Estudos de literatura e linguística*. Assis: Arte e Ciência, 1998. p. 125-158.

ESTEVES, A. R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo*. (1975-2000). São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: *Poétique: revista de teoria e análise literárias*. trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MICALI, D. L. C. *O narrador e a construção*

*da ficcionalidade em Juan Saer, Italo Calvino, Ubaldo Ribeiro e Bernardo Carvalho*. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2008. (tese de doutorado)

RIBEIRO, J. U. *O feitiço da ilha do pavão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000

VARGAS LLOSA, M. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1996; Buenos Aires: Alfaguara, 2002.

**Recebido em 30/10/2016**

**Aceito em 27/12/2016**

# A RELAÇÃO DA LITERATURA E AS ARTES VISUAIS EM A HORA DA ESTRELA DE CLARICE LISPECTOR

p. 95-102

Eliene Rodrigues Sousa<sup>1</sup>

## Resumo

Este artigo visa analisar as relações dos elementos visuais com a personagem Macabéa, na obra *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, publicada em 1977. Além disso, pretende-se mostrar que a obra em estudo é permeada de elementos visuais: a propaganda, o jornal, os anúncios, o retrato, a pintura, o quadro, o espelho e a fotografia. A metodologia utilizada está pautada na literatura comparada na perspectiva de Tania Franco Carvalhal (1998), que estuda as possibilidades de interação das literaturas entre si, corrigindo-se e ajustando-se umas às outras. Espera-se, com isso, promover um diálogo entre o ensino de literatura e outras artes e dissolver as barreiras criadas pelo currículo escolar entre as duas disciplinas.

**Palavras-chave:** *A hora da estrela*. Clarice Lispector. Artes visuais.

## Abstract

This work analyses the visual elements related to the character Macabéa, from Clarice Lispector's masterpiece novel named *A hora da estrela*, published in 1977. It is also highlighted how these elements are presented in the book, such as: propagandas, newspaper announces, paintings, photography and mirrors. In terms of methodology, it was based on Carvalhal's comparative literature theoretical work (1998). This author researches the interaction possibilities' literature. This way, it is a dialogue promotion among the teaching of literature and other arts production in order to overcome some limits imposed by the school curriculum disciplines.

**Keywords:** *A hora da estrela*. Clarice Lispector. Visual arts.

## Introdução

Desde a Antiguidade Clássica, estuda-se a teoria dos símbolos verbais e não verbais. E, foi a partir da expressão *ut pictura poesis*, contida na *Ars Poética* de Horácio, que as artes plásticas e a poesia/literatura se tornaram cada vez mais teorizadas. Na relação entre poesia e pintura, o texto literário pode sugerir imagens, figuras e formas. Ora, não apenas com a pintura, o texto literário também pode se relacionar com muitas outras formas de arte.

Vários estudos se dedicaram à aproximação do texto literário com a pintura. Mário Praz, em *Literatura e Artes Visuais* (1982), por meio da literatura comparada, explana as semelhanças

estruturais entre as diversas artes. Na mesma esteira, a pesquisadora Solange Ribeiro de Oliveira, na obra: *Literatura e artes plásticas: o KÜNSTLESRRROMAN* na ficção contemporânea (1993), discute a presença das artes plásticas na estruturação do texto literário e escreve um capítulo inteiro sobre a produção de Clarice Lispector.

*A hora da estrela*, livro de Clarice Lispector publicado em 1977, retrata a vida da personagem Macabéa. A obra é narrada por Rodrigo S.M., que descreve a nordestina, de 19 anos, como sendo uma moça raquítica, feia, virgem, solitária, órfã. Os pais morreram quando ela estava com dois anos de idade no sertão de Alagoas. Foi criada

<sup>1</sup> Doutoranda em Ensino de Língua e Literatura (Estudos Literários) – PPGL - UFT. Atualmente é bolsista do doutorado pelo CNPQ/ CAPES. E-mail: liaelienerodrigues@gmail.com

por uma tia tirana e beata, que a maltratava e com quem mudou-se para Maceió. Depois, “ignora-se por quê”, mudou-se para o Rio de Janeiro onde trabalhava como datilógrafa.

