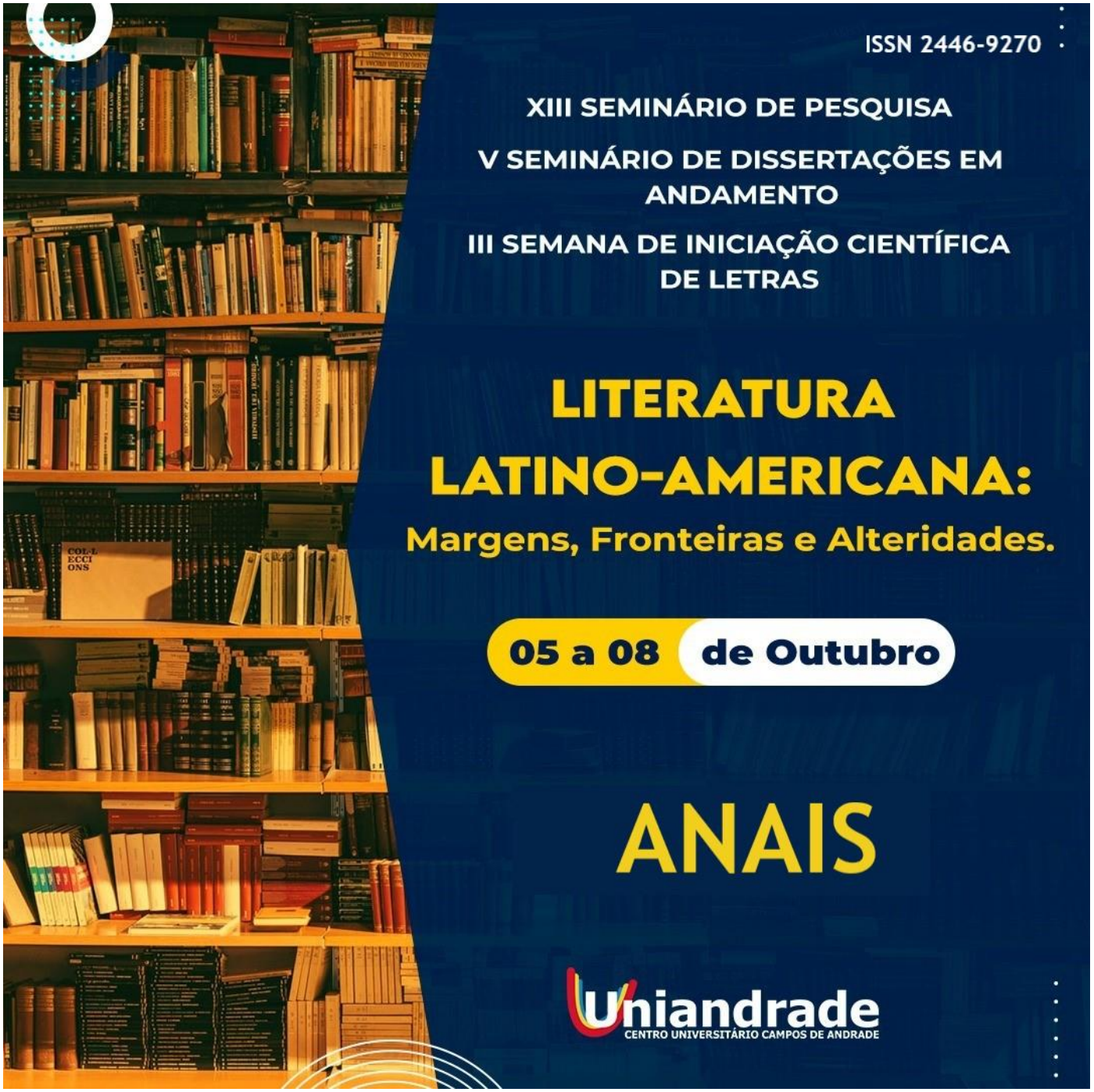

ISSN 2446-9270
XIII SEMINÁRIO DE PESQUISA
V SEMINÁRIO DE DISSERTAÇÕES EM ANDAMENTO
III SEMANA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DE LETRAS
LITERATURA LATINO-AMERICANA:
Margens, Fronteiras e Alteridades.
05 a 08 de Outubro
ANAIS
Uniandrade
CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE

Comissão Institucional

Reitoria
José Campos de Andrade Filho

Pró-Reitoria de Graduação, Pesquisa e Extensão
Mari Elen Campos de Andrade

Coordenação do Mestrado em Teoria Literária
Brunilda T. Reichmann

Presidência da Comissão Organizadora do XI Seminário de Pesquisa III Semináriode Dissertações em Andamento Semana de Iniciação Científica de Letras
Greicy Pinto Bellin

Vice-presidência da Comissão Organizadora do XI Seminário de Pesquisa III Seminário de Dissertações em Andamento Semana de Iniciação Científica de Letras
Lourdes Kaminski Alves

Comissão Organizadora
Dr.ªAnna Stegh Camati
Dr.ª Brunilda T. Reichmann
Dr. Denis Pereira Martins
Me. Larissa Degasperi Bonacin
Dr.ª Mail Marques de Azevedo

Comissão Científica
Dr.ª Aline de Mello Sanfelici (UTFPR)
Dr.ª Ana Cláudia Munari Domingos (UNISC)
Dr.ª Débora Cota (UNILA)
Dr.ª Fernanda Medeiros (UERJ)
Dr.ª Genilda Azeredo (UFPB)
Dr. Jeffrey Cedeño Mark (Pontifícia Universidad Javeriana)
Dr.ª Regina Cabreira (UTFPR)
Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado (UFU)

Capa
Fernanda C. S. Oliveira Dante (UFPR)

Diagramação e Revisão
Aline Isabel Waszak (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)
Amanda Ferreira Cilião (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)
Ana Lúcia Corrêa Darú (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)
Ana Paula Costa de Oliveira (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)
Ariadne Patrícia Nunes Wenger (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)
Celia Regina Celli (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)
Cristian Abreu de Quevedo (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)
Daniel Augusto Zanella (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)
Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)
Josiel dos Santos Lima (UNIANDRADE)
Thais dos Santos Pires (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

ISSN: 2446-9270

SUMÁRIO

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS E COORDENADAS

UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DO CONTO "O BÚFALO", DE CLARICE LISPECTOR / 10

Autora: Adriane Corrêa de Barros (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Brunilda Reichmann (UNIANDRADE)

LIMA BARRETO MISÓGINO? UMA REFLEXÃO SOBRE A POSSÍVEL MISOGINIA DE LIMA BARRETO EM SUAS CRÔNICAS / 19

Autora: Aline Isabel Waszak (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

EPIFANIA E INTENSIDADE NOS ESPORTES COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA/ 30

Autor: Alvaro Divardin (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

ESTRATÉGIAS NARRATIVAS NO DISCURSO AUTOFICCIONAL DO ROMANCE *DIVÓRCIO*, DE RICARDO LÍSIAS / 42

Autora: Ana Lúcia Corrêa Darú (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva (UNIANDRADE)

ANCESTRALIDADE MATRILINEAR E IDENTIDADE EM *A AUTOBIOGRAFIA DE MINHA MÃE*, DE JAMAICA KINCAID / 59

Autora: Ana Paula C. Oliveira Padovino (UNIANDRADE/PROSUP-CAPES)
Orientadora: Profª. Drª. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

ALLETSATOR: UM BREVE ESTUDO SOBRE ADAPTAÇÃO OPERÍSTICA / 73

Autora: Ariadne Patricia Nunes Wenger (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS: CONEXÕES ENTRE *DOM QUIXOTE* E O FILME *O POÇO* / 86

Autora: Celia Regina Celli (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

COMO UTILIZAR AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS EM SALA DE AULA / 97

Autora: Claudete da Rocha (Mestranda UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Célia Arns de Miranda (UNIANDRADE/UFPR)

HARMADA DE JOÃO GILBERTO NOLL – UMA OBRA DA PÓS-

MODERNIDADE / 110

Autora: Claudia Regina Camargo (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Marcelo Alcaraz (UNIANDRADE)

EFEITOS DE PRESENÇA EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS* / 120

Autora: Cleide Rosa Paulino Pelegrini (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

A CENA DIGITAL EM ÉPOCAS DE PANDEMIA / 129

Autora: Climene de Moraes Favero (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Verônica Kobs (UNIANDRADE e FAE)

O CONTO "FELIZ ANIVERSÁRIO" DE CLARICE LISPECTOR: APATIA EXPRESSA E CRÍTICA SILENCIADA / 144

Autor: Cristian Abreu de Quevedo (UNIANDRADE)
Orientadoras: Profª. Drª. Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

ME CHAME PELO SEU NOME: GÊNERO, SEXUALIDADE, INTERMIDIALIDADE / 158

Autor: Cristian Abreu de Quevedo (UNIANDRADE)
Orientadoras: Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)
Profª. Drª. Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

HUMOR E *STIMMUNG* EM *OS MORTOS*, DE JAMES JOYCE: INVESTIGAÇÕES / 170

Autor: Daniel Augusto Zanella (UNIANDRADE)
Orientadoras: Profª. Drª. Brunilda Reichmann (UNIANDRADE)
Profª. Drª. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

REMEMORAÇÃO, MELANCOLIA, EPIFANIA NO CONTO *OS MORTOS*, DE JAMES JOYCE / 185

Autora: Denize Moura Dias de Lucena (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

A PRESENÇA DO PATRIARCADO EM *EVELINE* E O PERCURSO PARA O FLUXO DE CONSCIÊNCIA NA ESCRITA JOYCIANA / 195

Autoras: Denize Moura Dias de Lucena (UNIANDRADE)
Dinair Iolanda da Silva Natal (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

O CONTÁGIO DA COVID-19: UMA CONSTRUÇÃO DA ESCRITA DE UM DIÁRIO / 205

Autora: Dinair Iolanda da Silva Natal (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva (UNIANDRADE)

PERSONAGENS BYRONIANOS EM *NOITE NA TAVERNA* (1855) E NO ROMANCE GRÁFICO HOMÔNIMO (2011) / 222

Autora: Dione Mara Souto da Rosa (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

SCRATCH: UMA PLATAFORMA DIGITAL INTERATIVA – A CRIAÇÃO DE UMA ANIMAÇÃO MULTIMÍDIA / 238

Autora: Elaine Soares da Silva (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

SCRATCH: UMA PLATAFORMA INTERMEDIÁTICA FLERTANDO COM AS LITERATURAS POR MEIO DO JOGO / 251

Autora: Elaine Soares da Silva (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE e FAE)

RAN – OS SENHORES DA GUERRA: UMA ADAPTAÇÃO ORIENTAL DE REI LEAR, POR AKIRA KUROSAWA / 263

Autor: Fabricio de Lima Moraes (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

A HORA DA ESTRELA: RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS ENTRE O TEXTO DE CLARICE LISPECTOR E O FILME DE SUZANA AMARAL / 277

Autoras: Fernanda Eméri Mokfa Matitz Celuppi (UNIANDRADE)
Profª. Drª. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

ESPELHAMENTO E EPIFANIA NO CONTO "AMOR", DE CLARICE LISPECTOR / 287

Autora: Fernanda Eméri Mokfa Matitz Celuppi (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Brunilda Tempel Reichamnn (UNIANDRADE)

SABER MUDAR DE LUGAR: A RECEPÇÃO DO JESUÍTA ESPANHOL BALTASAR GRACIÁN POR UMA LEITORA DO PRESENTE PANDÊMICO / 300

Profª. Drª. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

O FEMININO E O IMPRESSIONISMO EM "A FESTA NO JARDIM" / 315

Autora: Janine Aparecida Cardoso (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

A TRAJETÓRIA SÉRIO-CÔMICA DO SUJEITO PÓS-COLONIAL EM BUSCA DO PERTENCIMENTO / 329

Autora: Janine Aparecida Cardoso (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

FICÇÕES DA MEMÓRIA: A ORIGEM DAS FAVELAS NO BRASIL E A VOZ

DOS FAVELADOS EM *BECOS DA MEMÓRIA* / 342

Autor: Johann Ioris (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

APROXIMAÇÕES ENTRE A LITERATURA INFANTO-JUVENIL E O ROMANCE DE FORMAÇÃO NA OBRA *CORDA BAMBA* DE LYGIA BOJUNGA / 352

Autor: Josiel dos Santos Lima (UNINDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE)

AUTORIA E CIBERCULTURA / 364

Autora: Júlia Cristina Ferreira (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

REFLEXÕES SOBRE A QUESTÃO DA IDENTIDADE EM *O ÚLTIMO SUSPIRO DO MOURO* / 375

Autora: Kauana Paula Domingues Grande (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

ANÁLISE DA LINGUAGEM EM *O CORVO*, DE EDGAR ALLAN POE, SOB UMA PERSPECTIVA VOLTADA À PRODUÇÃO DE PRESENÇA / 387

Autor: Leandro Ferreira do Amaral (UNIANDRADE)
Orientador: Profª. Drª. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

JAMES JOYCE: O EXILADO QUE VIVE EM SEU PRÓPRIO PAÍS / 398

Autor: Luiz Fernando Bertoli (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Mail M. de Azevedo (UNIANDRADE)

FAHRENHEIT 451: O ROMANCE DE RAY BRADBURY E O FILME DE RAMIN BAHRANI / 408

Aluno: Marcos de Souza Moraes (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

A TECNOLOGIA NA ADAPTAÇÃO DA OBRA FÍLMICA *FAHRENHEIT 451* DE RAMIM BAHRANI / 419

Autor: Marcos de Souza Moraes (UNIANDRADE)
Orientador(a): Profª. Drª. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

MICROCONTOS: UMA PROPOSTA DE ESCRITA CRIATIVA / 431

Autora: Maria Cristina Ferreira dos Santos (UFRGS)

“ISSO ABSOLUTAMENTE NÃO ME INTERESSA, MADAME”: O FEMINISMO INVOLUNTÁRIO DE FOUCAULT / 444

Autor: Mauro Cristiano Morais (UNIANDRADE)

Orientadora: Profª. Drª. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

O DESLOCAMENTO E A FRAGMENTAÇÃO DO SUJEITO PÓS-COLONIAL EM *A TRAVESSIA DO RIO* DE CARYL PHILLIPS / 454

Autora: Nathalia Caroline A. Ribeiro e Fernandes (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

A GAMEFICAÇÃO E A LITERATURA: ALFABETIZAÇÃO E LETRAMENTO DIGITAL NA SALA DE AULA / 463

Autora: Patrícia Teresinha Correa Fiori Manfré (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

O MONÓLOGO INTERIOR E A PSICANÁLISE NO CONTO "CENAS" DE KATHERINE MANSFIELD / 474

Autora: Patrícia Teresinha Correa Fiori Manfré (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

FRAGMENTOS DA NARRATIVA EM *DIÁRIO DA QUEDA* (2011), DE MICHEL LAUB: O RESGATE DE GERAÇÕES ENTRE PRESENTE E PASSADO / 483

Autor: Paulo Roberto Pellissari (UNIANDRAD)
Orientador: Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva (UNIANDRADE)

A ESPERANÇA COMO VISIBILIDADE EM *HEROÍNAS NEGRAS BRASILEIRAS EM 15 CORDÉIS* (2020) DE JARID ARRAES / 498

Autor: Paulo Roberto Pellissari (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Rita Alcaraz (UNIANDRADE)

A PRESENÇA DA NEGATIVIDADE ESTÉTICA EM *VISTA CHINESA*, DE TATIANA SALEM LEVY / 516

Autoras: Raquel Carvalho de Oliveira (UNIANDRADE)
Profª. Drª. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

MULHER NEGRA EM *CLARA DOS ANJOS* DE LIMA BARRETO / 527

Autora: Regiane Meira (UNIANDRADE)
Orientadores: Profª. Drª. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)
Prof. Dr. Bruno Vinicius Kutelak Dias (UNIANDRADE)

ORFEU DA CONCEIÇÃO, DE VINÍCIUS DE MORAES:
A TRANSPOSIÇÃO DO MITO GREGO PARA UMA FAVELA CARIOCA / 541

Autor: Ronaldo Sergio da Silveira Filho (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

RECONFIGURAÇÕES MIDIÁTICAS DA PINTURA DE VAN GOGH / 553

Autora: Selma Rodrigues de Andrade (UNIANDRADE)

Orientadora: Profª. Drª. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

VINCENT VAN GOGH: UMA BIOGRAFIA DE PRESENÇA / 563

Autora: Selma Rodrigues de Andrade (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

ANA DAVENGA E UM NOVO OLHAR PARA O FEMININO DA MULHER NEGRA / 576

Autora: Sharon Martins Vieira Noguêz (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Rita de Cássia Moser Alcaraz (UNIANDRADE)

LITERATURA DIGITAL: DEFINIÇÃO E NOVAS POSSIBILIDADES / 589

Autora: Sharon Martins Vieira Noguêz (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Célia Arns de Miranda (UNIANDRADE)

TEMPORALIDADES: AMAZÔNIA NARRADA / 603

Autor: Stélio Rafael Azevedo de Jesus (UFPA)
Orientador: Prof. Dr. Luís Heleno Montoril del Castilo (UFPA)

QUESTÕES DE GÊNERO EM *ORLANDO* / 614

Autor: Tânia Rocha (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Marcelo Alcaraz (UNIANDRADE)

LIBERDADE GUIANDO O POVO: RELEITURAS DA IMAGEM DA MULHER COMO EMBLEMA DA LIBERDADE EM DIVERSOS CENÁRIOS / 625

Autora: Thailise Roberta Becker (UNIANDRADE)
Autora: Viviane Prass Galvão (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Brunilda Reichmann (UNIANDRADE)

A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM OFFRED NO ROMANCE *O CONTO DA AIA* E NA SÉRIE TELEVISIVA HOMÔNIMA / 635

Autora: Thais dos Santos Pires (UNIANDRADE)
Orientadoras: Profª. Drª. Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)
Profª. Drª. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

UMA LEITURA DO ÊXTASE SILENCIOSO NO CONTO *BLISS*, DE KATHERINE MANSFIELD / 651

Autora: Thais dos Santos Pires (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Brunilda T. Reichmann (UNIANDRADE)

DE JURUPARI A SATÃ: QUESTÕES DA CATEQUIZAÇÃO INDÍGENA NA CORRESPONDÊNCIA JESUÍTA / 664

Autora: Thayane Verçosa (UERJ/CAPES)
Orientador: Roberto Acízelo Quelha de Souza (UERJ)

A PROVOCADORA E ANGUSTIANTE TRAJETÓRIA DO JOVEM NARRADOR DE *JUVENTUDE*, DE JOHN COETZEE / 678

Autor: Tiago Silvio Dedoné (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS E COORDENADAS

UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DO CONTO "O BÚFALO", DE CLARICE LISPECTOR

Autora: Adriane Corrêa de Barros (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Brunilda Reichmann (UNIANDRADE)

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar uma análise sobre o conto "O búfalo", de Clarice Lispector. Para a análise será utilizado a semiótica de Charles Sanders Peirce, sendo esse tipo de análise mais comum em imagens, percebeu-se que o conto em questão apresenta muitos signos, os quais são possíveis ler semioticamente. Na análise são apresentados os operadores da narrativa, as categorias de análise de Peirce tendo como contexto o conto, o significado das cores que estão presentes na narrativa, e o conto em um contexto geral e específico. Para fundamentar esta pesquisa foram utilizados os seguintes autores: Heller (2013), Pignatari (2004), Santaella (2005), Romanini (2006), entre outros autores.

Palavras-chave: O búfalo; Clarice Lispector; análise semiótica.

Introdução

A respeito do conto "O Búfalo", de Clarice Lispector, podemos encontrar muitas interpretações, análises literárias e análises psicanalíticas, sendo que cada autor apresenta o seu ponto de vista a respeito desse conto, então este artigo tem por objetivo apresentar uma análise seguindo a semiótica de Charles Sanders Peirce, mas os intérpretes da sua teoria que serão utilizados são: Pignatari (2004) e Santaella (2005).

O conto "O búfalo", fala sobre uma mulher que está no Jardim Zoológico do Rio de Janeiro, e ao passear pelos recintos dos animais, ela encontra expressões de amor e carinho por parte dos animais. Sendo a personagem rejeitada por um homem, estava lá para aprender a odiar, enquanto procurava o ódio nos animais ela se depara com um búfalo, onde ela vê o ódio em seus olhos.