Morta a tia, passa a dividir uma vaga de quarto com mais quatro balconistas das Lojas Americanas (as Marias). O cortiço onde morava ficava na rua do Acre, “entre as prostitutas que serviam a marinheiros, depósitos de carvão e de cimento em pó, não longe do cais do porto” (LISPECTOR, 1998, p. 45). Macabéa dormia mal, com fome e nariz entupido, vestida com uma suja camisola de brim.

Ligava de madrugada um rádio emprestado no qual ouvia a Rádio Relógio, que dava ininterruptamente a hora certa, curiosidades culturais e “nenhuma música”. Com um curso rápido de datilografia, emprega-se num pequeno escritório, mas o chefe a avisa brutalmente que será despedida em breve, pois, semianalfabeta que é, erra demais, além de sujar invariavelmente o papel. Comia sempre e mal no botequim da esquina. Às vezes, colecionava anúncios e fotos de artistas, recortados de jornais velhos, que colava num álbum. Uma vez por mês ia ao cinema. Seu sonho era ser uma artista de cinema.

No decorrer da narrativa, a sonhadora nordestina que vive nessa cidade grande arranja um namorado também nordestino, o metalúrgico Olímpico de Jesus que, por sua vez, a troca por Glória, uma “loira oxigenada” e colega de trabalho da protagonista. Aconselhada pela própria Glória, Macabéa procura uma cartomante, Madame Carlota, antiga prostituta e cafetina, que faz revelações animadoras sobre o futuro. A cartomante profetiza que a nordestina encontraria “um estrangeiro alourado de olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos” (LISPECTOR, 1998, p.77), muito rico e com quem se casaria. Macabéa sai da casa da cartomante aturdida e espantada. Sente-se enlouquecida pela esperança de um futuro colorido e próspero. Mas, ao atravessar a rua, um automóvel Mercedes-Benz a atropela.

## 2 - A literatura e outras artes

O campo que discute a relação entre literatura e artes visuais é bastante abrangente. Ao longo dos tempos, pensadores, poetas e estudiosos contribuíram para estreitar as relações e expandir os estudos sobre o texto e a imagem. Um livro importante para os estudos dessa relação é o de

Mario Praz, *Literatura e artes visuais*, de 1982. O autor aponta que “desde os tempos remotos tem havido mútua compreensão e correspondência entre a pintura e a poesia” (PRAZ, 1982, p. 2). Ele explica como se dá essa correspondência:

Em textos que tais fundou-se a prática de pintores e poetas durante séculos; aqueles iam buscar, para suas composições, inspiração nos temas literários, e estes tentavam pôr diante dos olhos dos leitores imagens que somente as artes visuais, ter-se-ia pensado, poderiam adequadamente oferecer (PRAZ, 1982, p. 3).

Gonçalves, em sua obra *Laokoon Revisitado* (1994), ponderou acerca da poesia não ser apenas texto e sobre a pintura não se reduzir à representação de imagens. Essa perspectiva teórica tem um longo percurso e traçar o seu roteiro é acompanhar a própria história da poesia, da pintura e das reflexões sobre as duas artes. Reconhecemos, em vista disso, que a busca da correspondência entre a linguagem literária e a pictórica tem uma larga tradição.

De acordo com Mello (2004, p. 9), “essas influências recíprocas da literatura e da pintura, em uma tradição humanista, inscrevem-se no recurso retórico clássico de ekphrasis.” Em determinados textos literários as palavras são responsáveis pela criação de imagens pictóricas, ou seja, o texto promove um diálogo entre as artes, remete a signos não verbais e usa procedimentos semelhantes aos pictóricos para construir o texto literário. Trata-se da passagem da *Ilíada* de Homero, na qual ocorre a descrição do escudo de Aquiles, uma ilustração clara de ekphrasis. O poeta nos leva a perceber detalhes do objeto em concomitância com o desenvolvimento das ações a partir da combinação da poeticidade plástica com a linguagem poética, o que configura a continuidade da homologia estética entre o verbal e o visual.

Essa minuciosa descrição representa esse milenar diálogo entre as artes. Como defende Praz (1982), basta olhar para a antiga tradição que remonta à descrição do escudo de Aquiles feita por Homero para nos convenceremos “facilmente de que poesia e pintura têm marchado constantemente de mãos dadas, numa emulação de metas e meios de expressão” (PRAZ, 1982, p. 3).