O conto "O búfalo" possui muitos signos que permitem fazer uma leitura semiótica, e para realizar essa análise "precisamos de conceitos aplicáveis em operações lógicas do pensamento" (PIGNATARI, 2004, p. 24), ou seja, precisamos partir das especificidades de cada signo.

Com a semiótica de Charles Sanders Peirce, o presente artigo fará uma breve análise seguindo as categorias de análise peirceana (primeiridade, segundidade e terceiridade). No conto ainda aparece algumas cores, as quais estão vinculadas aos personagens, e como "não existe cor destituída de significado. A impressão causada por cada cor é determinada por seu contexto, ou

seja, pelo entrelaçamento de significados em que a percebemos" (HELLER, 2013, p. 23).

E para fundamentar este artigo serão utilizados os seguintes autores: Heller (2013), Pignatari, (2004), Santaella (2005), Romanini (2006), entre outros autores.

Análise do conto "O búfalo"

Em uma época em que o divórcio ainda não era legalizado, Clarice Lispector (1920-1977) se divorcia de seu marido em 1959, talvez ironicamente, mas no ano seguinte quando ela tinha desatado seus laços familiares temos a publicação de *Laços de Família.*

O conto "O búfalo" que foi primeiramente publicado na Revista Senhor em 1952, foi republicado no ano de 1960 em *Laços de família* é o 13° conto deste livro, e foi com esta obra que reconsagra Clarice no meio cultural brasileiro (SANTOS, 1999).

A obra *Laços de Família* traz diversas narrativas sobre as relações muitas vezes conflituosas no ambiente familiar e com protagonistas mulheres, e como uma característica marcante nas obras de Clarice o monólogo interior também está bem enraizado nos contos desta obra.

A maioria dos contos presentes nesse livro abordam as relações familiares entre marido/ esposa/ filhos/ avós, mas no conto "O búfalo" não fica claro qual era a relação que a Mulher de casaco marrom tinha com o suposto homem, a única informação clara que temos, é que ela foi rejeitada por ele.

"O búfalo" é uma narrativa em terceira pessoa, sendo este narrador heterodiegético, pois o mesmo não participa da história narrada (FRANCO JUNIOR, 2009) e tendo este narrador uma onisciência seletiva. A personagem central da história não é nomeada, é só descrita como a "mulher de casaco marrom" que de acordo com Fernandes e Agra (2021) essa não nomeação da personagem representaria muitas outras mulheres que passaram pela mesma situação. A personagem em questão, dentro de uma classificação pode-se dizer que é uma personagem redonda devido seu "(...) alto grau de densidade psicológica (...)" (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 39). E há o contraponto nas personagens, que "o texto verbal pode mencionar personagens que não estão retratados [na narrativa]" (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 44) que é o caso do homem, ele não está diretamente na narrativa, mas ele permeia toda a história nos pensamentos e sentimentos da Mulher de casaco marrom.

Há um conflito dramático entre o amor e o ódio (FERNANDES; AGRA, 2021), e a personagem principal estava em busca de um sentimento que ela mesma não conhecia, o ódio, e o Jardim Zoológico do Rio de Janeiro é o espaço que ocorre essa busca, em uma narrativa visivelmente linear onde podemos seguir a ordem dos acontecimentos pelos locais que a Mulher

de casaco marrom passa, no entanto com um tempo subjetivo (psicológico), não podemos determinar com exatidão esse tempo que ela passa visitando os animais.

Semiótica peirceana

A semiótica é "toda e qualquer coisa que substitua ou represente outra, em certa medida e para outros efeitos. (...) toda e qualquer coisa que se organize ou tenda a organizar-se sob forma de linguagem, verbal ou não, é objeto de estudo da semiótica" (PIGNATARI, 2004, p. 15). Sendo mais comum em análises de imagens, a semiótica também apresenta uma relação com a análise literária e por isso permite ser usada na literatura.

O fundador da semiótica Charles Sanders Peirce (1839-1914), criou três categorias de análises, Pignatari (2004) afirma que tudo se enquadra nas três categorias que são perceptíveis à nossa mente, então veremos como a semiótica peirceana pode ser aplicada com "O búfalo".

As categorias são como se fossem níveis de aprofundamento no signo/objeto que eu quero analisar, as categorias são: primeiridade, segundidade e terceiridade (SANTAELLA, 2002).

A primeiridade "aparece em tudo que estiver relacionado com acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade (...)" (SANTAELLA, 2002, p. 7). No contexto do conto a primeiridade é o contato da Mulher de casaco marrom com os animais, onde ela os visualiza e tentar entender que o que está acontecendo e sentindo.

A segundidade "está ligada às ideias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, aqui e agora, conflito surpresa, dúvida" (SANTAELLA, 2002, p. 7). Quando a Mulher se depara com animal que procurava, ela passa a analisar o búfalo e a descrição que temos do animal, é quase como se forme a descrição do corpo de um homem, "Depois passeou ao longe com os quadris estreitos, os quadris concentrados. O pescoço mais grosso que as ilhargas contraídas (...) No instante seguinte, a mulher de novo viu apenas o duro músculo do corpo" (LISPECTOR, 2020, p. 126-127). Esse entendimento que ela está buscando a respeito do animal, analisando as possibilidades e características dele, de um possível representante daquilo que ela buscava.

Na terceiridade "diz respeito à generalidade, continuidade, crescimento, inteligência" (SANTAELLA, 2002, p. 7). Aqui se tem uma fusão da primeiridade com a segundidade, onde atinge o resultado que se esperava, e nesse momento a Mulher de casaco marrom compreende de fato que era o búfalo o animal que ela buscava para aprender a odiar, e as coisas passam a fazer sentido para ela,

> O primeiro instante foi de dor. Como se para que escorresse este sangue se tivesse contraído o mundo. Ficou parada, ouvindo pingar como uma grota aquele primeiro óleo amargo, a fêmea desprezada. Sua

> força ainda estava presa entre barras, mas uma coisa incompreensível, acontecia, uma coisa como uma alegria sentida na boca (LISPECTOR, 2020, p. 128).

O ato sexual fica implícito no conto, mas a citação rememora o motivo pelo qual ela buscava o ódio, e o porquê ela estava naquele local, sentiu a rejeição, e o ódio por aquele homem que a usou, mas essa alegria que ela sentiu era de saber que poderia se libertar do amor que sentia por alguém que não a correspondia.

Podemos perceber que nessas três categorias a figura do búfalo está presente, porque aqui o búfalo assume a função de ícone (primeiridade), índice (segundidade) e símbolo (terceiridade) (PIGNATARI, 2004).

O búfalo é um ícone porque "mantem uma relação de analogia com o seu objeto" (PIGNATARI, 2004, p. 19), que é a figura do animal de pelo escuro, de semblante carrancudo.

Como índice, pois "mantem uma relação direta com o objeto" (PIGNATARI, 2004, p. 19), são as características que o animal apresenta e são semelhantes às características da figura masculina.

O búfalo é um símbolo, não a figura do animal, mas aqui é o que ele representa, lembrando que no conto a personagem principal o descreve com características de como se fosse um homem, e após uma análise do animal ela atribuiu ao búfalo o papel do homem. Então, no contexto do conto, por uma convenção ficou decidido que o búfalo é símbolo do ódio.

Lembrando que o objeto de estudo da semiótica é o signo. Signo é "qualquer coisa de qualquer espécie (...) que representa uma outra coisa (...) e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial" (SANTAELLA, 2002, p. 8). Os elementos para explicar o signo é a relação entre signo/objeto/interpretante.

Neste contexto, o signo é o búfalo, pois é ele que está representando algo, no caso ele representa a figura do homem. O homem é o objeto, que embora ele não esteja presente diretamente na narrativa, ele está sendo representado por algo.

E o terceiro ponto, é o interpretante, que é a ideia que forma na nossa cabeça, que é o efeito causado pela relação entre signo e objeto, que aqui é o efeito causado pela relação entre o búfalo e homem, que resulta no ódio, o sentido buscado pela personagem.

O interpretante é o ponto principal onde devemos chegar em uma análise semiótica, este interpretante se refere ao efeito que o signo produz em nós. De uma forma mais simplificada, quer dizer que a interpretação de cada leitor do conto será diferente, para alguns será uma interpretação mais superficial e para outros será mais aprofundada.

Para ficar mais claro a função do objeto, temos que entender o conceito de experiência

colateral, “é o processo de familiarização dado na percepção que nos permite criar a ’imagem’ do universo perceptivo” (ROMANINI, 2006, p. 103).

Quando o leitor tem uma experiência prévia com o assunto em questão, a interpretação passa ser mais ‘fácil’, pois “já tiveram experiências colaterais com o objeto dinâmico”, que neste caso é o conto “O búfalo”.

Aqui a experiência colateral do leitor pode ser em dois aspectos: primeiro se já conhece Clarice Lispector, se já leu outros livros da autora, se conhece as características das suas obras, se tem compreensão do bestiário e monólogo interior nas obras.

Outro aspecto a ser considerado na experiência colateral em relação ao conto, é que quando se inicia a leitura de “O búfalo”, é difícil não trazer a lembrança de alguma ida ao zoológico, mesmo que você nunca tenha ido ao Jardim Zoológico do Rio de Janeiro, mas há a lembrança dos animais, do cheiro característicos que se sente dos animais próximos aos recintos é inevitável. O momento que a Mulher de casaco marrom está na montanha russa, também são situações que nos trazem a memória, que te faz lembrar a sensação de frio na barriga, e que nos ajudam a sentir o que a personagem está sentindo.

As cores presentes no conto

O conto traz algumas cores, as quais estão vinculadas às personagens. As cores que são descritas na narrativa são: branco, preto, marrom e vermelho. “Não existe cor destituída de significado. A impressão causada por cada cor é determinada por seu contexto, ou seja, pelo entrelaçamento de significados em que a percebemos” (HELLER, 2013, p. 23).

A cor é um fenômeno óptico, e não estamos visualizando as cores do conto “O búfalo” diretamente. Como diz Santaella (2002), o meu conhecimento prévio da cor vai causar uma materialidade no meu cérebro, onde imagem e texto eu construo internamente, onde eu posso visualizar o perfil da mulher de casaco marrom, o búfalo negro.

O branco é a cor do bem, da perfeição, da pureza, da inocência, “quanto mais puro o branco, mais perfeito ele é” (HELLER, 2013, p. 278), o branco ainda é a “cor dos mortos, dos espíritos e dos fantasmas” (HELLER, 2013, p. 308), mas a segunda definição do significado da cor branca não se enquadra ao contexto do conto.

O marrom psicologicamente é a cor contrária ao branco, o branco é imaculado e não pode estar vinculado ao marrom (HELLER, 2013), e essa afirmação confirma o conflito interno da Mulher de casaco marrom. Que no conto a cor branca é várias vezes referenciada a ela, “Uma coisa branca espalhava-se dentro dela, branca como papel, intensa como uma brancura”

(LISPECTOR, 2020, p. 127). O marrom é uma das cores menos apreciada, esta é a cor do rejeitado, do feio e do desagradável (HELLER, 2013), e essas características desta cor parecem se enquadrar aos sentimentos da nossa personagem, pois ela foi rejeitada pelo homem que ela amava.

Ainda "(...) quando se trata de associações negativas em relação ao corpo (...) (HELLER, 2013, p. 473) e, é onde desaparece toda a paixão, é a cor do ruim e do mal. A Mulher de casaco marrom, pelo que vimos na narrativa, era uma pessoa que não sabia odiar, e o fato dela estar vestindo um casaco de cor marrom poderia simbolizar também o início desse mal/ódio que era o que ela buscava.

O preto é a cor do poder, da violência e da morte (HELLER, 2013) o preto transforma o amor em ódio, e a descrição dessa cor se enquadra perfeitamente quando a Mulher se depara com o búfalo negro. Essa cor ainda pode estar relacionada ao egoísmo, infidelidade e ao ruim, não sabemos os motivos pelo qual o homem não amava aquela mulher, mas esses três adjetivos poderiam sim ser características desse homem.

O vermelho também é citado em três contextos diferentes, nos olhos do búfalo e sendo a cor do sangue, o qual aparece duas vezes no conto. O vermelho é a cor do sangue, do fogo, da vida, do amor, da paixão, do ódio, do perigo, da agressividade, do proibido (HELLER, 2013).

Nas três passagens em que o vermelho está presente, a cor apresenta significados diferentes. A primeira "(...) a promessa do desabrochamento cruel, um tormento como de amor, a vontade de ódio se prometendo sagrado sangue e triunfo (...)" (LISPECTOR, 2020, p. 125), o "sagrado sangue" o qual a autora descreve nessa citação, pode ser entendido como a perda da virgindade da personagem. O segundo momento já há uma transformação da personagem, "Mas dessa vez porque dentro dela escorria enfim um primeiro fio de sangue negro" (LISPECTOR, 2020, p. 128), o sangue que era vermelho agora é negro, Heller (2013), diz que todas as cores que são vinculadas ao preto, passam a adquirir um significado negativo, ou seja, conseguimos perceber o momento em que a Mulher passar a transformar o seu sentimento em ódio.

E o terceiro momento onde o búfalo olha para ela "Olhos pequenos e vermelhos a olhavam" (LISPECTOR, 2020, p. 128), o olhar naturalmente agressivo do animal, o possuidor do ódio.

O conto em um contexto geral e específico

O conto "O búfalo" foi publicado em 1952 e 1960. Neste contexto que Clarice Lispector escreveu o livro já se admitia o fato de a mulher trabalhar. No entanto, "tentava resgatar aquela mulher dona de casa sob o pretexto de que, com a saída da mulher do "núcleo familiar", a instituição família, diga-se de passagem, extremamente valorizada pelo projeto do governo militar,

estaria seriamente comprometida" (AZAMBUJA, 2006, p. 91).

Havia uma grande divisão entre a mulher mãe e a mulher profissional, a mulher independente e a mulher dependendo do homem/marido. Além de ser uma época onde o divórcio não era legalizado, e as mulheres desquitadas eram mal vistas, os valores morais, onde a mulher deveria se manter virgem até o casamento.

Então, quando eu vejo todo esse contexto das mulheres na década de 60, necessariamente tem que voltar a ver a situação da Mulher de casaco marrom, onde ela se envolveu com um homem e foi rejeitada.

O livro de contos *Laços de família* retrata as relações e os desentendimentos familiares, porém "O búfalo" mostra uma relação entre um homem e uma mulher, no entanto, não fica claro qual era o tipo de relação que eles tinham, uma hipótese é que não eram casados. Mas também enfatiza as relações entre os animais, que mostram um sentimento genuíno com seus parceiros e filhotes, sentimentos que não vemos nos demais personagens ao longo dos contos que estão no livro.

A presença de animais nas obras de Clarice Lispector é comum, e essa presença "instala-se na vida das personagens constituindo um contraponto à existência humana" (GALETI, 2001, p. 9). No livro *Laços de família* em 7 contos, temos a presença de bichos, e o termo bestiário é usado para indicar essa presença de animais, e esses animais são sujeitos na narrativa apresentando uma função moralizante, e nesses contos assim como em "O búfalo" temos "indivíduos que vivenciam um sistema de valores pequeno-burguês posto em xeque em contraponto à existência integrada dos animais à natureza" (GALETI, 2001, p. 19)

A Mulher de casaco marrom se vê em cada animal, ela é um animal preso dentro do seu recinto andando de um lado para o outro, é visível esse comportamento nos primeiros parágrafos. "(...) revoltou-se a mulher tentando encontrar-se com o próprio ódio mas era primavera e dois leões se tinham amado. Com os punhos no bolso do casaco, olhou em torno de si, rodeada pelas jaulas, enjaulada pelas jaulas fechadas" (LISPECTOR, 2020, p. 120). Ela se via naqueles animais, como quando se depara com a girafa. "Mas a girafa era uma virgem de tranças recém-cortadas. Com toda a inocência do que é grande e leve e sem culpa" (LISPECTOR, 2020, p. 120). Ela era a mulher inocente e virgem, todas as características boas que ela via nos animais, era ela em um outro momento antes de ser maculada.

A Mulher é um animal que foi domado pelo homem e pelo búfalo, no último parágrafo do conto foi repetido três vezes a frase "meneava a cabeça", assim como ela foi seduzida pelo homem, ali estava sendo quase que hipnotiza, seduzida pela segunda vez.

Diferente da poesia que tem um ritmo, o texto em prosa tem uma analogia diferente "onde o

ritmo está submetido à lógica das frases, sentenças e enunciados (...)" (PIGNATARI, 2004, p. 23), e no conto é enfatizado quatro vezes a palavra primavera, e em três delas, acompanhado da conjunção, "mas", embora a primavera seja a estação das flores, uma estação bonita e de clima agradável, sentisse o tom de insatisfação por parte da personagem ao se referir a esta estação, popularmente a primavera significa início de um novo ciclo, e é este ciclo que ela nos mostra ao passar pelo recinto dos animais, o acasalamento dos animais, filhotes, e é isso que causa tal insatisfação. Contudo, a primavera também é a época de as flores desabrocharem, e é isso que a Mulher não percebe, esse novo ciclo que ela está passando, do seu desabrochar como mulher.

Considerações finais

A análise semiótica é muito comum ser usada para interpretações de imagens, pinturas, fotos, filmes, e em vista dos argumentos apresentados, é possível seguir uma abordagem semiótica peirceana em um texto literário. Embora algumas características apresentadas sejam um pouco abstratas, confirmamos o que Pignatari (2004) diz sobre tudo se enquadrar nas três categorias de Peirce.

As interpretações são sempre incompletas, como também diferentes umas das outras, a análise semiótica lembra muito o Círculo Hermenêutico, que "a análise hermenêutica parte do todo, depois observa os detalhes, retorna ao todo com um entendimento melhor, e assim sucessivamente, em um círculo eterno (...)" (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 14).

Referências

AZAMBUJA, C. S. O papel social da mulher brasileira nas décadas de 30 a 60, retratada através das propagandas veiculadas na revista O Cruzeiro. **Gestão e Desenvolvimento**, Novo Hamburgo, v. 3, n. 1, pp. 83-92, jan./jun. 2006.

FERNANDES, R.; AGRA, E. B. **O duplo do feminino no conto O búfalo, de Clarice Lispector.** Disponível em: http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/RUTH%20FERNANDES%20DE%20SOUZA%20E%20ELISABETE%20BORGES%20AGRA.pdf. Acesso em: 2 mai. 2021.

GALETI, L. M. **O bestiário de Clarice Lispector**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2001.

HELLER, E. **A psicologia das cores:** como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

LISPECTOR, C. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

PIGNATARI, D. **Semiótica e literatura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

ROMANINI, A. V. **Semiótica minuta:** especulações sobre a gramática dos signos e da comunicação a partir da obra de Charles S. Peirce. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2006.

SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

SANTOS, N. E. dos. **A crítica jornalística sobre Clarice Lispector**. Dissertação de Mestrado. Unicamp, São Paulo, 1999. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_d55a13cf11c196d15a4ca3a95a076ac2. Acesso em: 2 mai. 2021.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

LIMA BARRETO MISÓGINO? UMA REFLEXÃO SOBRE A POSSÍVEL MISOGINIA DE LIMA BARRETO EM SUAS CRÔNICAS

Autora: Aline Isabel Waszak (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

RESUMO: O trabalho irá propor um debate acerca da suposta misoginia de Lima Barreto, para isto buscaremos esclarecer o conceito de misoginia e pensar sobre as relações de gênero e o movimento feminista no momento da Primeira República. Também se faz necessário uma breve passagem sobre a vida de Lima a fim de compreendermos melhor as questões tratadas em suas crônicas. Escolhemos para a análise quatro crônicas: "Polianteia das Burocratas" (1921), "A mulher brasileira" (1911), "Pela Seção Livre" (1919) e "Não as matem" (1915). Através da leitura e contextualização dos escritos iremos compreender a visão de Lima Barreto sobre as mulheres e o movimento feminista buscando verificar em que medida o escritor carioca se aproxima, ou não, do conceito de misoginia.

Palavras-chave: misoginia; feminismo; crônica; gênero.