Grandes pensadores e poetas contribuíram para o estabelecimento das relações entre artes plásticas e literatura. Aristóteles, por exemplo, em sua *Arte Poética*, mostra a poesia como



concernente à comédia, à tragédia, à pintura, à escultura, à música e à dança. Dessa forma, ele apresenta o poeta como um imitador, assim como o pintor ou qualquer outro artista que utiliza a imaginação para expressar sua arte.

Ao comparar a arte do poeta e do pintor, Aristóteles anuncia que as artes plásticas imitam pela forma e pela cor, já na poesia “a imitação é produzida por meio do ritmo, da linguagem e da harmonia” (ARISTÓTELES, 2005, p. 23). O filósofo chama a atenção para as afinidades existentes entre as duas artes, embora chame igualmente a atenção para as diferenças referentes aos meios de imitação empregados.

A Simónides de Cós, poeta que viveu entre os séculos VI e V a. C., Plutarco atribuiu o dito aforismático “no sentido de ser a pintura poesia muda e a poesia é uma pintura falante” (PRAZ, 1982, p. 3). Afirmação está confirmada nos versos de Horácio em sua obra *Arte poética*: *Ut pictura poesis*, que se traduz em “como a pintura é a poesia” (HORÁCIO, 2005, p. 65). Esse paralelo originou ao longo dos séculos uma longa história de justaposições, debates e comparações entre a literatura e as artes visuais.

Ao longo da segunda metade do século XVIII, e, apesar da aparente continuidade, as relações entre literatura e artes visuais não foram vistas com bons olhos. Houve momentos em que elas foram postas em causa e contestadas por escritores, pintores e teóricos. Lessing, por exemplo, apresenta uma hierarquia das artes, evidenciando a superioridade da poesia sobre a pintura. Já no seu subtítulo “Sobre as fronteiras da pintura e da poesia”, o autor propõe claramente a existência de limites entre as duas artes. Mais do que em qualquer outra parte desse ensaio, a tese principal de *O Laocoonte* pode ser lida no capítulo XVI. Vejamos tal posicionamento na seguinte passagem:

Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existam uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra (LESSING, 1998, p. 193).

O autor mostra nitidamente as fronteiras das artes, fronteiras estas impostas pelas próprias

limitações dos seus meios materiais. É importante observar que as suas ideias marcaram presença constante nos estudos das artes comparadas.

O estudo de Lessing tem motivado muitas reflexões sobre a relação entre artes verbais e artes visuais. Um exemplo pioneiro é o estudo “*Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*” (1994), do brasileiro Aguinaldo José Gonçalves. Ao mesmo tempo em que Lessing aponta as fronteiras entre poesia e pintura, é possível aprender muito sobre o tema no *Laokoon* de Gonçalves. Dessa maneira, podemos afirmar que a teoria do *Laocoonte*, de Lessing, “tocou todos os pontos vulneráveis da literatura e das artes plásticas e, neste sentido estabeleceu paradigma” (GONÇALVES, 1989, p. 182). Essas considerações do autor, sobre as relações homológicas das artes, é uma das mais consideráveis reflexões acerca das semelhanças e diferenças entre a poesia e a pintura.

Nesse sentido, Mário Praz declara que essa irmandade já criou raízes em nosso intelecto:

[...] a ideia de artes irmãs está tão enraizada na mente humana desde a Antiguidade remota que deve nela haver algo mais profundo que a mera especulação, algo que apaixonava e que se recusa a ser levianamente negligenciado. Poder-se-ia mesmo dizer que, com sondar essa misteriosa relação, os homens julgam poder chegar mais perto de todo fenômeno da inspiração artística (PRAZ, 1982, p. 1).

Com o avanço das pesquisas nesse âmbito, o rótulo “*Estudos Interartes*” tornou-se cada vez mais impreciso e, assim, insatisfatório, tanto em relação aos textos tratados quanto às formas e gêneros textuais. Por isso, estudiosos desenvolveram os conceitos *Estudos Intermediários* ou *Estudos Intermédias* (CLÜVER, 2006, p. 18, grifos do autor).