Este trabalho visa a propor uma reflexão a respeito da obra e visão política do escritor carioca Lima Barreto sobre as mulheres e o movimento feminista da época. A proposta aqui apresentada surgiu através de debates feitos em sala de aula durante a disciplina de Metodologia Científica Acadêmica. Em um dos debates discutimos o texto de Hans Gumbretch, "Um burguês excêntrico" (2018), uma microbiografia do historiador Michel Foucault. No texto, Gumbrecth menciona que Foucault é considerado "misógino" pelo fato de não apresentar interesse pelo movimento feminista. Assim, nos perguntamos: o fato de um homem tecer críticas, ou mesmo demonstrar pouco interesse no movimento feminista, seria fator suficiente para enquadrá-lo como um misógino? O desinteresse pelo feminismo o faz, necessariamente, desinteressado por questões femininas? Seu trabalho acadêmico e/ou literário deve ser invalidado por isso?

O mesmo questionamento pode ser aplicado ao objeto de pesquisa da autora deste artigo: Lima Barreto foi considerado como "misógino" por se autodeclarar como "antifeminista" e tecer críticas ao movimento político feminista da época, ainda recente no Brasil? Acreditamos que através de uma leitura mais atenta e da contextualização de seus escritos é possível perceber que Barreto apresenta uma visão bastante interessante, e até igualitária, sobre as mulheres, apesar de tecer críticas ao feminismo. O feminismo desta época pode ser dividido em três vertentes, de acordo com a historiadora Celi Regina Jardim Pinto: um feminismo "bem-comportado", liderado por Bertha Lutz, que lutava pelos direitos políticos da mulher sem no entanto, questionar a posição de poder do homem; uma segunda chamada de "feminismo difuso", manifestado por

algumas mulheres e pela imprensa alternativa que lutava pela educação, sobre a sexualidade e defendiam o divórcio; e uma terceira, também mais radical, ligada ao movimento político anarquista (PINTO, 2003, pp. 13-15). Veremos que o alvo das críticas de Lima é bastante direcionado ao primeiro tipo de feminismo: o bem-comportado.

Assim, para propor esta reflexão, fizemos o levantamento de quatro crônicas em que os temas sobre feminismo e questões femininas estão presentes. Iremos analisar as crônicas: "Polianteia das Burocratas" (1921), "A mulher brasileira" (1911), "Pela Seção Livre" (1919) e "Não as matem" (1915). Falaremos brevemente sobre a vida e obra de Lima Barreto, usando sua biógrafa mais recente, Lilia Schwarcz. Levaremos em conta o conceito de misoginia presente no Dicionário Crítico de Gênero e o embasamento teórico de gênero com a autora feminista Joan Scott para analisarmos a obra barretiana através de um viés crítico de gênero. Por meio de análise bibliográfica e da leitura de suas crônicas buscaremos compreender se há motivos consistentes para classificar as opiniões de Lima Barreto como misóginas, verificando se suas posições se enquadram no conceito histórico de "misoginia" de acordo com o Dicionário Crítico de Gênero. Além disso buscamos compreender de maneira mais profunda o que foi o movimento feminista para Lima Barreto e qual era sua visão de um ideal feminino.

Sobre a vida de Lima Barreto

Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu em 1881 no Rio de Janeiro e faleceu, ainda jovem, em 1922, ano da Semana de Arte Moderna. Presenciou, portanto, o final do Segundo Reinado e a conseguinte instalação da Primeira República brasileira, em 1889. Foi um grande crítico do regime republicano brasileiro, o que é bastante evidente em seus escritos. Tinha apenas sete anos de idade quando a escravidão foi abolida através da Lei Áurea, sendo que sua avó materna foi uma escrava alforriada; acredita-se que a mãe de Lima Barreto, a professora Amália Augusta, era a filha não-assumida do Dr. Manuel Feliciano Pereira de Carvalho, devido a isto ela teve acesso à uma boa educação e conseguiu exercer a função de professora (SCHWARCZ, 2017, p. 31). Seu pai, o tipógrafo João Henriques, era filho de uma escrava e de um português, configurando então mais um caso de paternidade que também não foi assumida (SCHWARCZ, 2017, p. 42). Lima cresceu com sua família na Ilha do Governador, perdeu a mãe ainda criança e teve acesso à educação em colégios da elite, já que o seu pai o queria "doutor".

Estudou no Liceu Popular Niteroiense e posteriormente na Escola Politécnica do Rio, quando passou a frequentar o centro da então capital e presenciar a agitação da vida social da cidade na rua do Ouvidor e suas proximidades (SCHWARCZ, 2017, p. 114). O ambiente escolar

formou Lima Barreto enquanto homem culto, mas igualmente ajudou a criá-lo enquanto um crítico de seu tempo. Além disso, a escola também foi o local onde Lima teve de lidar com o preconceito devido à sua cor e a sua colocação social, como explica Lilia Schwarcz: "o menino começaria a sentir na pele a diferença e a existência de um racismo dissimulado. Vivia constrangido diante dos colegas mais abonados, que, dizia, 'se destacariam, mais tarde, na magistratura, no jornalismo, na carreira das armas, no magistério" (SCHWARCZ, 2017, p. 99). Apesar de sua educação parecer promissora, Lima Barreto se viu obrigado a largar os estudos quando seu pai adoeceu deixando a seu encargo as responsabilidades familiares e acabou virando um funcionário público, exercendo o cargo de amanuense no Ministério de Guerra.

Os eventos históricos presenciados por Barreto marcaram fortemente a sua escrita a ponto de historiadores considerarem que não é mais possível falar de história da Primeira República sem mencioná-lo (SCHWARCZ, 2017, p. 99). Sua trajetória de vida e a experiência enquanto funcionário público do Brasil republicano renderam muitas críticas ao modo como operava a política brasileira, incluindo aí o incipiente movimento feminista no país e a inclusão feminina no mundo do trabalho.

Lima Barreto e a questão feminista

Lima Barreto se autodeclarou antifeminista na crônica "O Feminismo em Ação" em que alega: "eu que sou antifeminista, à vista do que está acontecendo, me julgo completamente satisfeito. A mulher tem as mesmas capacidades que o homem e pode exercer todas as funções que ele exerce" (2018, p. 266). A partir daí criou-se a imagem de Lima como averso às questões femininas/feministas. Porém, se consideramos que um dos pilares do movimento feminista é a igualdade entre homens e mulheres, na frase citada fica evidente que Barreto acredita que homens e mulheres são igualmente capazes de exercer os mesmos ofícios. Assim, onde estaria a sua suposta misoginia?

Segundo o Dicionário Crítico de Gênero a palavra "misoginia" tem origem na Grécia Antiga e "é formado dos vocábulos miso, que significa ódio de, e giné, mulher. Diz-se da aversão mórbida, ódio ou desprezo por mulheres" (COLLING; TEDESCHI, 2015, p. 461). Ainda, de acordo com o verbete:

> O misógino, numa perspectiva essencialista e universalista, experimenta o ódio ou a aversão a todas as mulheres atribuindo-as identidade unificada. A misoginia é uma aversão ao gênero feminino, entendido como universal e abstrato, pois se estende às mulheres como uma identidade única e a mercê de seus contextos históricos e culturais (COLLING, TEDESCHI, 2015, p. 462).

Além de compreendermos o que é misoginia, faz-se necessário também refletirmos sobre como se dão as relações de gênero no momento vivido por Lima Barreto, já que ele não está alheio às influências sociais e culturais de seu tempo. A historiadora Joan Scott explica que "o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e o gênero é uma forma primária de dar significados às relações de poder" (1995, p. 86). Ou seja, para ela as identidades de gênero são construídas através de símbolos culturais presentes em cada sociedade e se constituem em conceitos normativos. Cabe aos pesquisadores analisar de que forma e em quais situações estas noções normativas dos papéis de gênero são afirmadas ou então questionadas. Assim, podemos entender que havia um determinado papel de gênero a ser desempenhado pelas mulheres brasileiras durante a Primeira República. Nessa sociedade "a mulher foi elevada à condição de 'rainha do lar', 'anjo tutelar', nos moldes do ideário positivista e burguês, reforçando os padrões de comportamento que dariam respeitabilidade às mulheres" (ABRANTES, 2006, p. 1). Então mesmo que fosse permitido às mulheres estudar e trabalhar nesse período, esperava-se que a mulher cumprisse essas funções sem desrespeitar as expectativas esperadas para o seu sexo.

Consideramos que Lima Barreto questionou alguns desses parâmetros esperados para as mulheres, porém, é preciso levar em conta que ele, enquanto um homem de seu tempo, também apresentou opiniões contraditórias sobre as mulheres. Um dos tópicos recorrentes em suas crônicas foi a crítica ao movimento feminista da época. O feminismo brasileiro foi fortemente influenciado pelo movimento norte-americano e tinha como principais pautas o sufrágio universal e a inclusão das mulheres no mercado de trabalho, bandeiras levantadas por uma classe burguesa que acreditava que tal processo demonstraria sinais de modernidade e progresso para o Brasil (HAHNER, 1981, p. 56). Ou seja, foi uma política liderada, majoritariamente, por mulheres brancas e de classe alta que tiveram acesso à educação de qualidade. A presença delas nos espaços políticos passará a incomodar Lima Barreto, que não dá muita credibilidade ao que chama de "movimento importado".

Um exemplo de seu posicionamento sobre o movimento feminista brasileiro está na crônica "Polianteia das Burocratas" escrita em 1921, onde Barreto se refere ao movimento feminista usando o termo "feminismo burocrático". Em seu texto Barreto fala sobre a recente presença de mulheres em cargos públicos, porém, não apresenta críticas ao trabalho feminino em si, mas sim, à forma como algumas moças conseguem seus postos de trabalho. Segundo ele:

> Ninguém nega que a mulher tenha as qualidades subalternas e secundárias que são exigidas para o exercício de um simples cargo público; mas o que está em jogo não é bem isso. Está em jogo a

> maneira irregular e ilegal que tem presidido o provimento desses cargos, por moças e senhoras. Em que lei se hão baseado as autoridades que tal têm feito? (BARRETO, 2018, p. 255)

O escritor carioca não apresenta argumentos contra o trabalho feminino ou duvida da capacidade das mesmas para realizá-los, no entanto, questiona a ilegalidade presente na conquista de cargos públicos, o que configuraria corrupção, já que para um funcionário ser efetivado seria necessário passar pelo concurso público e concorrer com os demais candidatos. Além disso, também defende que as mulheres de classe baixa sempre trabalharam, mesmo antes de existir um movimento feminista em curso no Brasil. Citando diretamente uma das ativistas do movimento feminista do Brasil na época, a bióloga Bertha Lutz, Barreto a questiona:

> Minha senhora, então a mulher só veio a trabalhar porque forçou as portas das repartições públicas? Ela sempre trabalhou, minha senhora, aqui e em toda a parte, desde que o mundo é mundo; e até, nas civilizações primitivas, ela trabalhava mais que o homem. Dou o meu testemunho pessoal. Desde menino – e já tenho quarenta nos feitos – que vejo trabalhar em casa, fora de casa, em oficinas, ateliers de costura e até na roça, plantando, colhendo, guiando bois ao arado, etc. (BARRETO, 2018, p. 256).

Por meio deste pequeno trecho percebemos que Lima demonstra ter certa compreensão sobre história, já que cita as "civilizações primitivas" para justificar seu ponto de vista. Além disso também usa sua experiência de vida para explicar que viu mulheres trabalhando durante toda a sua vida. Exemplificando isto, utiliza uma lembrança de quando visitou uma fábrica de tecidos com um colega e relata que lá viu "uma negra velha que, sentada no chão tinha diante de si um monte de lã, limpa, alva, recentemente lavada quimicamente, e o seu cabelo, o da negra, era já tão branco e encaracolado que desafiava a alvura da lã que estava diante dela" (BARRETO, 2018, p. 257).

Acreditamos que Lima não escolheu falar de uma velha negra acidentalmente. Conforme mencionamos no início do texto, ele ainda viveu durante o período de escravidão e teve em suas avós e mãe exemplos de mulheres negras que não tiveram outra escolha para sobreviver, a não ser trabalhar. É muito significativo, portanto, o escritor lembrar das mulheres negras enquanto trabalhadoras.

Continuamos a análise explorando a crônica "A mulher brasileira" de 1911, onde Lima Barreto questiona o fato de as mulheres brasileiras serem exaltadas pelas suas posições sociais como mães e esposas, enquanto deixam a desejar no quesito intelectual. O autor compara a intelectualidade das brasileiras à das mulheres europeias, as quais considera superiores no intelecto e cita as filósofas iluministas francesas, como Louise d'Épinay e Madame du Deffand, como um exemplo disso: "Há mesmo um pululamento de mulheres superiores que influem,

animam, encaminham homens superiores do seu tempo. A todo momento, nas memórias, correspondências e confissões, são apontadas; elas se misturam nas intrigas literárias, seguem os debates filosóficos" (BARRETO, 1911, p. 4).

Barreto elogia as europeias não só por sua dedicação ao intelecto, mas também como incentivadoras de um ambiente propício à floração de ideias com seus filhos, maridos e familiares, pois segundo ele a feminilidade "como que adoça, como que tira as asperezas e as brutalidades, próprias ao nosso sexo, essa influência feminina nas letras e nas artes" (BARRETO, 1911, p. 5). Apesar dos elogios às "mulheres superiores" da Europa, ele faz um questionamento sobre as brasileiras:

> Onde é que se viram no Brasil, essa influência, esse apoio, essa animação das mulheres aos seus homens superiores? É raro; e todos que o foram, não tiveram com suas esposas, com suas irmãs, com suas mães, essa comunhão nas ideias e nos anseios que tanto animam, que tantas vantagens trazem ao trabalho intelectual (BARRETO, 1911, p. 5).

Barreto parece incomodado com o pouco incentivo direcionado a aprimorar a intelectualidade da mulher brasileira, o que pode parecer um ataque às brasileiras se fizermos uma leitura apressada de seu texto. No entanto, é interessante perceber que Lima coloca a mulher, mesmo que somente as europeias que cita na crônica, como capazes de exercer um ofício intelectual com o mesmo valor de grandes homens. Desta forma, Barreto não apresenta uma visão "misógina" a respeito do feminino, visto que acredita no potencial das mulheres em serem também, "mulheres superiores". Ainda refletindo sobre esta crônica, é interessante pensar sobre a ausência de mulheres na vida do escritor: ele perdeu a mãe ainda durante a infância e nunca concretizou um matrimônio. Parece ser uma interpretação possível pensar que a sua inquietação retratada na crônica traduz não só um problema com a educação feminina como um problema social, mas também pela ausência feminina sentida em vida.

Seguindo esta discussão sobre a educação feminina seguimos para a crônica "Pela Seção Livre" publicada anos depois, em 1919, onde ele retoma este mesmo tema. Ao abrir o *Jornal do Comércio* certo dia, Lima Barreto depara-se com uma seção que denuncia manobras do governo republicano em direcionar vagas gratuitas do Colégio Pedro II, que em tese deveriam ser destinadas a crianças pobres e órfãs, a filhos de deputados. Juntamente com sua indignação perante a este ato corruptivo, Barreto também questiona o porquê de o regime republicano ter aberto vários colégios militares, com vagas direcionadas a alunos de determinada classe social, ao invés de garantir o direito de diversas crianças de estudar o ensino secundário, previsto na Constituição de então. Soma-se a estas indignações, a crítica de Barreto à educação feminina:

> E as meninas? E as moças? Então o Congresso tem a concepção caseira de que moça não precisa passar além do "abecê" municipal? [...] Pobres ou ricas, não têm outro remédio senão recorrer às barafundas pedagógicas das irmãs de caridade e jamais vir a entender a imagem do mundo que os homens atuais, por intermédio das ciências, fazem (BARRETO, 1923, p. 151).

Nesta crônica, Lima Barreto parece nos dar respostas ao que escreveu anteriormente na crônica "A mulher brasileira" em 1911. Naquela crônica ele considerou a mulher brasileira inferior em intelecto, porém há uma explicação para tal: a educação feminina da época era voltada para formar a mulher para o lar e o casamento, não focando em aperfeiçoar seu lado científico. Segundo Valentim, Martins e Rodrigues, por mais que a mulher passasse a integrar os ambientes voltados para sua educação na Primeira República, sua formação "não supera os valores tradicionalmente relacionados ao feminino, tais como 'dedicação-disponibilidade', 'humildade-submissão', ou 'abnegação-sacrifício'" (2019, p. 9). Se, na primeira crônica Lima parece duvidar da inteligência das brasileiras, no segundo texto vemos o autor defendendo uma educação mais ampla e científica para as moças. O que é, de fato, surpreendente considerando seu contexto histórico. Novamente, podemos ver que Lima se afasta do conceito de misoginia já que defende uma pauta relevante e bastante progressiva para a época: a educação feminina baseada na ciência e não focada nos preceitos de feminilidade esperados para as moças.

Ainda em "Pela Seção Livre", Barreto atribui a falta de uma educação mais empírica para as meninas a "muitos dos nossos atrasos e muitas das desgraças domésticas que os jornais trazem" (1923, p. 152). Com a leitura da crônica "Não as matem" de 1915 é possível entender melhor o que seriam estas "desgraças domésticas" citadas por ele. O texto trata-se de um apelo que Lima faz para que homens parem de matar suas ex-noivas e/ou esposas. Para ele "esse obsoleto domínio à valentona, do homem sobre a mulher, é coisa tão horrorosa, que enche de indignação" (BARRETO, 2018, p. 713). Em defesa das mulheres ele compara seus assassinos com assaltantes:

> Eles se julgam com o direito de impor o seu amor ou o seu desejo a quem não os quer. Não sei se julgam muito diferentes dos ladrões à mão armada; mas o certo é que estes não nos arrebatam senão o dinheiro, enquanto tais noivos assassinos querem tudo que é de mais sagrado em outro ente de pistola na mão. O ladrão ainda nos deixa com vida, se lhe passamos o dinheiro; os tais passionais, porém, nem estabelecem a alternativa: a bolsa ou a vida. Eles não; matam logo (BARRETO, 2018, p. 713).

Seu apelo em proteção às mulheres demonstra um lado mais sensível e delicado de Lima, além de uma visão bastante igualitária entre o homem e a mulher dentro de um relacionamento amoroso:

> É de supor que, quem quer casar, deseje que a sua futura mulher venha para o tálamo conjugal com a máxima liberdade, com a melhor boa vontade, sem coação de espécie alguma, com ardor até com ânsia e grandes desejos; como e então que se castigam as moças que confessam não sentir mais pelos

namorados amor ou coisa equivalente? (BARRETO, 2018, p. 713)

Lima viveu um período em que era comum o assassinato de mulheres adúlteras, fato que ele mesmo cita no texto, momento em que as imposições patriarcais sob as mulheres ainda eram muito fortes. Fatores que se expressam através da educação, do trabalho feminino e até mesmo através dos relacionamentos conjugais. Portanto seu apelo em defesa da vida das mulheres demonstra a existência de um pensamento bastante progressista para a época, considerando que o assassinato de mulheres dentro de uma situação conjugal, hoje no Brasil conhecido feminicídio, só foi enquadrado como crime em nossa Constituição muito recentemente, apenas em 2015, sancionado pela presidenta Dilma Rousselff (BRASIL, 2015). Lima Barreto em 1915, portanto 100 anos antes da promulgação da lei contra o feminicídio ser sancionada, coloca-se contra a ação misógina de homens que matavam suas mulheres. Nos dando mais um motivo para questionarmos quando o termo "misógino" é utilizado para descrever o escritor carioca.

Possíveis conclusões

Após esta breve análise de algumas das crônicas de Lima Barreto é possível tecer algumas conclusões interessantes. Mesmo quando fez crítica ao movimento feminista em "Polianteia das Burocratas", Barreto não julga o sexo feminino como inferior ou incapaz, apenas questiona e se indigna com o fato de algumas mulheres conquistarem cargos políticos de forma corrupta. Conforme mencionamos no início do texto, Lima foi um grande crítico do regime republicano: na crônica intitulada "A política republicana" de 1918 Barreto escreveu "a República do Brasil é o regime da corrupção" (2018, p. 267). Considerando uma leitura mais ampla da obra barretiana é possível ter a visão de que a crítica de Lima é bastante direcionada à indignação perante a corrupção existente na esfera política brasileira, o que ele vivenciou através de sua experiência como funcionário público. É importante que as ações corruptas sejam denunciadas, independente se cometidas por homens ou mulheres.