Segundo Clüver (2008, p. 224), devemos entender a intermedialidade como “fenômeno abrangente que inclui todas as relações e todos os tópicos e assuntos tradicionalmente investigados pelos *Estudos Interartes*”. Entendemos, desse modo, que a substituição dos termos liga-se a uma prática que já vinha sendo realizada no interior dos estudos interartes, como bem nos coloca o autor:

O leque dos *Estudos Interartes* parte dos estudos de fontes, passa por questões de periodicidade, problemas de gênero e transformações temáticas, até alcançar todas as formas possíveis de imitação

que ocorrem através de fronteiras entre mídias (em formas e técnicas estruturais, tendências estilísticas, e outras mais). (CLÜVER, 2006, p.16).

### 3- Os elementos visuais em *A hora da estrela*

Desde o início do romance *A hora da estrela*, o escritor-narrador Rodrigo S. M. descreve sua dificuldade para apresentar, com clareza, sua personagem ao leitor. Ele declara: “O que me proponho a contar parece fácil, [...] mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo” (LISPECTOR, 1998, p. 14). Nesse sentido, Sérgio Antônio Silva concorda que o narrador tenta desenhar a personagem. O crítico afirma que “a vida de Macabéa vai sendo desenhada aos poucos” (SILVA, 2005, p. 55).

Nessa tentativa de elucidar a personagem, o narrador se utiliza de termos metafóricos da visualidade, o que fica explícito quando relata que “para desenhar a moça” tem que se domar. O mesmo declara que para escrever sobre a personagem deseja “o figurativo assim como um pintor que só pintasse cores abstratas” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Destacando esse aspecto figurativo na obra, Carlos Mendes de Sousa defende: “o narrador Rodrigo S.M. afirma, no início, tratar-se de um livro no qual se dá a ver uma expressão do figurativo por causa dos fatos” (SOUSA, 2013, p. 98-99). O autor ainda cita Olga de Sá, lembrando que esta reporta-se à escrita de Clarice Lispector como “uma espécie de talento visual e plástico”, que “aspira a ser uma fotografia, uma pintura, vibração de som que se ouve com as mãos” (idem, p. 67-69). Pode-se observar no romance que a força do figurativo verbal se torna visual. Porém, de acordo com o autor, não é intencional, por parte de Clarice, fazer uma literatura visual.

Uma marcante referência à pintura ocorre na relação entre *A hora da estrela* e um dos quadros de Clarice, chamado *Explosão*. O título deste parece se remeter à palavra “explosão” que aparece vinte vezes na obra *A hora da estrela* (1998). Conceituando esse vocábulo, Sousa argumenta que a “explosão é o choque e é o destino, o pequeno destino da imigrante nordestina. Muitas vezes aparece como alegria, sempre como algo novo”

(2013, p. 176). Ainda segundo o crítico, importa assinalar como as explosões surgem associadas à tentativa de desenhar o retrato da nordestina.

Contribuindo para essa perspectiva, Ricardo Iannace realiza uma ampla discussão sobre a relação entre a literatura, pintura e fotografia de Clarice Lispector. Dentro desse estudo, o autor também faz uma análise do referido quadro *Explosão*. De acordo com a descrição de Iannace, suas cores vibrantes representam força, pulsar e energia:

Força e pulsar vigorosos sinonimizam essa representação em cores, cavernosa na forma como nela se definem os excessivos traços em amarelo e em verde-escuro, tal qual clarão que se segue a estrondos de bombas. Duas grandes manchas em vermelho berrante, semelhante a sangue empoçado, conferem energia ao desenho (IANNACE, 2009, p.68).

Além da pintura, das cores, o espelho também é outra referência à visualidade que marca a nordestina. Segundo Carlos Mendes de Sousa, há em toda a obra de Clarice uma visão de centralidade admirável ligada à visualidade. “As personagens olham-se a si mesmas - e vemos como os espelhos ocupam um destaque obsessivo nos seus textos” (SOUSA, 2013, p. 77).

E com esse seu pendor à visualidade, o narrador apresenta Macabéa diante do espelho. Mas, ao olhar-se, ela não vê sua imagem e sim a do narrador Rodrigo S.M.: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho - no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo” (LISPECTOR, 1998, p.22).