Outra característica questionada por Barreto sobre o movimento feminista é referente ao fato de ser um movimento com uma "teoria importada". O que de fato, é verdade, já que o início do feminismo brasileiro está intimamente ligado às teorias feministas estadunidenses e europeias. É preciso considerar também que Barreto foi um grande crítico de toda e qualquer teoria importada, não apenas quando se trata do movimento feminino. Exemplos disso são suas críticas ao futebol e ao movimento Modernista que, em sua opinião, eram apenas de modismos internacionais e não apresentavam características originalmente brasileiras (SCHWARCZ, 2017, p. 431).

Uma interpretação possível de sua crítica ao feminismo da época, para além de um modismo, deve-se também ao fato de o autor não ver no movimento uma real possibilidade de transformação para as mulheres. Ele parece focar bastante no fato de que estas mulheres apenas se apropriaram do sistema burocrático brasileiro para ingressar no mercado de trabalho, o que representou uma conquista para parte muito pequena da população feminina, excluindo as mulheres de classes mais baixas e as negras. Portanto, Lima parece dirigir suas críticas a uma vertente específica do movimento feminista da época: o bem-comportado, que lutou pela inclusão da mulher na política sem, no entanto, questionar a estrutura patriarcal.

Na crônica "Pela seção livre" Barreto faz um importante questionamento a respeito da educação feminina, a qual considerava pouco efetiva em criar mulheres com uma perspectiva crítica, como era o caso das europeias que tanto admirava por sua inteligência. Mesmo quando mencionou a inferioridade intelectual da brasileira em "A mulher brasileira", Barreto não utilizou de argumento misóginos para atacá-las. O fato de considerar mulheres capacitadas para desenvolver-se intelectualmente de maneira igual aos homens é prova disso, já que, por muitos anos, a habilidade criativa e intelectual feminina foi questionada.

Em "Não as matem" temos talvez o nosso melhor argumento em defesa de Lima Barreto. Esta não foi a única crônica em que Barreto chamou a atenção para os assassinos de seus cônjuges, vemos este posicionamento presente também nos textos "Lavar a honra, matando?", "Os matadores de mulheres", "Mais uma vez" e "Os uxoricidas e a sociedade brasileira": em todos eles deixa clara a sua indignação com a ação dos homens que cometem o delito. Inclusive, na crônica "Mais uma vez" ele acusa o movimento feminista dizendo: "querem a emancipação da mulher unicamente para exercer sinecuras do governo e rendosos cargos políticos; mas, quando se trata desse absurdo costume nosso de perdoar os maridos assassinos [...] nada dizem e ficam na moita" (BARRETO, 2018, p. 115). Ressaltando novamente a ineficácia do feminismo da época em chamar a atenção para temas relevantes para as mulheres. Nos admira também a visão liberal que Barreto apresenta sobre relacionamentos amorosos, já que acredita que a relação entre o homem e a mulher deva acontecer sem nenhum tipo de coação.

Nossa breve análise conclui que parece haver fatores insuficientes para considerar que Lima apresenta de fato um ódio e/ou preconceito contra o sexo feminino. Mesmo suas críticas mais duras e ardilosas podem ser entendidas com uma análise mais precisa e cuidadosa e levando também em consideração um entendimento de sua obra como um todo. Ressaltamos a necessidade de aprofundarmos o estudo sobre a questão de gênero na obra de Barreto, o que levará a um maior entendimento sobre o feminino para Lima e sobre o que era este "feminismo

burocrático", tão criticado pelo autor, avaliando a possibilidade de que ele talvez se aproxime de outras vertentes do feminismo da época.

Referências

ABRANTES, E. "Mãe Civilizadora": a educação da mulher nos discursos feminista e antifeminista na Primeira República. **XII Encontro Regional de História -** Usos do passado - ANPUH-RJ, 2006.

BARRETO, A. H. de L. **Bagatelas**. Rio de Janeiro: Empresa de Romances Populares, 1923.

_____. **Lima Barreto**: cronista do Rio. São Paulo: Autêntica. 2018.

_____. **Lima Barreto:** obra reunida. v. 3, 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BRASIL. **Constituição**. Lei nº 13.104, de 9 de março de 2015. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13104.htm. Acesso em: 26 de julho de 2021.

COLLING, A.; TEDESCHI, L. **Dicionário crítico de gênero**. MS: Ed. UFGD, 2015.

GUMBRECTH, H. **Foucault, um burguês excêntrico**. Trad. Anna Camati.

HAHNER, J. E. **A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas:** 1850-1937. São Paulo: Brasiliense, 1981.

PINTO, C. R. J. **Uma história do feminismo no Brasil.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

SCHWARCZ, L. M. **Lima Barreto:** triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VALENTIM, R.; MARTINS, R.; RODRIGUES, M. Ideários da Educação Feminina na Primeira República Brasileira. **Cadernos Pagu**, ed. 57, 2019.

EPIFANIA E INTENSIDADE NOS ESPORTES COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Autor: Alvaro Divardin (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: O presente ensaio faz uma análise da obra Elogio *da Beleza Atlética*, do pesquisador alemão Hans Ulrich Gumbrecht, mostrando como acontece a epifania e a intensidade nos esportes como experiência estética. A proposta é apresentar como a epifania é o combustível para a criação e a produção de crônicas no esporte. A crônica fala de tudo e também do nada de maneira apaixonada. Na crônica, vemos a intensidade da experiência estética, traduzida em palavras pelo talento do cronista.

Palavras-chaves: Crônica; epifania; experiência estética; intensidade; presença.

Introdução

Realizando uma pesquisa bibliográfica, é possível identificar que os estudos acadêmicos científicos, tendo como tema principal o esporte dentro das Ciências Sociais, ainda são reduzidos. Evidente que, dentro das Ciências da Saúde, o esporte possui local de destaque, mas, nas Ciências Sociais, a pesquisa em relação à prática esportiva ainda ocupa um espaço de marginalidade na pesquisa acadêmica. Muito do que se encontra, são estudos que evocam o esporte como um sentimento social de exacerbação da violência, ainda como uma cultura social de identidade de um povo, sem receber o devido destaque na academia.

Os esportes, sobretudo para mim, na figura de profissional da comunicação e do jornalismo e como, também, torcedor, sempre ocuparam espaço de destaque em meus sentimentos e ações cotidianas. Assumo uma postura de pensamento de risco em afirmar que há anos pratico, de forma empírica, uma análise social de como o esporte influência as nossas emoções pessoais, tanto como coletivas.

O esporte é um sentimento de massa. Diversas são as modalidades que provocam, em seus fãs, sensações, epifanias, cenas inesquecíveis como "obras de arte". Podemos assim afirmar fora das galerias, transpondo essas sensações aos estádios e às arenas dos mais diversos esportes praticados ao redor do mundo.

Para nós, brasileiros, o futebol ocupa espaço de protagonismo em nosso imaginário coletivo. Nos Estados Unidos, temos o basquete, o baseball, o futebol americano; na Índia, o críquete; na França, o ciclismo. Diversas são as modalidades, mas todas com um ponto em comum: a capacidade de proporcionar, aos seus expectadores, sensações de pura emoção, provocando sentimentos inesquecíveis.

Interpretar modalidades esportivas, como forma de experienciação estética, é uma maneira

de popularizar e democratizar o direito à epifania, que, até então, somente as obras de arte poderiam proporcionar. O esporte trouxe isso: uma possibilidade de multiplicação de sensações. A arte também pode existir nos milésimos de segundo da cabeçada de Pelé, rumo às mãos de Gordon Banks, na considerada maior defesa de um goleiro da história do futebol. É uma imagem que foi eternizada pela televisão, ainda em preto e branco no Brasil, mas, mesmo sem imagens, o esporte tem a magia também de eternizar cenas que nunca foram vistas, para além daqueles que estavam presentes. Devido aos relatos epifânicos, proporcionados pela experiência estética e da sensação de presença, todos nós conhecemos o gol mais bonito de Pelé.

No estádio do Juventus, na Rua Javari, em 8 de agosto de 1959, o Santos goleou o time da Mooca por 2 x 4, e o quarto gol do Rei do Futebol, sem nenhuma imagem, entrou para a história e no imaginário de todos os apaixonados pelo esporte, como o gol mais bonito de Pelé; a epifania a intensidade focada explicam, o esporte também pode ser obra de arte.

Em sua obra *Elogio da Beleza Atlética*, o professor Hans Ulrich Gumbrecht faz esse questionamento acerca do desprezo que a academia oferece ao esporte como uma experiência social. Gumbrecht coloca a soberba intelectual como uma forma de desdenhar o esporte como uma forma de experiência estética. Para o professor alemão, elogiar o esporte, o atleta e a beleza atlética é uma forma de valorizar e elogiar a dedicação de um esportista em busca da sua superação individual, o que pode se tornar em bons exemplos aos amantes do esporte.

Gumbrecht se preocupa principalmente com o fascínio que o esporte oferece aos seus admiradores, analisando também na perspectiva do atleta, mas se focando, sobretudo, na experiência estética que o esporte oferece aos seus fãs. Segundo Gumbrecht, em vez de fazer elogios à beleza atlética, muitos discursos sobre esportes, os intelectuais de hoje diminuem, e, às vezes chegam a condenar, a significância dos atletas famosos (GUMBRECHT, 2007).

De acordo com o professor, o desprezo dos intelectuais ao esporte deve-se a uma postura ideológica. Os intelectuais acadêmicos não se identificam com os esportes, atletas e modalidades vencedores, por interpretarem que, se estiverem identificados com os vencedores, sua imagem entre seus pares será prejudicada.

Gumbrecht alega que, para um intelectual norte americano, pode ser "moderno" se apresentar como torcedor do Boston Red Sox, que tanto tempo ficou na fila, ou do time de futebol americano Notre Dame, com o seu passado mítico, mas confessar que assistir a esportes é uma parte central de sua vida o fará parecer patético aos olhos dos colegas (GUMBRECHT, 2007, p. 27).

A proposta deste ensaio é trazer a epifania dos esportes ao texto, à escrita, ao relato das sensações. A crônica, um gênero literário, considerado por muitos, um gênero menor, é o que

melhor relata as emoções da experiência estética surgida nos esportes.

Gênero literário identificado principalmente ao jornalismo, a crônica abrigou em suas linhas inúmeros relatos apaixonados, epifânicos, retumbantes nos jornais desde os mais primitivos tempos dos jornais brasileiros. Machado de Assis, Paulo Mendes Campos, Mário Filho, Nelson Rodrigues, com suas penas ou máquinas de escrever, usaram das páginas dos jornais para construir esse gênero literário que nos acompanha cotidianamente. O cronista é um relator da realidade, do contemporâneo, do banal, do cotidiano. Um simples dia, ou um gol, que se torna inesquecível pelas letras do cronista.

Elogio

Para Gumbrecht, antes é preciso superar a dificuldade que os intelectuais têm de fazer elogios aos esportes e aceitar que assistir a um evento esportivo corresponde a uma experiência estética, tal qual apreciar um concerto ou uma pintura. Conhecido carinhosamente como Sepp, Gumbrecht nasceu na Alemanha em 1948, na cidade de Würzburg, e após a formação inicial em filologia, literatura alemã, filosofia e história, na Espanha e na Alemanha, recebeu seu Ph.D pela Universidade de Konstanz/Constança, em 1971, onde se tornou professor assistente.

Minha experiência como jornalista e principalmente como fã de esportes, sobretudo o futebol, me fez sempre compreender a atmosfera diferenciada que uma arena esportiva possuiu em dias de jogos, ou até mesmo quando esses espaços se encontram vazios. Gumbrecht afirma haver um corpo místico em torno de um espetáculo esportivo, evocando o conceito proposto pela Igreja Católica de corpo místico de Cristo, o adjetivo inicialmente referido ao status de Jesus, Filho encarnado de um Deus triúno, como algo que não poderia ser discutido pela lógica.

A experiência estética encontrada em uma arena esportiva vivenciada pelo fã do esporte perpassa a lógica do acontecimento. São emoções que se eternizam como obra de artes. Para Gumbrecht, o esporte é a democratização da epifania, já que muitos intelectuais da academia afirmam que sensações estéticas são apenas encontradas em obras de grandes artistas, somente em cânones da arte. O pesquisador alemão questiona isso: o esporte também possibilita sensações que se tornam eternas àqueles que vivenciam.

> Já mencionei o fato de que a teologia cristã – em contraste com a sociologia e os estudos de cultura – tem à sua disposição um conceito de comunidades humanas como mediada por corpos e não por meio e compartilhada em conhecimentos ou interesses. A Igreja Católica concebe em si como "o corpo místico de Cristo", uma expressão precedida nos escritos da Igreja do século 4 e início do 5. Santo Agostinho pela fórmula mais elementar "o Corpo de Cristo" (CROWDS, 2021, p. 76).

Gumbrecht compreende como fundamental o elogio ao esporte, aos atletas e aos seus resultados, valorizando-os, e questionando a postura dos intelectuais da academia, que consideram

o esporte quase que um instrumento de imbecilização das massas. O pesquisador alemão questiona esse modo de pensar, atribuindo a isso a arrogância acadêmica em muitos intelectuais do campo.

> Por essa capacidade de fascinar, o esporte exerce uma força transformadora conduzindo seu olhar para coisas que normalmente ele não apreciaria, como lutadores grotescos de tão obesos, bonés de lá com dísticos ou corpos seminus sem nenhum interesse sexual (GUMBRECHT, 2007, p. 20).

De acordo com Gumbrecht, intelectuais afirmam que perdedores da vida real costumam se identificar com equipes e atletas vencedores para aliviar as suas tensões e as frustações do cotidiano advindo dos equívocos da sociedade capitalista. Elogiar o esporte, para muitos, se torna difícil por não admitirem a possibilidade de raízes respeitáveis no âmbito do apelo estético.

É preciso definir esporte, no âmbito de um visão social e estética, à primeira vista, parece uma tarefa fácil, mas é uma difícil missão. Gumbrecht desenvolve uma extensa discussão sobre a definição do que vem a ser o esporte. Exercendo um pensamento de risco, escolho ficar com as definições de performance e presença.

Minha experiência empírica de fã e torcedor me faz acreditar que o conceito de esporte é toda atividade que se utiliza do nosso próprio corpo para encontrarmos performance e desempenho, até mesmo esportes que se utilizam de máquinas, que, como Gumbrecht, caracteriza de instrumentos, ou seja, as corridas de bigas em tempos de Império Romano, como agora os carros de Fórmula 1, e até mesmo, agora os esportes eletrônicos, são o encontro do corpo humano com instrumentos que buscam encontrar performance, excelência e presença.

É a performance da competição em busca do melhor resultado, a excelência de buscar o melhor de si mesmo, e a presença, como define Gumbrecht, o impacto dos objetos presentes sobre o corpo humano, como afirma, sendo tudo aquilo que o sentido não consegue transmitir (GUMBRECHT, 2010).

O esporte transcende os limites da matéria física, atingindo em certos momentos possibilidades metafísicas, que nos fazem transcender a momentos de clímax e êxtase. O que sente um jogador de futebol ao bater uma falta, na entrada da área, e como se fosse uma pintura, realizando um cálculo matemático, a bola no ângulo entra e faz a torcida se levantar e comemorar e, ao mesmo tempo, em que o adversário chora em prantos pelo título perdido?

Trazendo os conceitos gregos de Agon e Arete, o primeiro nos remete à competição, onde associamos com a domesticação de confrontos e tensões potencialmente violentos dentro de regras estáveis. No Agon, o que importa é a vitória, é a busca pela classificação, mesmo que essa vitória seja realizada com um jogo feio, não um jogo injusto e antiético, sem a obra de arte e as experiências estéticas que tanto os fãs do esporte buscam em seus momentos de êxtase nas arenas esportivas, ou até mesmo em frente aos seus televisores.

Já Arete é a busca pela excelência, pelo melhor de si, pelo melhor que possa ser apresentado, oferecido tanto àquele que pratica o desporto, o atleta, como também para o torcedor, que busca na experiência estética de uma partida de futebol, de uma corrida de carros, a epifania de tornar aquele momento único. Se fosse apenas vencer, não seria preciso a presença em uma arena esportiva, mas apenas acompanhar os resultados pelos sites especializados.

Nadia Comăneci buscou a excelência em 1976 nas Olimpíadas de Montreal. Ela competia com ela mesma, em busca dos resultados, mas também para oferecer o melhor para àqueles que estavam nas arquibancadas. Cristiano Ronaldo em tempos contemporâneos realiza o mesmo, buscando sempre superar seus próprios limites.

Emprestando o estilo literário de Gumbrecht, lembro da Seleção Brasileira de Futebol de 1982, uma orquestra executando uma sinfonia em todos os seus jogos. A derrota da seleção de Zico, Sócrates, Junior, Falcão e mais outros craques elogiáveis fez com que muitos afirmassem que foi aí o fim do futebol arte – mais uma vez o esporte sendo comparado à obras artísticas. Essa seleção personificava o conceito de Arete. 12 anos de passaram, a Copa era agora nos Estados Unidos, a seleção tinha a dupla Bebeto e Romário, um grande time, grandes atletas e muitos craques, mas não chegava a ter o brilho da seleção de Telê Santana de 1982. A equipe comandada por Carlos Alberto Parreira era mais pragmática, venceu por apenas 1 x 0 os donos da casa nas oitavas e, na final, venceu a Itália nas penalidades, sendo o lance capital o pênalti com bola isolada de Roberto Baggio na última cobrança. Brasil tetracampeão, mas não com a mesma magia da seleção que perdeu em 1982; o time de Bebeto e Romário é o conceito de Agon em evidência, a vitória veio, mas não com muita beleza e excelência.

Em 2021, o Comitê Olímpico Internacional decidiu convergir os conceitos de Agon e Arete, alterando o seu lema que vinha desde o século 19, por proposta do Barão Pierre de Coubertin, criador dos Jogos Modernos, o “Mais rápido, Mais alto, Mais forte”, foi acrescido da palavra Juntos.

> “"Temos que adaptar o lema aos nossos tempos”", disse, em uma reunião após a aprovação da mudança à Carta Olímpica. O lema agora é "Mais Rápido, Mais Alto, Mais Forte –– Juntos”". “"O trabalho colaborativo está produzindo resultados mais rápidos e melhores do que se cada um trabalhasse sozinho se protegesse do progresso do outro", acrescentou Bach. "Este é um marco no nosso desenvolvimento e envia um sinal claro. Queremos colocar um foco especial na solidariedade”." (Bach, 2021, s/p).

De uma maneira empírica, me aventuro afirmar que o grande momento da crônica esportiva foram em tempos de outrora, o talento de imortalizar lances no campos por meio das teclas ficou para trás. Não que a crônica tenha morrido, mas deixou de ser protagonista, como um dia no jornal impresso o foi. A crônica se tornou mais um relato da partida, deixando de lado a apoteose textual

que antigamente era: o encontro do jornalismo com a literatura, onde se falava de tudo e quem sabe também, do nada.

Nelson Rodrigues, torcedor fanático do Fluminense, tinha limitações na sua visão, muitas vezes nem assistia ao jogo da maneira correta e, ao final, perguntava aos seus companheiros de bancada "como foi o jogo que nós vimos". Baseado nos relatos de seus pares e no pouco que via das partidas conseguia transformar um Fluminense x Bangu à imagem e semelhança de uma ópera de Verdi ou uma tela de Picasso. Em sua surrada Olivetti, tudo se tornava arte, em momentos de epifanias e experiência estética.

> De fato, assim como Miguel Ângelo é o Pelé da pintura, da escultura, Pelé é o Miguel Ângelo da bola. Um e outro podem achar graça de nós, medíocres, que não somos gênios de coisa nenhuma, nem de cuspe a distância. E que coisa confortável para nós, brasileiros, saber que temos um patrício assim genial e assim garoto! (RODRIGUES, 2014, p. 62).

Por que o esporte fascina? Quais são os motivos, que as diversas modalidades esportivas provocam sensações difíceis de explicar em seus fãs. Um torcedor de futebol assiste com entusiasmo uma partida, seja ela jogada por Neymar ou por um menino em uma pelada despretensiosa, mas que nela surge uma jogada que ultrapassa a sensação dos sentidos humanos. Um fã de ginástica olímpica vê em uma menina de nove anos a possibilidade desta de se tornar uma Rebeca Andrade em um futuro próximo.