Para Guidin (2001, p. 48), “a máscara clariceana, o escritor-narrador Rodrigo S.M. é protagonista de outra história, a história da construção do texto de *A hora da estrela*”. Para a estudiosa, citando Benedito Nunes, o romance é um jogo de encaixes narrativos, no qual Clarice Lispector se faz igualmente personagem. Ou seja, Clarice é Rodrigo S.M. e Macabéa. Ocorre aí “um esvaziamento da identidade um recurso muito próximo da morte” (idem).

Já na perspectiva de Gotlib (2003), essa literatura pode ser considerada como um corajoso processo de desconstrução, pela via da linguagem; a produção clariceana também estaria se inserindo, assim, na fértil linhagem de literatura metalinguística do século XX. A teórica vê *A hora da estrela* como um jogo da alteridade:

O jogo da alteridade [...] faz-se pelo desdobramento já típico dessa autora: O indivíduo que, ao reconhecer-se como tal, aparece já desdobrável num eu e num outro, cada um desdobrando-se, por si em mais dois, e assim sucessivamente. Dessa forma, Clarice assina seu nome de autora sobre os treze títulos que dá ao romance. E cria um outro, Rodrigo, que irá escrever o romance, criando por sua vez uma outra, a Macabéa, que tem nome de origem judia e que é nordestina pobre-como, aliás, a própria Clarice. A experiência individual - a mulher em busca de seu outro criando esse outro em que se espelha - faz-se em vários níveis: autora que vira narrador que vira personagem de si mesma, personagem que também é o narrador e é a autora (GOTLIB, 2003, p. 54-55).

No artigo *Armadilha para o Real: uma leitura de A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, publicado no final da década de 1970, a professora universitária Betha Waldman afirma que “o romance pode ser lido como ponto de chegada da obra de Clarice por dissecar para o leitor e para si mesmo os mecanismos de criação artística” (1979, p. 63).

Essa relação leitor, autor, narrador e personagem é destacada por Waldman quando esta estudiosa aborda uma passagem da obra, na qual a personagem Macabéa vai se contemplar num espelho:

[mas] é a imagem do autor/narrador que se reflete no espelho quando Macabéa se olha. Simulacro, o sentimento de sua irrealidade é dado pela ausência de um reflexo que coincida com o objeto refletido. Tal como ficção, o espelho desdobra a realidade, multiplica-a através da imagem, porém da imagem agenciada por um autor. É por isso que o mesmo reflexo que constitui e consolida a identidade de Rodrigo S. M., subtrai a substancialidade da Macabéa, reduzindo-a à sombra. Vigiada por um olho, ela ignora o seu observador, não lhe reenvia o seu olhar, e, ao viver fora de um olhar reflexivo, se delinea enquanto ser ilusório, fictício. (idem, p.66).

Uma das imagens que melhor figurará o intento de Clarice Lispector é aquela em que se projeta a intersecção de Macabéa com Rodrigo S.M. Ao observar a nordestina, Rodrigo vê o seu próprio rosto sobrepor-se à imagem da moça refletida no espelho: “A intersecção, várias vezes apontada, parece suspender as oposições masculino/feminino, que são deslocadas para a intensidade da experiência da escrita” (SOUSA, 2004, p. 179).

Ainda para discutir a respeito do espelho clariceano, Olga de Sá usa a teoria de Pierce:

[...] O que mais nos interessa sublinhar, no texto clariceano, não é o espelho como metáfora da escritura, como objeto mimético que reproduz as imagens

nele refletidas. O que se sublinha é, no espelho, a sucessão de espaços desdobrados que ele cria, exatamente quando se consegue o efeito especial de que ele não reproduza nenhuma imagem. O espelho é, assim, profundidade vazia, transparência pura, sucessão de espaços que se multiplicam em direção ao vazio, ao neutro, ao inexpressivo; ao silêncio da escritura. É a isso que aspira a escritura clariciana. Existe, portanto, a grande metáfora do espelho. O aspecto banal que todos lhe reconhecem é o de objeto mimético, isto é, o de reproduzir imagens e figuras. Clarice, porém, está interessada no espelho, quando nada reproduz. (...) Ele aqui aparece, pois, ao mesmo nível de em *O país dos espelhos* de Lewis Carrol, país de reflexos, que Alice atravessa e atravessa e atravessa. Interessa a Clarice, no caso, a função metonímica, não a função metafórica de mimetismo; a função indicadora do espelho, como semáforo de uma contiguidade, que se desdobra em sucessões (1979, p. 266).

De acordo com Olga de Sá, o espelho para Clarice Lispector, não pretende refletir imagem alguma, pois ele notabiliza, antes de tudo, o vazio, a inexistência visual da personagem nordestina, conforme notamos na revelação de Rodrigo S.M.: “Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma” (LISPECTOR, 1998, p.25). Nesse trecho, percebe-se claramente que a imagem degradante do banheiro e da pia é comparada à vida de Macabéa.

Podemos observar pela riqueza de detalhes da personagem, da história, o espelho e o sentido que oferece às cores, que sua escrita esboça uma linguagem extremamente figurativa. Por isso, considera-se o narrador-personagem Rodrigo S.M., como um artista tentando construir sua protagonista, sua pintura Macabéa, diante do olhar atento de cada leitor. É dentro da própria escrita que os movimentos de busca pelas palavras/cores deixam indícios; é nas expressões da pintura e da escultura que a nordestina se consolida como personae.

Também é interessante notar que, o espelho embaçado e escuro não permitia que Macabéa se enxergasse. Desde “quando era pequena sua tia para castigá-la com medo dissera-lhe que homem-vampiro não tinha reflexo no espelho”, mas, “logo depois passou a ilusão e enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário” (LISPECTOR, 1998, p. 26).

O espelho é ordinário e deforma sua feição a tal ponto que a própria Macabéa, em uma fusão de sujeito e objeto, exclamar que sua face já possui ferrugem, aquela que surge nos espelhos e deteriora sua existência. Nas palavras de Olga de Sá:

Na escritura de Clarice Lispector, o espelho, é ícone, metáfora metonimizada do ato de escrever, enquanto escritura da própria vida. “O que é um espelho? É o único material inventado que é natural”. O espelho é a profundidade vazia. Caminhar dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem é colher o colher o mistério do seu ser, do espelho em si. Para isso é preciso surpreendê-lo num quarto vazio. [...] Pintar um espelho, sem atravessá-lo com a própria imagem, é tarefa muito delicada (1979, p. 260).

Tentando desenhar a nordestina, Rodrigo S.M. explica: “Agora em traços desenharei a vida pregressa da moça até o momento do espelho do banheiro”. Logo em seguida, Macabéa “no espelho distraidamente examinou de perto as manchas no rosto” (LISPECTOR, 1998, p.28; 27). Uma vez mais reconhecemos que o espelho funciona como um dos objetos catalisadores da visualidade na obra. Através dele a nordestina buscava sua identidade, sua existência: “Arrumou, [...] um pouco de café solúvel [...] tomou tudo se lambendo e diante do espelho para nada perder de si mesma” (LISPECTOR, 1998, p.41 - 42).

Assim, Macabéa consegue “ver-se no espelho” e percebe que “não foi tão assustador”. A partir de então, ela arrisca usar um batom vermelho, pois sua amiga Glória usava batom, era vaidosa e muito bonita. Além disso, é diante do espelho e pelo uso da maquiagem que a nordestina parece reavivar seu sonho de ser artista de cinema. E “depois de pintada ficou olhando no espelho a figura que por sua vez a olhava espantada” (LISPECTOR, 1998, p.42;62).

Vale assinalar, que o espelho aparece onze vezes na narrativa. Em torno de todas essas referências, surge a busca pela visualização do rosto Macabéa. Às vezes, no entanto, ela não se reflete no espelho e, quando se reflete, emerge sob outra imagem, a do narrador. Outras vezes, o espelho é escuro, embaçado, por isso também ela não consegue ver sua imagem. E por fim, quando ela consegue ver seu rosto, assusta-se, “pois em vez de batom parecia que grosso sangue lhe tivesse brotado dos lábios por um soco em plena boca, com quebra-dentes e rasga-carne” (LISPECTOR, 1998, p.62). Nesse ponto, percebe-se que Rodrigo S.M.

fornece pistas do destino trágico de Macabéa. Diante do espelho, a personagem busca por sua identidade em seu rosto, mas o que reluz são os símbolos da fatalidade. O tempo todo Macabéa parece confrontar-se com sua triste sina.