O professor Gumbrecht interpreta que o que buscamos nos esportes é um fenômeno que fica entre a performance e o ato de julgá-la, um status intermediário que ele escolhe chamar de fascínio. Para o professor, cada pessoa tem um jeito especial de compreender e sentir cada modalidade esportiva, é uma crença, uma bagagem individual que cada pessoa adquiriu com o decorrer do tempo de admiração pela modalidade preferida.

Gumbrecht entende que o olhar individual é atraído e até mesmo paralisado. Pela percepção pessoal, cada um oferece a sua própria contribuição na compreensão daquilo que possa ter acontecido em uma arena esportiva. É a capacidade de olhar e de perceber que é acumulada pelo tempo, construindo um repertório de fascínios e compreensão de uma determinada modalidade. Cada um, de acordo com as experiências estéticas vivenciadas, oferece uma contribuição para a compreensão do espetáculo esportivo, sente de acordo com as suas próprias crenças e repertório adquirido.

Se um técnico experiente de ginástica artística e um espectador novato assistirem a uma série na barra, os dois podem apreciar o que estão vendo, mas o fascínio de cada um não será o mesmo, simplesmente por que o conhecimento e o envolvimento são muito diferentes (GUMBRECHT, 2007, p. 109).

De acordo com Gumbrecht, a estruturação desta tipologia dos fascínios é uma maneira de colaborar para a captação das complexidades dos movimentos quando apreciamos os esportes. Uma maneira de tipificar os fascínios, não determinando que esta seja uma maneira única de compreender o que vemos e o que sentimos no esporte. Com elas, Gumbrecht não pretende representar realidades.

Tais distinções entre os conceitos visa a construir uma compreensão mais complexa do que consideramos belo nos esportes, é o ato de fazer o elogio, poder elogiar a beleza atlética com todos os sentidos. Gumbrecht distingue os fascínios como sendo corpos esculpidos, sofrimento diante da morte, graça, instrumentos que aumentam o potencial do corpo, formas personificadas, jogos como epifanias e *timing*. O elogio pode surgir por apenas um destes fascínios, ou por dois ou mais fascínios encontrados na mesma modalidade esportiva.

Os corpos esculpidos dos atletas nos fascinam. No início, lá na antiga Grécia, os corpos nus atraíam pela sua beleza, sem nenhum tipo de erotismo, mas apenas pelo elogio à beleza atlética. Agora, na contemporaneidade, os corpos de modalidades esportivas nos fascinam pela sua força e beleza. Pensamos nos corpos dos fisiculturistas, dos corredores de atletismo das provas de velocidade, nos corpos dos nadadores. São corpos esculpidos com muito treino, esforço diário, abrindo mão dos prazeres mundanos, pelo objetivo de trazer o agon e a arete para o seu cotidiano.

> A própria vida se encarregou de mostrar o quão humano Phelps é! Ele errou. Errou muito. Voltou a errar. Consertou. Decidiu voltar a nadar. E continua incrível. Foi cirúrgico ao definir em quais provas competiria no Rio de Janeiro. Respeitou o seu passado, não cresceu o olho. Escolheu três provas individuais nas quais a chance de um fracasso é praticamente zero. Phelps, Katinka, Ledecky. Difícil defini-los. São homens e mulheres de carne e osso como nós, que se transformam quando entram numa piscina, numa espécie de simbiose com aquele ambiente. E ali se transformam em ídolos. Seres adorados por seus feitos inacreditáveis. Que desafiam os limites e nos fazem pensar: "Do que eles são feito?' (BARBOSA, 2016, s/p).

O sofrimento é outro dos fascínios que Gumbrecht interpreta como sendo um dos motivos pelo qual apreciamos o esporte, o sofrer incansavelmente até a exaustão, ou, como afirmam atualmente, saber sofrer. O fã de esporte nutre especial afeto àqueles atletas que vão até o limiar da morte, seja ela de fato, ou em uma linguagem metafórica.

O pugilismo e as artes marciais mistas exercem este fascínio em seus fãs. Em um ringue, ou em um octógono, os heróis vão até a sua exaustão, em tantas vezes aquele lutador foi castigado por onze rounds, e no 12º assalto, tal qual um Rocky Balboa, como uma fênix renascida, consegue conquistar a vitória com um nocaute inesquecível. Esse é o fascínio do sofrimento: oferecer a possibilidade de Agon até mesmo depois da iminente derrota. São esportes como o tênis, em suas intermináveis horas de esforço, maratonas em temperaturas extremas, voltas ciclísticas como o

Tour de France, onde ciclistas, depois de quedas terríveis, levantam, montam em suas bicicletas e continuam até completar a etapa.

Todo esse sofrimento é recompensado pela euforia da torcida e pela experiência estética que oferecem aos fãs do esporte. Afinal, quem esqueceu da chegada da maratonista suíça, Gabriela Andersen-Schiess nas Olimpíadas de Los Angeles, em 1984, quando ele cruzou a linha de chegada completamente extenuada na última posição? Não ganhou a medalha, mas fascina à todos até os dias atuais.

> Se você não soubesse quem era Patrick Teixeira, desparamentado, com seu olhar baixo, cara fechada, magrelo, cheio de espinhas, andando pelo ginásio, jamais diria que ele era um dos mais promissores boxeadores brasileiros já naquela época. Aliás, estes tempos eram macabros para a nobre arte nacional. Dizem que homens duros são forjados em tempos difíceis, que mar calmo não produz bons marinheiros, enfim, Patrick hoje pode dizer que começou a lutar naquele que talvez tenha sido o pior período dos ringues profissionais no Brasil e isso faz estes ditados terem algum sentido nesse cenário (LEAL, 2019, s/p).

O terceiro fascínio que Gumbrecht apresenta é o da graça. O professor alemão alega que não é apenas o sentido superficial que vem à mente quando mencionamos graça. Para o pesquisador, o esporte que mais possui graça a seus olhos é o pugilismo. Muhammad Ali, para Gumbrecht, oferece um fascínio elevado, por ter oferecido movimentos graciosos em suas lutas, mesmo a graça evocando à violência, Ali não era um lutador violento, mas sim gracioso, o seu balé com o pés cansava seus adversários e fascinava o público, que permanecia em estado de intensidade focada.

Tal conceito é o olhar focado de espectadores e atletas, que se desligam momentaneamente de suas vidas "reais" durante os eventos esportivos e concentram suas atenções apenas no esporte, o que ele denomina como "intensidade da concentração" (GUMBRECHT, 2007).

Todas as modalidades possuem a sua graça. A graça nos movimentos, a graça de transformar ídolos em personagens quase que metafísicos, a graciosidade da sutileza de movimentos que transformam esportes, como a ginástica olímpica, em uma modalidade muito próxima da arte. Em suas competições, atletas se tornam artistas, bailarinas e bailarinos se equilibrando nas pontas dos pés, em barras finíssimas e voando por entre assimétricas em um bailar aéreo de fascínio, fazendo com que atletas e público se percam em momentos de intensidade focada.

Desde a mais remota antiguidade na Grécia ou no Império Romano, competições que se utilizam de instrumentos também causam fascínio nos fãs do esporte. Lá atrás eram as corridas de biga, hoje são as provas de automobilismo. Gumbrecht coloca que, diferentemente dos simuladores de jogos, esses instrumentos proporcionam um maior envolvimento entre o corpo humano e este acessório, que pode ser um cavalo ou um automóvel. Para ele, este fascínio que ele denomina como instrumentos, são diferentes de uma luva de box, ou de uma raquete de tênis. O

cavalo e o carro potencializam a força do ser humano, fazendo com que esses elementos não-humanos fundam-se com o corpo humano do atleta, uma simbiose entre o humano e o instrumento.

Na visão do pesquisador alemão, esportes como a ginástica, a patinação e o esqui sofrem por estarem amarrados a certos critérios e a exigência da execução de certos movimentos. Essa exigência, para Gumbrecht, traz uma previsibilidade às competições onde formas são exigidas, fazendo com que novas formas não possam surgir. O conceito de formas, para Gumbrecht, é mais um dos fascínios que provocam as sensações aos fãs do esporte.

Ele defende que o esporte tem por característica a exigência da superação dos limites, cumprir movimentos pré-estabelecidos é uma forma de tirar a imprevisibilidade das modalidades, é preciso a surpresa, o espanto, para que a experiência estética seja vivenciada.

Os esportes com bola são os mais fascinantes e os que mais conquistam fãs em todo o mundo. De acordo com Gumbrecht, nos últimos 120 anos, os esportes com bola são os hegemônicos em todas as culturas esportivas, com uma mudança ou outra, mas sempre há uma bola, seja no futebol, no beisebol, na basquete ou no voleibol.

As jogadas que os esportes com bola proporcionam são, para o pesquisador, o sexto fascínio que os fãs enxergam nas modalidades. A imprevisibilidade dos esportes com bola é o que proporciona momentos de epifania e experiências estéticas inesquecíveis. Como ele escreve, até hoje ele lembra como se fosse uma linda letra de um samba a escalação do ataque da seleção brasileira de futebol de 1958: Garrincha, Didi, Vavá, Pelé e Zagalo soa de forma melodiosa. Os movimentos dos esportes com bola são elegantes e deliciosos de se ver.

Mané Garrincha era conhecido na década de 1950 pela sua ingenuidade. Na preleção da véspera da partida entre Brasil X União Soviética, o técnico Vicente Feola transmitiu todo o esquema tático que seria proposto contra o adversário. Garrincha levanta a mão e pergunta: “Professor! Mas você já combinou tudo isso com os russos?”. Essa é a prova da imprevisibilidade das jogadas dos esportes com bola, o fascínio de uma jogada bonita é mais que apenas uma forma – é uma epifania da forma (Gumbrecht, 2007).

> Mas, mais que isso, as jogadas que surgem em tempo real na partida são surpreendentes até para os treinadores e para os jogadores que as executam, por que precisam ser realizadas contra a resistência imprevisível da defesa do outro time. Enquanto o time que está com a bola tenta criar uma jogada e evitar o caos, a equipe adversária, em posição defensiva, tenta destruir a forma emergente e precipitar o caos (GUMBRECHT, 2007, p. 134).

Gumbrecht afirma que o tempo é de fundamental importância em inúmeros eventos esportivos, a relevância dos descontos de tempo no futebol, o quanto demora dez segundos no basquete, mas, para ele, esse conceito de tempo é apenas quantitativo, sendo mais importante o

qualitativo. *Timing* é o sétimo fascínio que o esporte oferece como experiência estética para o seus fãs.

Este termo especifica o fenômeno e a capacidade de fazer os movimentos certos na hora certa. Segundo Gumbrecht, os atletas possuem a capacidade de fazer o tempo parecer ficar suspenso, ao menos mais dilatado, como afirmam os atletas, ficar na zona. O professor traz o exemplo de Pablo Morales, ganhador de três medalhas de ouro como nadador em Jogos Olímpicos e estudante da Universidade de Stanford. Morales declarou, quase *en passant*, como o vício de "se perder numa intensidade focada". É a vontade de sempre estar com a sua atenção no limite, com os seus sentidos focados no desempenho e na busca pelo resultado – Morales afirma que apenas pelo esporte que ele alcança essa sensação. Gumbrecht acrescenta:

> Descrever a experiência do esporte como a de "perder-se numa intensidade focada" sugere que o esporte pode se tornar, tanto para os atletas quanto para os espectadores, uma estratégia de reencantamento secular, uma vez que "perder-se" converge com a definição do sagrado como um domínio cujo fascínio reside no fato de ele estar separado do mundo cotidiano. (GUMBRECHT, 2007, p. 129).

O *timing* é essencial para a compreensão do esporte, como também a violência, explica Gumbrecht. Por exemplo do futebol, a ocupação ser fundamental para a conquista de território e consequentemente da vitória, a violência torna-se companheira do *timing*, tanto como produzi-la ou evitá-la. Dário, o Dadá Maravilha, folclórico centroavante do Galo Mineiro e da seleção brasileira de futebol, compensou a sua pouca técnica fazendo muitos gols e sabendo construir frases fenomenais. Segundo Dadá, somente três coisas param no ar, o helicóptero, beija-flor e Dadá. Quando subia para fazer um gol de cabeça estava em uma sensação de intensidade focada.

> Pretendo apenas confessar que, não obstante minha alergia às frases ditas lapidares, fui invadido por algumas palavras ditas em São Paulo, que me deslumbraram. Pronunciou-as um homem simples, no campo de futebol. Refiro-me a Dario, atacante do Atlético Mineiro, também conhecido por Peito de Aço e Pluto (o segundo apelido lhe teria sido dado por Gérson) (ANDRADE, 2014, p. 65).

Considerações

Os textos de Gumbrecht, especialmente *Elogio da Beleza Atlética*, que trata de esportes, sobretudo o futebol, modalidade de sua preferência, onde exercita toda a sua paixão pelo Borussia Dortmund, é um texto raro no mundo acadêmico científico, pois o pesquisador alemão não pretende desconstruir a legitimidade dos esportes, algo que é frequente entre intelectuais, que insistem em caracterizar o esporte apenas como ferramenta de alienação cultural de um povo, Gumbrecht vai no caminho oposto e desafia seus pares mostrando a questão estética do esporte, realizando um diálogo e procurando estabelecer as causas do fascínio proporcionado aos simpatizantes das modalidades esportivas.

Sepp, em seus estudos, conseguiu apresentar o porquê de atletas dedicarem os melhores anos

da sua vida à prática esportiva, oferecendo muito esforço, dedicação e renúncia para a busca de resultados, que, muitas vezes, não são alcançados de acordo com o sonho desejado. Gumbrecht traz também o fascínio que o esporte exerce em torcedores e fãs das modalidades: o que faz alguém dedicar uma vida para torcer por um clube de futebol, uma equipe de basquete?

A epifania em momentos que o esporte proporciona, sendo eles de vitória, de derrota, de fracasso ou de glória, são inesquecíveis, a sensação de presença vai além do que os sentidos podem mostrar. A epifania é a intensidade dos esportes como experiência estética, como o título deste ensaio quer retratar, os sentimentos são de caráter estético, a vontade de se perder em uma intensidade focada.

> Gelassenheit – os momentos em que me sinto perdido na intensidade da concentração quando assisto a esportes, momentos em que minha atenção fica mais aguçada e em que sou invadido por emoções, são sempre acompanhados por uma sensação de serenidade. A euforia da intensidade de concentração parece andar lado a lado com uma sensação peculiar de paz (GUMBRECHT, 2007, p. 82).

Foi essa epifania, essa sensação estética que pretendi com este ensaio, trazer ao encontro do estudo da crônica, como gênero literário. Este estilo de texto se tornou popular nas páginas dos jornais impressos a partir da segunda metade do século 19 e proporcionou a nós o encontro do jornalismo com a literatura. Em tempos onde a objetividade não era cobrada nos diários e hebdomadários, e ainda não tínhamos herdado o estilo estadunidense de produzir jornalismo, foi possível construir um estilo próprio de relatar os fatos, o tudo ou o nada de maneira atraente a inúmeros dos nossos sentidos. A crônica existe até hoje, é não mais com tanta frequência como víamos nas páginas do *Última Hora*, do *Jornal dos Esportes* ou do *Jornal do Brasil*.

Autores como Nelson Rodrigues, Armando Nogueira, Paulo Mendes Campos e Mário Filho construíram a sua história atrás das teclas das suas máquinas de escrever e com sensacionais e infinitas quatro a cinco horas para produzir uma epifania em forma de crônica. Contavam da epopeia do clássico dominical que transformava 11 meninos de chuteiras em heróis e outros 11 mais em esquecidos pela história, ao menos até a próxima a segunda-feira.

Assim é a crônica, a que eu chamo uma de profana, a outra denomino de apaixonada pela bola, mas todas elas narram o fato, aquilo que aconteceu, ou do sonho que sonhou e até mesmo do nada que sempre existiu. Parafraseando Nelson Rodrigues, “o futebol surgiu 40 minutos antes do nada”.

> A estética do torcedor é inconsciente: ele ama o belo através de movimentos conjugados, astuciosos e viris, que lhe produzem uma sublime euforia, mas se lhe perguntam o que sente, exprimirá antes uma emoção política. Somos Fluminenses ou Vascos pela necessidade de optar, como somos liberais, socialistas ou reacionários. Apenas, se não é rara a mudança do indivíduo de um para outro partido, nunca se viu, que eu saiba, torcedor de um clube abandoná-lo em favor de outro (ANDRADE, 2014, p. 47).

Referências

ANDRADE, C. D. **Quando é dia de futebol.** São Paulo: Companhia das Letras. 2014.

GUMBRECHT, H. U. **Crowds**: the stadium as a ritual of intensity. Stanford: Stanford University Press, 2021.

_____. **Elogio da beleza atlética.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007

_____. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

MOLCHANSKY, L. **Tamanho não é documento.** Disponível em: http://montreal-1976.blogspot.com/p/cronicas.html. Acesso em: 07 set. 2021.

RODRIGUES, N. **A pátria de chuteiras.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

SILVA, J. M. **O que pesquisar quer dizer.** Porto Alegre: Editora Sulina, 2010.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

ESTRATÉGIAS NARRATIVAS NO DISCURSO AUTOFICCIONAL DO ROMANCE *DIVÓRCIO*, DE RICARDO LÍSIAS

Autora: Ana Lúcia Corrêa Darú (UNIANDRADE)
Orientador: Dr. Edson Ribeiro da Silva (UNIANDRADE)

Resumo: O presente artigo tem por objetivo estudar a metaficção como a principal estratégia narrativa que constituiu o discurso autoficcional no romance *Divórcio*, de Ricardo Lísias, publicado em 2013 pela editora Objetiva, selo Aufaguara, e organizado em quinze capítulos, denominados quilômetros. O processo contínuo e lento de transformação do protagonista durante a narrativa e o universo semântico serão detalhados neste artigo. Os autores Philippe Lejeune, Manuel Alberca, Vincent Colonna, Anna Martins Faedrich e Edson Ribeiro da Silva darão suporte de repertório teórico para a pesquisa em autoficção e metaficção. Peter Levine e Ann Frederick serão os teóricos que embasarão a questão psicológica dos traumas ocasionados pelas separações de cônjuges, fundamentando a relação entre o processo do divórcio e como este aparece representado na obra *Divórcio*.

Palavras-chave: divórcio; autoficção; trauma; Ricardo Lísias; pacto de leitura.

Introdução

O presente artigo busca elencar as principais estratégias narrativas que contribuíram para a consolidação do discurso autoficcional no romance *Divórcio*, de Ricardo Lísias, publicado em 2013 pela editora Objetiva, selo Alfaguara. A obra é estruturada por meio de um narrador-protagonista cujo nome é Ricardo Lísias, um escritor e professor universitário, casado há quatro meses com uma jornalista paulistana, cujo nome não é citado, mas frequentemente o narrador se refere a ela como *minha ex-mulher*. O casamento chega ao fim após a leitura que o protagonista faz do diário da esposa. Uma evidente traição é descrita nesse diário e o divórcio é inevitável. Para superar o trauma da separação, o protagonista treina para a Corrida de São Silvestre, evento esportivo que ocorre anualmente, no dia 31 de dezembro, em São Paulo. O enredo se passa entre os anos de 2011 e 2013 e representa a trajetória pela qual passa o protagonista em busca de superar um divórcio traumático.

O título do livro de Lísias é *Divórcio*. Por certo que o divórcio não é uma ocorrência banal, efêmera, mas a autópsia de uma decepção. Frequentemente, o divórcio é o último ato de uma tragédia. "A palavra 'divórcio' vem do latim *divortium*, que quer dizer 'separação', que por sua vez é derivada de *divertere*, que significa tomar caminhos opostos, afastar-se" (CANO; GABARRA; MORÉ; CREPALDI, 2009, p. 215). Em sua origem, o casamento significava o ato solene de união entre duas pessoas que faziam entre si um pacto de confiança e fidelidade. Atualmente, os casamentos são realizados no civil, para legalizar questões de patrimônio, e, muitas

vezes, no religioso, por tradição social. Há muitas expectativas para que a união seja duradoura e feliz, todavia, há menos casamentos na atualidade e eles estão durando cada vez menos, conforme os índices oficiais divulgados pelo IBGE.