Outro estudo que ressalta a importância do espelho no romance *A hora da estrela* encontra-se no livro de Washington Araújo, *Macabéa vai ao cinema*, no qual o autor discute a relação da obra com o filme homônimo, de Suzana Amaral. O crítico ressalta ainda que, no texto clariceano, a representação do espelho é como um símbolo que junta dois níveis de realidade:

Aquela realidade que a razão pode assimilar sem conflito e outra que ultrapassa a compreensão racional e que poderíamos designar como “mais que real”, quando a imagem refletida no espelho não é a da nordestina que se olha, mas do narrador que a cria. Ou quando a nordestina vai ao banheiro, olha-se no espelho e, por momentos, parece não se refletir ali imagem alguma (ARAÚJO, 2008, p. 86).

Talvez por isso, conforme o autor, “o espelho possa ser considerado a imagem das imagens”, um artefato que surge “quando se anseia dar expressão ao desejo humano de reunir uma visão material, espiritual ou mística” (ARAÚJO, 2008, p. 86). Uma vez mais, nota-se que justifica-se a razão que a imagem de Macabéa, no espelho, não era nítida, não era completa.

Além do desenho e da imagem refletida no espelho, outro elemento visual marcante na obra é o retrato. Destacam-se no romance pelo menos quatro referências ao retrato. Procurando visualizar a nordestina, o narrador Rodrigo S. M. declara que precisa “tirar vários retratos dessa alagoana”. Logo adiante ele relembra: “Outro retrato: nunca recebera presentes”. Mas, “em compensação se conectava com o retrato de Greta Garbo quando moça” (LISPECTOR, 1998, p. 39 - 64).

Apesar de não ter boa aparência, Macabéa era fascinada pelo retrato. Um dia havia pedido a Olímpico, seu namorado, “um retratinho tamanho 3x4 onde ele saiu rindo para mostrar o canino de ouro” (LISPECTOR, 1998, p.61). Mas o fascínio dessa alagoana pela linguagem fotográfica não parece enlevar seu espírito ou amenizar seus fardos aos olhos do narrador. Para Rodrigo S. M., é a habilidade do desenho, demonstrada por Olímpico, que torna o moço menos desafortunado em relação a Macabéa: “Ele também se salvava

mais do que Macabéa porque tinha grande talento para desenhar perfeitas caricaturas ridículas dos retratos de poderosos nos jornais” (idem, p.58).

Vale destacar que, na obra, a fotografia representa uma espécie de sublimação, na qual as palavras se diluem; um encontro de tantas vozes que se erguem em silêncio, e contam histórias para além do verbal e do sonoro, como garante o narrador: “Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda” (LISPECTOR, 1998, p.16-17).

Conforme já apontamos anteriormente, a escultura também pode ser entendida enquanto transfiguração da linguagem narrativa na obra clariceana. Através dessa expressão estética o narrador explora as relações das personagens com a arte e com o espaço (como veremos a seguir). É também através da escultura que se revela o corpo de cada personae e se expõem seus processos de construção: “Mas não sabia que era um artista: nas horas de folga esculpia figuras de santo e eram tão bonitas que ele não as vendia. Todos os detalhes ele punha e, sem faltar ao respeito, esculpia tudo do Menino Jesus” (LISPECTOR, 1998, p. 62).

E é nessa perspectiva, que conhecemos a personagem por meio dos elementos visuais utilizados na escrita do narrador. Assim, vimos que, para escrever sobre Macabéa, Rodrigo S. M. se vale do desenho, da pintura, da imagem no espelho, do retrato e da fotografia.

## Considerações finais

Macabéa gosta de ir ao cinema, das estrelas do cinema, da Rádio Relógio, das propagandas, dos anúncios. É nesse contexto que percebemos que a obra em estudo, explorando os recursos visuais, faz uso de símbolos imagéticos na construção da narrativa. Percebe-se, claramente, a pintura, a fotografia, o retrato, as referências a espelhos, os anúncios como componentes importantes do processo de escrita na obra.