> Pelo quarto ano consecutivo, o número de casamentos civis caiu em 2019. Os registros totalizaram 1.024.676, o que representa uma queda de 2,7% no número de certidões. Foi ainda maior a redução nos casamentos entre pessoas do mesmo sexo, 4,9%, com 9.056 formalizações de uniões civis. Desde 2009, a duração média dos casamentos caiu em quase 4 anos (SARAIVA, 2020, n/p).

As separações podem ocorrer por diversos motivos e a belicosidade do desfecho do casamento depende muito dos motivos que levaram a união ao fim.

> Não se precisa dizer que o divórcio - ou mesmo a separação – é um processo de grande turbulência para a família, à medida que enfrenta um sem-número de perdas significativas, não apenas de caráter externo, como as sociais e econômicas, mas também as perdas internas, estas mais difíceis de elaborar (MARTÍNEZ; MATIOLI, 2012, n/p).

Não há consenso sobre as principais causas para o divórcio na atualidade, pois há dificuldade de ampliar as pesquisas. Mas, há alguns fatores que se destacam quanto aos principais motivos que levam à separação. "No que se refere aos processos relacionais do casal, os estudos apontam como motivos a infidelidade, a incompatibilidade de gênios e o desgaste da dimensão amorosa" (ZORDAN; WAGNER; MOSMANN, 2012, p. 186). E nenhum aspecto é mais catalizador para a dissolução do matrimônio do que a infidelidade. "Nenhum aspecto da vida de um casal causa mais medo, fofoca ou fascínio do que um caso. O adultério existe desde que o casamento foi inventado, assim como o tabu que o cerca. Foi legislado, debatido, politizado e demonizado ao longo da história" (PEREL, 2018, p. 15). Diante de tantas e complexas questões internas e externas com as quais o casal divorciado tem de lidar, há diversas fases pelas quais passam os separados, que vão desde a depressão, a alienação, o desejo de vingança, perdão, que são os modos como cada cônjuge lida com a ruptura.

> A dor sentida pelos ex-parceiros referente ao fim da união tem características complexas, [...] quando a separação é motivada pela infidelidade de um dos cônjuges, a dor sentida pelo cônjuge traído pode ser intensificada devido à capacidade de mobilização, em termos fantasmáticos, de traições experimentadas em tempos precoces, [...] foram depositadas no inconsciente, agindo como objetos-fonte de pulsão (MARTÍNEZ; MATIOLI, 2012, p. 215).

O romance *Divórcio* traz no título o aviso evidente sobre o assunto de que irá tratar. Conforme nos relata Umberto Eco, "Por um lado, na medida em que um universo de ficção nos conta a história de algumas poucas personagens em tempo e local bem definidos, podemos vê-lo como um pequeno mundo infinitamente mais limitado que o mundo real" (ECO, 1994, p. 91). Além do caráter do pequeno mundo ficcional do protagonista, quando são analisados esses elementos ficcionais, eles coincidem com questões da vida do autor da obra *Divórcio*, o escritor Ricardo

Lísias. Conforme relata o próprio autor, a obra *Divórcio* tem sua motivação em fatos extraídos de eventos biográficos desencadeados pela separação da jornalista Ana Paula Souza.

Em entrevista a Morris Kachani, do jornal Folha de S. Paulo, justamente o jornal onde trabalhara Ana Paula Sousa, ex-mulher do autor retratada no romance, o escritor não responde às perguntas do jornalista, mas escreve um texto: "Ele preferiu não responder pontualmente às 20 perguntas enviadas. Enviou um bloco só, que começa assim: 'Meu livro tem um ponto de partida pessoal e traumático e a partir dele criei um texto de ficção. A literatura não reproduz a realidade, mas sim cria outra'" (KACHANI, 2013, n/p). Os elementos coincidentes poderiam conduzir o leitor a considerar a narrativa como autobiográfica, todavia, há outras questões a considerar, como o fato de o protagonista perder toda a pele do corpo, já no início da narrativa: "Estendi o braço direito e ele se chocou com a cama. Ardeu porque meu corpo estava sem pele" (LÍSIAS, 2013, p. 7).

As narrativas com elementos do enredo extraídos da vivência do autor, mas que agregam elementos inventados, amalgamados entre si, não se constituem em um novo gênero discursivo, pois para constituir-se em um gênero discursivo, segundo Mikhail Bakhtin, há que se ter um enunciado com sentido completo, um conteúdo temático, um estilo de linguagem e uma construção composicional, em um campo de comunicação definido. "Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso" (BAKHTIN, 2016, p. 10).

Para Bakhtin, o gênero é uma manifestação da linguagem que evidencia uma prática comunicativa, e é possível considerar o romance, apesar de toda a sua complexidade e variabilidade de estratégias discursivas, uma prática discursiva pertencente ao campo de comunicação da esfera literária, que apresenta uma forma composicional e estrutura interna, de certa forma estabilizada, estruturado conforme as tipologias narrativas: em prosa, em torno de personagens, espaço, tempo, enredo e narrador. Mas, é preciso compreender que um gênero literário se constitui de elementos complexos que sofrem interferência do tempo, ou seja, modificam-se por uma série de fatores, entre eles o próprio malabarismo intelectual que fazem os escritores para contar suas histórias. Autor e leitor sempre desejam novos desafios literários. Assim, ao analisar *Divórcio*, de Ricardo Lísias, tem-se um romance, conforme afirma o narrador referindo-se à presença da traição sofrida e que irá explorar no texto: "A primeira vez que rascunhei esse fragmento foi no fim de janeiro de 2012, quando esquematizei com mais profundidade o romance" (LÍSIAS, 2013, p. 181).

Divórcio é um romance com um apelo autobiográfico, mas como compreender o processo

autobiográfico dentro de um romance? As biografias e autobiografias foram motivo de estudo do francês Philippe Lejeune que, na década de 1960, pesquisou sobre os gêneros literários que se ocupavam do registro da vida de personalidades reais. Lejeune publicou, em 1971, o livro *L'autobiographie em France*, seu primeiro trabalho sobre autobiografia, que, depois, foi reeditado para abarcar novos estudos, uma coletânea de textos, publicado em língua portuguesa na década de 1990, com o título de *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Lejeune partiu de um questionamento sobre a possibilidade de o autor de um texto biográfico ter o mesmo nome que o protagonista. Qual a implicação que reverberaria dessa escolha? Nos romances há um pacto de leitura: o leitor sabe que está lendo ficção, mas no caso de um **pacto autobiográfico** há algo que o autor pede ao leitor: admita que o mundo criado no seu texto seja de certa forma verdade.

> O que definiria a natureza ficcional de um texto, ou seja, que o tornaria reconhecível como criação, a partir do imaginário, seria um contrato de leitura, que repousaria sobre a inexistência do compromisso de comprovar a verdade do narrado (SILVA, 2019, p. 305).

O pacto autobiográfico, de Lejeune, trazia, em princípio, um conceito para a autobiografia: "Definição: narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade" (LEJEUNE, 2014, p. 16). O fato é que o teórico só pressupunha a identidade onomástica entre autor e protagonista na autobiografia, nunca na ficção.

Porém, Serge Doubrovsky (1928-2017), escritor e crítico francês, ao referir-se a seu romance *Fils*, uma narrativa em primeira pessoa e um protagonista que tem o mesmo nome do autor, acabou por cunhar o termo *autoficção*, em 1977, provocando a comunidade de críticos literários para um discurso literário situado entre a autobiografia e a ficção, materializando uma resposta ao questionamento de Lejeune. A questão se tornou mais complexa, porque alguns textos acabam por possuir um vínculo maior com a realidade, como as autobiografias, outros textos possuem maiores vínculos com a invenção, podendo ser qualificados como romances autobiográficos. "Um romance em que autor, narrador e protagonista possuem o mesmo nome, mas que recorre ao paratexto, ou seja, à categorização como 'romance', para que ele não seja, de imediato, lido como autobiografia" (SILVA, 2019, p. 308).

De certa forma, a autoficção, como um modo de organização discursiva, apresenta-se com elementos definidos. "Autoficção acabou por ser, grosso modo, a obra literária em que junção de elementos autobiográficos com ficcionais torna-os indiscerníveis, mas que tem, nessa indefinição, a caraterística que faz dessa uma prática reconhecível no ato da leitura" (SILVA, 2019, p. 303). Outros autores debruçaram-se sobre o estudo de biografias, autobiografias, romances biográficos e autoficções, por conta do acréscimo de textos de "escrita pessoal" que foram sendo

produzidos, após a década de 1960.

Outro teórico do romance, Vincent Colonna, em *Tipologia da autoficção*, organiza múltiplos modos de se perceber a autoficção: na autoficção fantástica "O escritor está no centro do texto como em uma autobiografia (é o herói), mas transfigura sua existência e sua identidade, em uma história irreal, indiferente à verossimilhança" (COLONNA, 2014, p. 39). Outro tipo que Colonna define é a autoficção biográfica:

> O escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso (COLONNA, 2014, p. 44).

Neste tipo, Colonna afirma que há uma verdade, nos fatos, nomes e sobrenomes, são dados, do autor e o dos outros que orbitam ao redor do autor. Há uma proximidade com a realidade, mas uma verdade possível, trata-se de um **mentir-verdadeiro**. Outro tipo, segundo Colonna, é a autoficção especular:

> Baseada em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro, essa tendência da fabulação de si não deixa de lembrar a metáfora do espelho. O realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente no centro do livro, ele pode ser apenas uma silhueta. O importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflete então sua presença como se fosse um espelho (COLONNA, 2014, p. 53).

A última classificação de tipo é autoficção intrusiva, ou autoral, há alguém à margem da história que a narra.

> Nessa postura, se pudermos considerá-la de fato como tal, a transformação do escritor não acontece através de um personagem, seu intérprete não pertence à intriga propriamente dita. O avatar do escritor é um recitante, um contador ou comentador, enfim um "narrador-autor" à margem da intriga (COLONNA, 2014, p. 56).

O romance *Divórcio* é estruturado por meio de um narrador-personagem homônimo ao autor. A história tem um princípio de verdade, de identidade com o autor, mas o narrador não responde totalmente pelo texto, ele não pode provar os fatos que narra, mas não desiste de falar de si. Quando são consideradas as tipologias de Colonna, *Divórcio* apresenta-se como uma autoficção biográfica, em que o escritor, como herói de sua história, ordena as ações a partir de dados, fatos e sentimentos reais, mas vai além.

Outra estudiosa do assunto, Ana Martins Faedrich, em sua tese de doutorado intitulada *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*, afirma que esses textos denominados autoficções podem ser assim definidos: "A autoficção não é meramente uma recapitulação da história do autor. O texto deve ser lido como romance, mesmo que exista a

identidade onomástica entre autor, narrador e personagem principal" (FAEDRICH, 2014, p. 22). Ana Martins Faedrich reconhece que os textos mais próximos à ficcionalidade são os romances, os textos mais distantes são os autobiográficos. A autoficção, para a pesquisadora, seria um gênero entre esses dois gêneros e não seria romance.

> [...] o lugar onde a autoficção se situa enquanto gênero literário – entre dois gêneros, autobiografia e romance. E, também, os graus da autoficção, que vão desde a autoficção mais autobiográfica (isto é, menos ficcional) até a autoficção mais fantasmática (mais ficcional) (FAEDRICH, 2014, p. 32).

O próprio Lejeune, em 2001, revisou suas concepções no texto *O pacto autobiográfico 25 anos depois*: "Não, a autobiografia não é um caso particular de romance, nem o inverso, ambos são casos particulares de construção de narrativa" (LEJEUNE, 2014, p. 75). Por certo, o mundo do narrado é um mundo em que não há verdade, mas verdades possíveis, verossimilhança. "[...] ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não se pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas" (ECO, 1994, p. 9).

Analisando-se não somente a obra *Divórcio*, mas também, o conjunto das publicações de Ricardo Lísias, há elementos que destacam a autoficção como estratégia narrativa, ou seja, em seus romances há polêmica, há jogo, há brincadeira, há uma relação que une ficção e realidade, e que estão na tendência discursiva do escritor. Lísias é um autor jovem que vem inovando na relação livro-leitor-suporte literário e, também, nos vínculos que produz conectando um livro a outro que escreveu.

O escritor estreou como autor em 1999 com o romance *Cobertor de estrelas*, publicou os livros de contos *Capuz* e *Sai da frente, Vaca brava!* em 2001, *Dos nervos,* em 2004, *Duas praças* e *Greve contra a guerra, em 2005*. Em 2007, publicou *Ana O. e outras novelas,* que foi finalista do Prêmio Jabuti em 2008. Ganhou o Prêmio Paulista de Literatura, em 2010, com *O livro dos mandarins* e publicou *O céu dos suicidas,* em 2012. *Divórcio* é o décimo livro do escritor.

Após *Divórcio*, em 2014, o escritor publicou uma série de cinco *e-books* intitulados *Delegado Tobias (1 a 5),* que apresentam uma **performance** inovadora, pois introduzem personalidades reais, processos judiciais e a própria morte do autor Ricardo Lísias, que acontece no início do primeiro *e-book*. A obra rendeu ao autor um inquérito policial relativo à publicação de documentos judiciais falsificados. No entanto, o Ministério Público, após análise, compreendeu tratar-se de uma obra ficcional e de documentos inventados. Encerrada a contenda, Lísias, em 2016, publicou *Inquérito policial da família Tobias*, cuja forma física do livro, publicado pela *Lote 42*, recorda as pastas usadas pela justiça em processos judiciais, em uma relação clara com o processo judicial

que vivenciou na questão dos documentos falsos em *Delegado Tobias*.

A partir da análise da obra do escritor Ricardo Lísias é possível perceber que muitos de seus textos descendem, sim, de ocorrências e fatos que ele vivenciou, conforme ele próprio revela no texto "Reflexo do País" publicado no jornal *O Globo*, coluna Prosa e Verso, de 8/10/2011, cuja pauta exigia o comentário sobre a importância dos prêmios literários para a vida de escritor. Lísias inicia sua crítica com a marca biográfica:

> Apesar de me faltarem alguns anos para os 40, já vivi o suicídio de um grande amigo, um divórcio cuja crueldade roubou-me a pele e um par de cerimônias de entrega de prêmios literários. As três circunstâncias carregam o explosivo potencial de revelar a verdade. Todas precisam virar literatura, portanto [...] (LÍSIAS, 2011, p. 3).

O drama do suicídio de um amigo é o que desencadeia o enredo do livro *O céu dos suicidas,* o divórcio complicado vivenciado pelo escritor é o que desencadeia o enredo da obra *Divórcio.* Partindo-se dessas observações compreende-se que o pacto de leitura que fazem autor e leitor no romance autoficcional é sustentado por uma estratégia na qual o narrador vai informando ao leitor suas impressões. O narrador dá ao leitor a oportunidade de considerar o texto uma verdade. *"Divórcio* descreve uma travessia atrás de respostas" (LÍSIAS, 2013, p. 212). Essa conversa com o leitor faz parte de uma estratégia narrativa denominada metaficcionalidade, uma prática que insere a escritura da obra dentro da própria obra, algo que conecta o autor, o contexto e o leitor e transparece no fragmento a seguir.

> Fiquei o tempo inteiro organizando os últimos esboços de *Divórcio*. Nada me faria desistir do plano de começar o livro no dia 2 de janeiro. Minha cabeça se estruturou de novo. Comecei a rir. Não estou dentro de um texto que eu mesmo escrevi (LÍSIAS, 2013, p. 225).

A metaficcionalidade é um recurso que dá sustentabilidade ao discurso autoficcional, pois conecta o mundo narrado ao mundo real, confirmando a existência de identidade entre autor, narrador e protagonista.

A metaficção como estratégia do pacto de leitura autoficcional

O termo *metaficção* foi usado pela primeira vez pelo crítico e escritor William H. Gass no ensaio *Filosofia e a forma da ficção,* de 1970. Gass usou o termo para caracterizar as obras de Jorge Luis Borges, John Barth e Flann O'Brien que romperam com o cânone ficcional em voga no pós-modernismo norte-americano. A metaficção caracteriza-se pelo prefixo grego *metá*, cujo significado é em seguida, além. Seguindo a etimologia da palavra, a metaficção é o que está além da ficção, além de si mesma, algo que extrapola o discurso narrativo. Segundo a pesquisadora

Zênia de Faria, em seu artigo "A metaficção revisitada: uma introdução", ela apresenta a origem das narrativas metaficcionais:

> A História Literária registra, desde o século XVI, no Ocidente, o surgimento de um tipo de texto ficcional que se volta sobre si mesmo, que é uma ficção que contém, em seu bojo, questionamentos ou comentários sobre seu estatuto linguístico, narrativo e sobre seu processo de produção e de recepção. (FARIA, 2012, p. 237)

O caráter reflexivo e os questionamentos aos quais a pesquisadora faz referência não estão somente em situações pertencentes ao enredo, mas principalmente, em algo que pertence ao processo de escrita da obra, ou o olhar da ficção sobre a ficção. A metaficção, como característica das narrativas pós-modernas, traz um narrador autoconsciente, um narrador com identidade própria que toma a narrativa para si. A metaficcionalidade, em *Divórcio,* se concretiza sob diversas perspectivas: quando o narrador faz menções a algumas obras anteriores do escritor. Essas menções constituem uma rede de elementos que confirmam a autoficção, conforme é possível observar no fragmento a seguir: "Apaixonei-me pela minha ex-mulher no dia do lançamento de *O livro dos mandarins*. [...] No meu último romance, *O céu dos suicidas*, o narrador enlouquece e sai andando. Agora, fiquei louco e estou vivendo minhas personagens" (LÍSIAS, 2013, p. 15).

A metaficção revela-se em *Divórcio* nas muitas observações sobre o processo de escrita do romance. São trechos em que o narrador argumenta sobre os fatos narrados. "Desde o planejamento inicial de *Divórcio,* tento lembrar qual obsessão tomava conta de mim quando namorei minha ex-mulher [...]. Não consigo identificar nenhuma" (LÍSIAS, 2013, p. 44). Em outro trecho, pode-se confirmar que o narrador está descrevendo o momento em que está narrando. "Escrevo esse trecho um ano depois de sair de casa. Minha pele já voltou. Está novinha. Não sou a mesma pessoa, claro, mas superei quase tudo" (LÍSIAS, 2013, p. 173).

O tempo também tem destaque no ato de narrar. "Em dezembro, com uma pele nova nascendo no meu corpo, fiz uma lista de todos os argumentos dos jornalistas para que eu não escrevesse *Divórcio.* Ela serviu de base para esse capítulo" (LÍSIAS, 2013, p. 192). Outro exemplo é o diálogo entre narrador e leitor e o quinhão de sarcasmo com os jornalistas. É possível interpretar as letras maiúsculas, do trecho a seguir, como um apelo que o narrador faz ao leitor, ou uma paródia do *slogan* da revista *Manchete* "Aconteceu, virou manchete": "ACONTECEU NÃO É FICÇÃO" (LÍSIAS, 2013, p. 16). Nos dois casos há o desejo de ser irônico, o texto não é ficção, é uma notícia, com uma manchete avassaladora, como fazem os jornalistas. No trecho a seguir o advérbio "então" marca que há, nas informações, algo que é pura invenção. "Para o romance *Divórcio*, então, meu bisavô afundou os maiores três cargueiros de sua empresa" (LÍSIAS, 2013, p. 135).

Outro recurso metaficcional é a crítica do narrador à própria narrativa. “Na última leitura, achei alguns parágrafos mal escritos e vários confusos. Não sei o que o editor vai achar deles. Reescrevi alguns, mas quando fui passar para o computador, mudei de ideia” (LÍSIAS, 2013, p. 213).

A metaficção também está na conexão sobre o ato de narrar e o processo de cura para o trauma do divórcio, o avançar do enredo como sintoma de superação. “Se eu conseguir refazer minha memória, terei certeza de que minha cabeça voltou ao normal. Vai ver que é por isso que estou escrevendo este livro. Para lembrar” (LÍSIAS, 2013, p. 143). Em outro fragmento é possível confirmar a conexão sobre o ato de narrar e as condições para a realização do enredo.

> O auge da pressão para que *Divórcio* não fosse publicado apareceu na forma de intimidação judicial. Foi quando finalmente descobri o que tinha feito de tão grave para, na cabeça dos jornalistas que andam com a minha ex-mulher, logo ter que “enfrentar a justiça”. [...] um motoboy tocou a campainha do cafofo e me entregou uma impagável notificação extrajudicial (LÍSIAS, 2013, p. 187).

Essas e outras situações metaficcionais consolidam o caráter autoficional da obra, compõem o pacto de leitura que fazem autor e leitor de *Divórcio.* Este pacto revela dois aspectos dos romances modernos, o que se narra e o ato mesmo de narrar, identificando um autor que deseja mostrar a si mesmo, mas intenciona que suas verdades façam parte de suas fantasias, também.

A memória e o tempo, uma organização para o enredo

A narrativa *Divórcio* é iniciada *in medias res*, ou seja, “[...] o começo do discurso corresponde a um momento já adiantado da diegese, obrigando tal técnica, como é óbvio, a narrar depois no discurso o que acontecera antes na diegese” (SILVA, 1996, p. 751). No primeiro parágrafo do livro, os acontecimentos da história já estão adiantados, a separação de corpos entre o protagonista e a esposa já é um fato.

> Depois de quatro dias sem dormir, achei que tivesse morrido. Meu corpo estava deitado na cama que comprei quando saí de casa. Olhei-me de uma distância de dois metros e, além dos olhos vidrados, tive coragem apenas para conferir a respiração. Meu tórax se movia. Esperei alguns segundos e conferi de novo. A gente vive a morte acordado. Nos momentos seguintes, não sei o que aconteceu. Tenho pontos obscuros na minha vida entre agosto e dezembro de 2011. Neles, devo estar morto (LÍSIAS, 2013, p. 7).

Em *Divórcio* reúnem-se Ricardo Lísias autor e Ricardo Lísias narrador-protagonista. O tempo não é linear, pois as ações ocorrem em espirais que possibilitam retornos e avanços que vão delineando as diversas fases decorrentes da separação. A primeira é a depressão. No início, a narração traz os fatos ocorridos em agosto de 2011, mas a escrita é feita em janeiro de 2012. Essa relação entre o tempo do narrado e o tempo da escritura revela a maneira como o autor organizou

(ou desorganizou) o tempo, de que forma conectou realidade a ficção, que estratégias utilizou para dar ao leitor uma dose exata de certezas, confusão e dúvidas.

A descrição da dor que o protagonista sente é estruturada por meio de um campo lexical relacionado à morte e ao desmoronamento pessoal. No primeiro capítulo do livro, intitulado "Quilômetro um – um corpo em carne viva", aparecem as palavras morrido, morte, morro, morri, queimadura, afogava. Duas vezes aparecem as palavras cadáver, três vezes aparece a palavra morto e quatro vezes aparece a palavra caixão. A falta da pele, a falta de ar e a falta de equilíbrio psíquico estão no início e evidenciam um emaranhado de exageros para caracterizar o esgotamento emocional do protagonista por conta da traição que sofreu. Mas que o leitor ainda desconhece.

> Estendi o braço direito e ele se chocou com a cama. Ardeu porque meu corpo estava sem pele. O caixão continuava ali. De alguma forma, meu queixo acertou o joelho esquerdo. A carne viva latejou e ardeu. Como o choque foi leve, não durou muito. [...] Alguns desses movimentos são claros para mim. Estão em câmara lenta na minha cabeça (LÍSIAS, 2013, p. 7).

À falta de pele acrescenta-se a falta de ar. "Logo depois do divórcio, um dos meus maiores problemas foi o ar" (LÍSIAS, 2013, p. 8). Uma palavra que se repete onze vezes, no primeiro capítulo, é **ninguém**. "Ninguém, uma palavra que ecoaria na minha cabeça com mais frequência que a imagem do meu corpo sem pele no caixão do cafofo. [...] Ninguém ofereceu ajuda" (LÍSIAS, 2013, p. 9).

A recorrência desse termo cria um ambiente de desamparo, desespero e sofrimento, que contribui para que o leitor assimile as sensações que povoam o corpo do protagonista nessa fase da experiência. A falta de pele e a falta de ar são frequentemente usados para definir uma injustiça e um estado anímico tanto de abandono como de depressão e são materializados em reações do corpo. "No caminho de volta, foi um erro acelerar. Perdi o fôlego outra vez. Respirei fundo e minha garganta deu a impressão de inchar. [...] A insônia causa muita irritação. O coração dispara e com isso, o fôlego desaparece" (LÍSIAS, 2013, p. 10).

Para o antropólogo inglês Ashley Montagu, "a pele representa muitíssimo mais que um mero tegumento destinado a manter o esqueleto articulado ou a simplesmente fornecer revestimento; [...] (MONTAGU, 1988, p. 31). Para o antropólogo, a pele registra as experiências e vivências táteis e psíquicas do corpo, como sensação de frio ou calor, dor e violência, prazer e amor, entre outras. A experiência da ausência da pele e o crescimento de uma nova pele retomado ao final da narrativa descrevem a trajetória de aprendizado do protagonista.

As recorrências, ou as repetições de ações e termos, estão atreladas não só à narração dos fatos, mas à confusão que se estabelece entre as ações em si e o momento em que estão sendo narradas. Propositalmente, essa discrepância entre o tempo em que as ações aconteceram, no

universo da narrativa, e o tempo que o narrador informa que as registrou, apresenta uma ligação entre o assunto tratado e estado do protagonista, pois um divórcio é sempre algo que desestabiliza, desconecta da realidade, conforme se pode perceber no fragmento em que há a representação de uma falha de memória do protagonista: "Não lembro como voltei para o cafofo nem como passei a manhã do quinto dia" (LÍSIAS, 2013, p. 11).

O escritor Ricardo Lísias compôs o tempo de modo que o discurso se constituiu na alternância de *flashbacks* e *flashforwards*, ou registro do tempo de fatos do passado, e antecipação de fatos que acontecerão no futuro, respectivamente. Por si só, a sucessão de fatos corresponde à dimensão episódica da narrativa, porquanto a história é feita de acontecimentos. "Enredo é a dimensão configurante, que dos diversos acontecimentos extrai a 'unidade de uma totalidade temporal', a unidade do texto enquanto obra" (NUNES, 1995, p. 14).

Portanto, em *Divórcio*, registros distintos do tempo: há o tempo dos acontecimentos e há o tempo do narrado. Segundo o teórico e crítico literário Gérard Genette, há três instâncias a se considerar no estudo das narrativas, a história, a narrativa e a narração. A história, ou a diegese, como o teórico nomeia o mundo ficcional, as ações e personagens, apresenta uma organização sequencial, mas a narrativa, enquanto discurso, ou como ela é contada, é o que estrutura a análise do tempo.

> A narrativa é uma sequência duas vezes temporal...: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante). Não só é esta dualidade aquilo que torna possíveis todas as distorções temporais de que é banal dar conta nas narrativas (três anos da vida do herói resumidos em duas frases de um romance, ou em alguns planos de uma montagem "frequentativa" de cinema, etc.); [...] (GENETTE, 1979, p. 31).

Isto significa que a disposição da ordem em que sucedem os eventos na diegese, não estão em sintonia com a representação desses eventos no discurso. Um bom exemplo é o último capítulo, intitulado "Quilômetro quinze", onde o narrador registra os fatos ocorridos em dezembro de 2012, no plano da diegese, mas informa sobre isso em 2013 quando está escrevendo o final do livro. "A manhã demorou a passar. Fiquei o tempo inteiro organizando os últimos esboços de *Divórcio*. Nada me faria desistir do plano de começar o livro no dia 2 de janeiro" (LÍSIAS, 2013, p. 225).

Os acontecimentos decorrentes da leitura do diário, em 6 de agosto de 2011, e as lembranças de vida do narrador, do segundo ao sétimo capítulos, são contados entre janeiro e maio de 2012. "Agora, em fevereiro de 2012, quando estou escrevendo, sinto-me curado" (LÍSIAS, 2013, p. 36). Em outro fragmento, essa marcação do tempo também é perceptível. "Estou redigindo a primeira versão deste capítulo em maio de 2012. Minha ex-mulher é hoje apenas uma sombra do maior erro da minha vida" (LÍSIAS, 2013, p. 120).

A questão do trauma também é estruturada na narrativa em repetições que o narrador registra. Um exemplo é a repetição de trechos do diário da ex-esposa que ficaram na memória e que são objeto de deboche, repetidos à exaustão. "Mesmo assim, a cena do jornalista ao meu lado no parque voltava. A Notre Dame é um patrimônio histórico da humanidade" (LÍSIAS, 2013, p. 159). No mesmo capítulo a afirmação ainda ocorre mais duas vezes. "E a Notre Dame é um patrimônio histórico da humanidade. [...] Ricardo, coloque de uma vez por todas algo na sua cabeça dura: a Notre Dame é um patrimônio histórico da humanidade" (LÍSIAS, 2013, p. 161). O narrador também afirma que há muitas repetições, não só de palavras, frases do diário, mas ocorrências dentro da diegese. *"Divórcio* é um livro repetitivo. Já escrevi algumas vezes que o fato de concluir algo que eu tenha planejado me faz bem. [...] escrevo esse trecho um ano depois de sair de casa" (LÍSIAS, 2013, p. 173).

É claro que a memória é algo traiçoeira nos processos traumáticos. O médico e psicólogo Peter Levine, autor de diversos livros sobre esse tema, afirma que as memórias traumáticas forçam o cérebro a produzir comportamentos repetitivos. "O ímpeto de resolver o trauma por meio da re-atuação pode ser físico e compulsivo. Somos inextrincavelmente atraídos para as situações que repetem o trauma original, de formas óbvias e não óbvias" (LEVINE; FREDERICK, 1999, p. 152). O processo orgânico do narrador Ricardo Lísias é fragmentado, porque a mente tenta distanciar os extratos de memória com o intuito de proteger o indivíduo de suas lembranças.

> A ideia de que a memória não é um instrumento de registro preciso altera completamente as nossas noções convencionais. Ao fazê-lo, proporciona um alívio para as pessoas traumatizadas que estão presas ao trabalho infindável de tentar montar um filme coerente daquilo que aconteceu com elas (LEVINE; FREDERICK, 1999, p. 182).

No entanto, há o repisar, as repetições de sensações, uma espiral narrativa que permite que se retorne pela mesma história mais de uma vez, assim é com a sensação da falta da pele, ou a sensação de morte. "A semana seguinte à assinatura do divórcio foi a que mais sofri. Chorei quase o tempo inteiro. O corpo sem pele está mais exposto na rua. Tentei ficar quieto no cafofo, mas meu medo de morrer de novo me deixava trêmulo [...]" (LÍSIAS, 2013, p. 78). O narrador refere-se à morte por diversas vezes:

> Confesso que logo que li o diário, tive o enorme impulso de mostrar para todo mundo quem de fato é minha ex-mulher. Vejam que moça mais legal. No entanto, logo depois eu me vi morto. Toda a minha energia então ficou voltada para me resgatar do que me parecia ser a antessala de um necrotério (LÍSIAS, 2013, p. 166).

A partir do capítulo nove, ou "Quilômetro nove", a fase é de uma acomodação, o tom é o da despedida, o protagonista relembra detalhadamente momentos de intimidade com a ex-

companheira, com outras mulheres, demonstra estar em um processo de cura. A partir do oitavo capítulo, meio do livro, até o décimo primeiro capítulo os acontecimentos são escritos entre agosto e dezembro de 2013. O narrador-protagonista traz um final de processo pelo qual passa, ele registra uma cura que ocorre na diegese, em dezembro de 2011, mas no discurso é registrado o tempo de dezembro de 2012, assim como, os dois capítulos finais marcam o que ocorre na diegese em dezembro de 2011 e que são escritos em janeiro de 2013. "Acordei há vinte minutos, hoje é 15 de janeiro de 2013. Não trabalhei no livro durante a primeira semana do mês e, na segunda, fiz uma revisão para justamente sentir minhas impressões e organizar o trecho que estou escrevendo agora" (LÍSIAS, 2013, p. 199).

O capítulo final, "Quilômetro quinze", é o relato da participação do narrador na corrida de São Silvestre, em 31 de dezembro de 2011. A escrita desses acontecimentos é feita entre fevereiro e maio de 2013. Esse trecho corresponde a um ponto avançado na diegese, algo que está muito próximo do fim da história, um avanço, com detalhes, no tempo denominado *flashforward*. "Cinco meses depois de ter saído de casa, quatro de treinamento e um cheio de esperança de ter uma vida normal de novo, ouvi o tiro de largada" (LÍSIAS, 2013, p. 16).

A Corrida de São Silvestre como processo de cura

A passagem do tempo na narrativa ocorre atrelada à preparação do protagonista para a participação na corrida de São Silvestre. Essa união está vinculada também ao seu processo de cura.

> Para os amadores, a largada da corrida mais famosa do Brasil é um caos. [...] Virei corredor porque, além da insônia, o divórcio me deixou com a respiração muito irregular. Foi também a maneira que encontrei para achar uma rotina e retomar o equilíbrio (LÍSIAS, 2013, p. 16).

A preparação para a corrida e o processo de superação do trauma é uma travessia, um ritual de passagem. Isso fica evidente nos nomes dos capítulos, iniciados pela palavra Quilômetro. Assim como a corrida de São Silvestre é completada em quinze quilômetros, assim também o livro *Divórcio* estrutura-se em quinze quilômetros (capítulos). "As cidades me acalmam: saí para andar. Quando vi, estava correndo. Não sei quanto tempo aguentei, mas foi assim que comecei meu treinamento para a Corrida de São Silvestre e, com um pouco de generosidade, virei um atleta" (LÍSIAS, 2013, p. 88). Os dois processos de tempo chegam ao final ao mesmo tempo: o final da diegese, a corrida de São Silvestre, encontra o final da narrativa, ou seja, o último capítulo.

> Durante a noite que antecedeu a prova, sonhei que tinha fechado os quinze quilômetros em menos de uma hora. [...] Minha cabeça se estruturou de novo. [...] Logo começa a corrida e um pouco depois da chegada vai terminar o pior ano da minha vida. Acabou (LÍSIAS, 2013, p. 225).

O enredo do livro entrelaça os desafios/superações no preparo para a corrida aos desafios e superações emocionais que vivencia o protagonista. O narrador afirma esse entrelaçamento e confirma a metaficcionalidade narrativa. “O fato é que *Divórcio* não recuperou apenas o meu equilíbrio emocional. O livro e as corridas me trouxeram uma pele nova e agora quero me tornar uma pessoa melhor” (LÍSIAS, 2013, p. 210).

Considerações finais

Ao analisar a obra *Divórcio*, de Ricardo Lísias, ficou evidente que o autor, para estruturar sua história, utilizou estratégias narrativas da autoficção e da metaficção. Elementos reais, elementos ficcionais expostos em uma relação paralela entre o tempo do narrado e o tempo do escrito. Além disso, o encadear do texto em quinze capítulos, intitulados *Quilômetros*, permite depreender que a narrativa tem como base a representação de um processo que o protagonista enfrentou para superar um trauma. As dificuldades se constituíram em duas abordagens: a primeira diz respeito à história contada, a segunda diz respeito à organização da história, *Divórcio* não é um romance tradicional, ficção organizada por meio dos elementos da narrativa: enredo, personagem, tempo, espaço e narrador, mas uma maneira peculiar de contar uma história, em que o autor subverte o nível de consciência do narrador, tornando-o autônomo. O romance, então, perde sua essência ficcional e ganha contorno autoficcional, em que autor, narrador e protagonista são entidades homônimas.

Um resumo de *Divórcio* poderia ser a trajetória do protagonista, enquanto vai percorrendo quilômetros em um treinamento para uma corrida, vai relatando suas memórias, organizando suas ações e decepções. Dizer os quilômetros e contar o que está sentindo, depois de uma separação, é o modo como o livro foi organizado. Os quilômetros representam as fases do sentimento do trauma e também as fases para sua superação.

Referências

ALBERCA, M. ¡éste (no) soy yo? identidad y autoficción. **Pasajes**: revista de pensamiento contemporáneo, n. 25, pp. 89-100, 2008. Disponível em: https://core.ac.uk/download/pdf/71044951.pdf. Acesso em: 19 ago. 2021.

AZEVEDO, L. Ricardo Lísias: versões de autor. In: CHIARELLI, S.; DEALTRY, G.; VIDAL, P. (Orgs.). **O futuro pelo retrovisor**: inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. Disponível em: https://literaturaufalarapiraca.files.wordpress.com/2016/11/azevedo-ricardo-lc3adsias-versc3b5es-de-autor.pdf. Acesso em: 17 ago. 2021.

COLONNA, V. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, J. M. G. (Org.) **Ensaios sobre autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014. pp. 39-66.

CANO, D. S.; GABARRA, L. M.; MORÉ, C. O.; CREPALDI, M. A. As transições familiares do divórcio ao recasamento no contexto brasileiro. **Revista Psicologia**: Reflexão e Crítica, *22*(2), Universidade Federal de Santa Catarina, pp. 214-222, 2009.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FAEDRICH, A M. **Autoficções:** do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

FARIA, Z. de. A metaficção revisitada: uma introdução. **Signótica**: revista do Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Goiás. v. 24, n. 1, pp. 237-251, jan./jun. 2012.

GENETTE, G. **Discurso da Narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

KACHANI, M. Ponto de partida para romance 'Divórcio' foi 'pessoal e traumático'. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 3 ago. 2013. Disponível em: http://www1.fo lha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1320746-ponto-de-partida-para-romance-divorcio-fo i-pessoal-e-traumatico.shtml. Acesso em: 17 jun. 2021.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. NORONHA, J. M. G. (Org.). Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed., Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEVINE, P. A; FREDERICK, A. **O despertar do tigre**: curando o trauma. Trad. Sonia Augusto. São Paulo: Summus, 1999.

LÍSIAS, R. **Delegado Tobias 1**: O assassinato do autor. São Paulo: e-galáxia, 2014.

LÍSIAS, R. **Divórcio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LÍSIAS, R. Reflexo do país. **O Globo**, Rio de Janeiro, 08 out. 2011. Disponível em: http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/ 2011/10/08/marcelino-freirericardo-lisias-escrevem-sobre-premiosliterarios-410020.asp. Acesso em: 17 ago. 2021.

MARTÍNEZ, V. C. V.; MATIOLI, A. S. Enfim Sós: Um estudo psicanalítico do divórcio. **Revista Mal-estar e Subjetividade**, Fortaleza, v. XII, n.1-2, pp. 205-242, mar./jun. 2012.

MONTAGU, A. **Tocar**: o significado humano da pele. São Paulo: Summus, 1988.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática,1995.

PEREL, E. **Casos e casos**: repensando a infidelidade. Trad. Débora Landsberg. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

SARAIVA, A. Casamentos reduzem pelo quarto ano seguido e passam a durar menos tempo. **Agência IBGE notícias**, 9 dez. 2020. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-denoticias/noti cias/29647-casamentos-reduzem-pelo-quarto-ano-seguido-e-passam-a-durar-menos -tempo. Acesso em: 17 ago. 2021.

SEARLE, J. R. O estatuto lógico do discurso ficcional. In: SEARLE, J. R. **Expressão e significado**: estudos da teoria dos atos da fala. Trad. Ana Cecília G. A. de Camargo e Ana Luíza Marcondes Garcia. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SILVA, E. R. da. O que é autoficção? ***Scripta* Uniandrade**, Curitiba, v. 17, n. 3, pp. 301-313, 2019.

SILVA, V. M. de A. e. **Teoria da Literatura.** v. 1, 8. ed. Coimbra: Almedina, 1996.