Este estudo se propõe a mostrar a presença das artes visuais na escrita de Clarice Lispector. Além disso, focaliza como a relação da literatura com as artes plásticas foi percebida por muitos críticos em diversas obras da autora. Apresentamos uma reflexão sobre *A hora da estrela* (1977) e o apelo aos símbolos visuais na narrativa. Além disso, verificamos de que forma os usos dessa visualidade colaboram

para “pintura” e o “desenho” da personagem Macabéa. O nosso objetivo é compreender as várias interpretações e significações que esses elementos visuais atribuem à personagem.

Vale notar que Clarice Lispector, por meio do narrador Rodrigo S.M., se utiliza das referências visuais para “dar vida” à personagem. Esta, sempre aparece na obra condicionada a esses símbolos visuais. Aliás, vemos que durante toda a obra o narrador-personagem usa termos da linguagem típica do escultor, do escritor, do fotógrafo e do pintor para “desenhar” a personagem Macabéa. Além disso, a personagem é fascinada pela visualidade que a cidade grande lhe oferece: a propaganda, os jornais, as vitrines, os anúncios e o rádio.

Vemos ainda como as referências à fotografia, à pintura, ao retrato e às imagens publicitárias, elencadas na obra, estão relacionadas com a personagem Macabéa. Tomando esse apontamento como ponto de referência, nos reportamos às relações visuais em *A hora da estrela*.

A motivação para o desenvolvimento desta investigação se dá uma por acreditarmos, por meio de um trabalho interdisciplinar, que uma arte enriquece a outra. Ao associarmos a literatura a outras artes, notamos que ambas proporcionam inúmeras interpretações, criando conceitos a partir do que é visualizado no texto literário. Desse modo, entendemos que o letramento literário é um viés para a compreensão da relação entre literatura e artes visuais.

Assim, notamos que algumas disciplinas (como, por exemplo, artes) são balizadas pelo gênero escolhido e podem ser alicerçadas na relação entre a leitura e as artes visuais. Assim, foi possível perceber que esse diálogo pôde possibilitar a promoção do letramento literário.

## Referências

ADORNO, T.W. & HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar. 1985.

ARAÚJO, Washington. *Macabéa vai ao cinema: a hora da estrela e sua travessia da linguagem literária para a cinematográfica*. Brasília: Casas das Musas, 2008.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar*. Revista brasileira de Literatura Comparada. Niterói, 1991. p.9-21.

\_\_\_\_\_. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1998.

CLÜVER, Claus. *Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos*. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, n. 2, p.37- 55, 1997.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laocoon Revisitado: Relações Homológicas entre Texto e Imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

\_\_\_\_\_. *Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações*. *Literatura e Sociedade*. Nº 2. São Paulo, 1997.

\_\_\_\_\_. **Ut pictura poesis:** uma questão de limites. *Revista USP*. 1989.

GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice, Fotobiografia*. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial, 2008.

\_\_\_\_\_. *Clarice: Uma vida que se conta*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. Macabéa e as mil pontas de uma estrela. In: MOTA, Lourenço Dantas; ABDALA JR, Benjamin (org.). *Persona*. São Paulo: SENAC, 2001.

GUIDIN, Márcia Lígia. *Roteiro de Leitura: A hora da estrela de Clarice Lispector*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

HERNANDEZ, Fernando. *Catadores da Cultura Visual*. Porto Alegre: Mediação, 2007.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Manoel Odorico Mendes. Ebooks Brasil, 2009.

HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: Literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2001.

LESSING, Gotthold Ephraim. Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Introdução, tradução e notas Márcio Seligman-Silva. 1ª

reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LISPECTOR, CLARICE. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

MELLO, Celina Maria Moreira de. *A literatura francesa e a pintura – ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7Letras; Faculdade de Letras/UFRJ, 2004.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto (MG): UFOP, 1993.

\_\_\_\_\_. *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1985.

PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*: tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1896.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena [São Paulo]: Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, 1979.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SOUSA, Carlos Mendes Nunes de. *Clarice Lispector – Figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

\_\_\_\_\_. *Clarice Lispector: pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SILVA, Sérgio Antônio. *A hora da estrela*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

WALDMAN, Berta. *Armadilha para o real: (Uma leitura de A Hora da Estrela)*. IN: *Ficção em Debate e outros temas*. São Paulo: Duas Cidades; Campinas: Unicamp, 1979 (Coleção Remate de Males)

**Recebido em 30/09/2016**

**Aceito em 20/12/2016**

# Interfaces