ZORDAN, E. P.; WAGNER, A.; MOSMANN, C. O perfil de casais que vivenciam divórcios consensuais e litigiosos: uma análise das demandas judiciais. **Psico-USF**, Bragança Paulista, v. 17, n. 2, pp. 185-194, mai./ago. 2012.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

ANCESTRALIDADE MATRILINEAR E IDENTIDADE EM *A AUTOBIOGRAFIA DE MINHA MÃE*, DE JAMAICA KINCAID

Autora: Ana Paula C. Oliveira Padovino (UNIANDRADE/PROSUP-CAPES)
Orientadora: Profa.Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Resumo: Este trabalho examina o romance *A autobiografia da minha mãe*, da escritora afro-caribenha-americana Jamaica Kincaid, analisando a escolha da narradora-protagonista, Xuela Claudette Richardson, de representar-se a partir da ancestralidade matrilinear, utilizando-se dessa referência para a construção da sua identidade como sujeito pós-colonial gendrado e racializado. O relato de vida demarca a resistência aos discursos hegemônicos e a consciência descolonizada. Xuela define o seu relato como a história da vida da mãe, indígena caraíba, que morrera no parto da única filha, mas também dos descendentes jamais nascidos da narradora-protagonista. Xuela nega-se a ser mãe e dar continuidade à herança da subalternidade corporificada, mas produz um relato de vida que descreve a formação de sua própria identidade, registra a existência e as vozes ancestrais e expressa sua noção de verdade e da história.

Palavras-chave: matrilinearidade; pós-colonial; identidade; Jamaica Kincaid.

Introdução

Este trabalho se propõe a analisar a ancestralidade matrilinear e a construção da identidade da narradora-protagonista em *A autobiografia da minha mãe*, da escritora afro-caribenha-americana Jamaica Kincaid. Apesar do título, não se trata de uma autobiografia no modelo clássico, mas de um romance autobiográfico, pois a narrativa inclui acontecimentos da vida de Elaine Cynthia Potter Richardson, nome de registro de Jamaica Kincaid, e faz parte de seu projeto autobiográfico, que inclui a trilogia: *Annie John* (1985), *Lucy* (1990) e *A autobiografia da minha mãe* (1996). Nesses romances, escritos em primeira pessoa, o nome das protagonistas-narradoras são combinações do nome da autora (Elaine Cynthia Potter Richardson) e de sua mãe (Annie Potter), ou seja, as narradoras são Annie **Richardson** Drew (em *Annie John*); Lucy Josephine **Potter** (em *Lucy*) e Xuela Claudette **Richardson** (em *A autobiografia da minha mãe*) (AZEVEDO, 2008).

Nas três obras, a referência à mãe é um determinante na construção da identidade das narradoras-protagonistas, mas em *A autobiografia da minha mãe* (1996), a presença da mãe se dá por meio da imaginação da filha. A personagem-narradora, Xuela, é uma mulher nascida na Dominica que se torna órfã ao nascer, pois a mãe (Xuela Claudette Desvarieux) morre ao dar à luz a menina. A narradora-protagonista destaca a ausência da mãe e os efeitos disso em sua vida do início ao fim do romance, destacando que somente a genitora poderia tê-la amado.

A mãe de Xuela fora uma mulher caraíba e o pai, Albert Richardson, um descendente de africanos (mãe) e de europeus (pai escocês). Ainda que a ancestralidade da protagonista seja constituída por esses três povos, ela escolhe como referência para a construção da sua identidade a herança matrilinear e, por meio da escrita da história da própria vida, enuncia a falta que lhe faz a mãe que nunca conheceu. Em paralelo, denuncia o genocídio e apagamento da cultura caraíba pelo colonialismo.

Para os sujeitos pós-coloniais, a questão da identidade é crucial e a enunciação é um recurso de contestação de sua condição de subalternidade – associada pelos discursos dos colonizadores à inferioridade. Sua escrita e/ou fala são instrumentos de empoderamento, visto que por meio dela(s) posicionam-se como sujeitos ao contarem a sua versão fatos e a história de suas vivências e experiências, a partir das quais podem ler de forma crítica e contestatória os discursos e as práticas alienantes do colonizador.

Ancestralidade e subalternidade

Resgatar a ancestralidade, mapear a genealogia familiar, as raízes culturais e identitárias são, geralmente, ações de sujeitos oriundos das classes dominantes. Além de possuírem meios para localizar registros civis dos antepassados, como certidões de batismo, de nascimento, de casamento e de óbito, podem fazer levantamentos, porque tais registros existem. E quando buscam sua genealogia e/ou registram suas histórias de vida ou autobiografias, além de se autoatribuírem certo grau de importância, difundem discursos, valores e ideologia que estabelecem relações de alteridade (LEJEUNE, 2008).

Já a narrativa de vida de Xuela Claudette Richardson representa a voz dos excluídos, que tiveram sua ancestralidade apagada pelo colonialismo. A narradora-personagem menciona a ausência da mãe em sua vida do início ao final do texto; esse é um dos recursos para evocar a presença da genitora que nunca chegou a conhecer – de quem Xuela herda os traços e a cor da pele - por meio da imaginação e do uso de elementos estilísticos brilhantemente combinados na prosa poética com ritmo próprio. A história de vida é construída a partir das percepções do mundo à sua volta e surgem a partir de um sujeito que se percebe fora de lugar, mas que tem sua autoestima preservada mesmo sem jamais ter recebido amor familiar. O autocarinho e o amar-se incondicionalmente, o que inclui amar a mãe por sentir-se uma herança viva do que ela fora, confronta os discursos ocidentais sobre a inferioridade do corpo feminino, indígena e subalterno, duplamente marginalizado em sua condição de minoria caraíba em uma ex-colônia em que a maioria da população é descendente de africanos e de europeus.

O amor de Xuela pela mãe se estende à valorização da ancestralidade matrilinear sobrepondo-a, por escolha pessoal e política, às raízes patrilineares europeias e africanas. A narradora explica suas razões: o povo caraíba tinha sido derrotado, dizimado; o povo africano havia sido dominado, mas sobrevivia e, na Dominica, por ter incorporado as características do colonizador, alguns personagens afrodescendentes dos romances consideram os nativos selvagens e inferiores (KINCAID, 2020).

A percepção de si e do mundo à sua volta se dá com base nos sentidos e na valorização da corporalidade feminina, caraíba, despossuída e marginal, mas sem incorporar a condição de subalternidade e de inferioridade que lhe é atribuída desde a infância. Xuela mostra sua consciência descolonizada a partir da valorização do próprio corpo racializado e gendrado, valorizando seus cheiros, formas e características. É a partir da corporalidade que percebe a sua existência como ser-no-mundo e se empodera para estabelecer saberes sobre si, sobre os outros, sobre a realidade em que está inserida, negando-se a qualquer forma de subserviência. Dessa forma, mostra uma identidade descolonizada, marcada pela resistência ao trauma individual, que é consequência do trauma colonial (KILOMBA, 2020).

Com a morte da esposa no parto, sem saber o que fazer, o pai Albert entregara a recém-nascida Xuela para Eunice Paul, uma mulher nativa da ilha que lavava as roupas dele. Ela tinha filhos em idades próximas à da menina e assim poderia amamentá-la no peito – mas Xuela rejeitara o seu leite. Aos sete anos, passou a frequentar a escola, onde era a única menina, e sua herança genética caraíba era constantemente apontada pelos colegas e pela professora, todos de origem africana. Nesse período, Xuela toma consciência de sua condição de alteridade extrema por sua origem indígena; sua inteligência e memória brilhantes são associadas ao demoníaco pela docente por se constituírem numa combinação que contradizia o discurso hegemônico:

> Aprendi a ler e escrever muito rápido. Minha memória, minha capacidade de reter informação, de lembrar dos mínimos detalhes, de recordar quem disse o que e quando, era considerada incomum, tão incomum que minha professora, ensinada a pensar somente no bem e no mal e cujo juízo de tais coisas era sempre equivocado, disse que eu era má, que estava possuída – e, para comprovar que não poderia existir dúvida quanto a isso, ressaltou outra vez o fato de que minha mãe era do povo caraíba (KINCAID, 2020, p. 15).

A personagem-narradora, porém, ao invés de incorporar o discurso hegemônico sobre a sua pretensa inferioridade, mesmo muito jovem compreende que se trata de algo que lhe está sendo atribuído em função do seu fenótipo. Para os sujeitos do pós-colonialismo, a questão da identidade é crucial e a enunciação é um recurso de contestação de sua subalternidade e desumanização. Posicionam-se como sujeitos ao contarem a sua versão sobre os fatos e a história a partir de suas vivências e experiências, lendo de forma crítica e contestatória o colonialismo do saber e do poder

que lhes é imposto. No caso de Xuela, essa percepção estende-se à identificação do discurso racista do colonizador, causando ambivalência na professora que, por tê-lo incorporado, repassava-o à estudante:

> Minha professora era uma mulher que fora formada por missionários metodistas; era do povo africano, isso eu percebia, e ela via nisso uma fonte de humilhação e autodesprezo, e usava o desespero como uma peça de roupa, como um manto, ou um cajado no qual sempre se apoiava, uma herança que repassaria a nós. Ela não nos amava; nós não a amávamos; não amávamos uns aos outros, nem naquela época nem nunca (KINCAID, 2020, p. 15).

A narrativa de Xuela exemplifica o *modus operandi* da lógica hegemônica, alienante e hierárquica, cuja naturalização conduz o subalterno à reprodução do discurso que o marginaliza. A estratégia é a incorporação pelo subalterno dos discursos e práticas e hábitos europeus como um índice de civilização; isso lhes permitiria relativizar ou de contestar a sua inferioridade e, consequentemente, conferir-lhes certa distinção em relação a outros subalternos. Com base nessa crença de superioridade cultural, reproduzem-na, estabelecendo aqueles que estariam abaixo de si na hierarquia da sociedade colonizada: os subalternos dos subalternos.

> Havia sete garotos e eu. Os garotos também eram todos do povo africano. Minha professora e aqueles meninos me olhavam sem parar: eu tinha sobrancelhas espessas, meu cabelo era grosso, volumoso e ondulado; meus olhos eram muito separados e amendoados; meus lábios eram largos e estreitos de uma forma inesperada. Eu era do povo africano, mas não exclusivamente. Minha mãe era uma mulher caraíba, e quando me olhavam era o que viam: o povo caraíba tinha sido derrotado e depois exterminado, jogado fora como as ervas daninhas de um jardim; o povo africano tinha sido derrotado, mas havia sobrevivido. Quando me olhavam só viam o povo caraíba. Estavam enganados, mas eu não disse isso a eles (KINCAID, 2020, p. 15).

A discriminação que Xuela sofre por seu fenótipo caraíba, somada ao fato de ser menina, não são percebidas por ela como verdades sobre si, mas como expressão do ponto de vista colonizado, resultante da alienação das pessoas à sua volta. Isso é possível porque a autoestima da narradora está preservada: desde a infância sua herança biológica materna é amorosamente acolhida e escolhida como referência na formação de sua identidade.

Identidade e consciência descolonizada

Segundo Stuart Hall (2006), na Pós-modernidade, os sujeitos caracterizam-se pela identidade fragmentada, contraditória e multifacetada. Ele aponta que, desde meados do século XX, surgiram movimentos identitários que, como forma de resistência à padronização das identidades na aldeia global, resgatam e cultuam elementos culturais atribuídos a tradições e etnias de seus antepassados como uma forma de distinção. Nesse contexto, a ancestralidade europeia, num processo de

reafirmação de superioridade étnica e cultural, tem sido especialmente valorizada. Em ex-colônias, as raízes europeias são índices de branquitude e costumam estar associadas, predominantemente, aos ancestrais masculinos, podendo ser resgatadas em documentos civis (certidões de batismo, de nascimento, de casamento e de óbito, dentre outros).

Em culturas ágrafas, a memória ancestral e a genealogia familiar são registradas e cultivadas pela oralidade, pelos mitos e pela literatura – os quais são mais facilmente apagados ou destruídos, como ocorreu com os povos colonizados. A colonização das Américas, justificada como projeto civilizatório, verificou-se uma tentativa sistemática de apagamento do pensamento, da cultura e das línguas colonizadas (CASTRO, 2020). O pensamento colonial europeu, marcado pelo cartesianismo e pelas oposições binárias na forma de compreender o mundo, desumanizou os povos nativos, reduziu-os à condição de selvagens e primitivos. A lógica de poder associada aos ideais de branquitude, eugenia, masculinidade/feminilidade e heteronormatividade foi incorporada às ex-colônias da América Latina e do Caribe quando estas se tornaram "nações independentes" (CASTRO, 2020).

Nesse sentido, após a eliminação em massa dos povos ameríndios, seguida pelas diásporas africanas, emergiram discursos negacionistas do genocídio, alegando a assimilação racial de ameríndios e africanos nas ex-colônias. A valorização da ancestralidade europeia tende a apagar ou minimizar as origens não brancas e aos que não apresentam traços de branquitude, restam a subalternização e o silenciamento (CASTRO, 2020).

No caso de Xuela, as marcas fenotípicas da ancestralidade caraíba e de gênero sobrepõem-se às das origens africanas e europeias no seu processo de interpelação como sujeito subalterno. O posicionamento da narradora como sujeito pós-colonial é de resistência no sentido de que, sem negar a ancestralidade patrilinear europeia e africana, afirma sua identidade a partir da ancestralidade matrilinear inscrita em seu corpo. A afirmação da ancestralidade caraíba para fins de constituição da

identidade se dá em paralelo com a denúncia do colonialismo e do genocídio dos ameríndios. A referência ao sistema matrilinear já não mais teria as finalidades práticas, de herdar bens, que é seu objetivo nas sociedades que o utilizam. Fernanda Oliveira (2018) define matrilinearidade:

> [...] como o sistema de parentesco, de filiação através do qual somente a ascendência (família) da mãe é tida em consideração para a transmissão do nome, dos benefícios ou do *status* de se fazer parte de um clã ou classe, enquanto na patrilinearidade a ascendência considerada é a paterna (OLIVEIRA, 2018, p. 329).

Nos sistemas matrilineares costuma haver a divisão do poder, bem como complementaridade e equivalência social entre homens e mulheres; os direitos políticos e os bens (terras, especialmente) são transmitidos a partir da herança biológica da mãe, ainda que possam vir a ser destinados a filhos, netos ou sobrinhos (OLIVEIRA, 2018). Em *A autobiografia da minha mãe*, o resgate da ancestralidade matrilinear está associadO a uma política de resistência por meio da valorização das raízes identitárias e culturais dos ancestrais caraíbas, pois não havia mais o que herdar, o colonizador lhes havia tomado a terra.

A postura de resistência de Xuela por meio da matrilinearidade confirma-se na narrativa quando ela exemplifica a lógica patrilinear e patriarcal europeia representada pela preferência que seu pai e a madrasta têm por seu meio irmão Alfred somente pelo fato de ele ser homem. A herança de Albert Júnior estava demarcada já no seu nome, na biologia e se entenderia aos bens do pai, mas o rapaz morre:

> Ele morreu. Seu nome era Alfred: recebera o nome em homenagem a seu pai. Seu pai, meu pai, recebera esse nome em homenagem a Alfredo, o Grande, o rei inglês, um personagem que meu pai deveria desprezar, pois o conhecera não pela língua do poeta, que teria sido a língua da compaixão, mas pela língua do conquistador. Meu pai não era responsável pelo próprio nome, mas era responsável pelo nome do filho. O nome de seu filho era Albert. Talvez meu pai imaginasse uma dinastia. Isso pareceria ridículo apenas para alguém excluído de sua essência, alguém como eu, alguém do sexo feminino; qualquer outra pessoa entenderia totalmente. Ele imaginara que continuaria vivo pela existência de outra pessoa. Meu pai nunca havia sofrido a indignidade de se deparar por acaso com o próprio reflexo de uma superfície brilhante e achá-lo irresistível a ponto de achar que o reflexo era também sua alma. Ele achava o filho parecido com ele, e talvez fosse mesmo, mas esse filho não viveu tempo suficiente para que eu chegasse a essa conclusão (KINCAID, 2020, p. 69).

Em seguida, Xuela analisa a relação entre amor e herança patrilinear destinados ao meio-irmão:

> [...] Meu pai o amava: ele era bom; herdaria muito; o trabalho sórdido de adquirir lhe seria desconhecido. Como preservaria a herança é um pensamento que ocorreria e seria uma irritação apenas para alguém como eu, a desenganada, e, antes disso, deserdada. O pai o amava; seus nomes eram iguais: Alfred (KINCAID, 2020, p. 69).

A narradora-protagonista entende que, por amar o filho, Alfred Richardson lhe dá o mesmo nome e sobrenome, como querendo prolongar sua existência no herdeiro. O nome de Xuela Claudette, mencionado somente no meio da narrativa, também é o nome de sua mãe – que ela acredita que seria a única que realmente poderia tê-la amado. Por sua vez, o nome da mãe contém o da freira francesa Claudette Desvarieux, que a acolhera e criara. Antes de Xuela informar o próprio nome, destaca entre aspas a única citação de uma fala que não seria sua, mas da mãe, e que, ao mesmo tempo, contraditoriamente, é dela:

> [...] "**Meu nome é Xuela Claudette Desvarieux***".* Esse era o nome da minha mãe, mas não posso dizer que era um nome verdadeiro, pois em uma vida como a dela, assim como na minha, o que é um nome verdadeiro? Meu nome é o nome dela, Xuela Claudette, e em vez de Desvarieux é Richardson, o sobrenome do meu pai; mas quem são essas pessoas, Claudette, Desvarieux e Richardson? Examinar essa questão, olhar para ela, só poderia encher a pessoa de desespero. (KINCAID, 2020, p. 52, ênfase acrescentada)

A narradora-protagonista questiona se o nome da mãe era o verdadeiro, considerando "uma vida como a dela" (KINCAID, 2020, p. 52), de mulher indígena, duplamente subalternizada, e que carrega também o nome do colonizador – ainda que a partir de outra personagem feminina. A freira Claudette Desvarieux estava na Dominica trabalhando na catequização dos caraíbas que viviam no povoado próximo ao convento; a mãe teria nascido na aldeia e levada, ainda bebê, enrolada em um pano bordado com o nome Xuela, até o convento onde a religiosa a adotara. Todavia, carregar um nome europeu não modificou o fato de a menina ser do povo caraíba, considerado selvagem e inferior na sociedade duplamente colonizada da Dominica.

Ancestralidade caraíba

Quando os ocidentais chegaram às Américas no século XVI, encontraram povos indígenas que, dentre outras práticas, eram canibais. Dando destaque a esse fato, os colonizadores denominaram os nativos da região das Antilhas inferiores – incluindo os da Dominica - como *canibas, caribs* ou caraíbas (DURBIN, 1977 *apud* GUIMARÃES, 2014) e os invasores estabeleceram sua alteridade caracterizando-os como antropófagos, guerreiros selvagens e primitivos em oposição aos europeus, que se autodesignavam civilizados e superiores culturalmente.

A partir do contato com os colonizadores, a população indígena, não apenas do Caribe, mas das Américas de uma forma geral, foi rapidamente dizimada por doenças, pelo tráfico de escravos indígenas, por ações militares e pela ruptura do sistema de subsistência agrícola – causando a fome e a desnutrição (GUIMARAES, 2014). O genocídio dos povos indígenas gerou a demanda de repovoamento das ilhas. Essa questão foi **resolvida** por meio do tráfico de africanos escravizados e, mais tarde, de asiáticos para trabalhar nas lavouras de cana de açúcar. Esses fatos atestam a persistência dos colonizadores, primeiramente espanhóis, depois ingleses, franceses e, novamente, ingleses em invadir e explorar essas colônias, mas não apenas isso: em um século e meio depois, nas sociedades duplamente colonizadas do Caribe, os caraíbas chegaram a ser considerados extintos por alguns pesquisadores e sua existência tratada como apenas uma etapa no processo de constituição das nações no modelo que se conhece atualmente. (GUIMARÃES, 2014)

Segundo Guimarães (2014, p. 136), no Caribe, os indígenas "não estão na ordem de estratificação das etnias, eles são elementos marginais nas sociedades plurais". Os grupos que decidem combater a imposição de invisibilidade "usam mecanismos de contestação compreensíveis a tais sociedades nacionais, como os movimentos sociais" (p. 136), por meio dos quais constroem sua ancestralidade indígena de forma coletiva - o que é compreensível visto que o apagamento da sua existência como grupo os aliena como indivíduos e fratura-lhes a identidade (KILOMBA, 2019).

A identidade dos povos colonizados, por resultar dos efeitos do colonialismo e das diásporas, inclui o que Frantz Fanon (2008) definiu como dupla consciência do colonizado, fraturada entre dois olhares, a forma como o sujeito vê e percebe a si mesmo e a forma como ele é percebido perante a cultura do colonizador. Ou seja, sua identidade se constitui em meio a contradições e ambivalência, visto que, ao mesmo tempo em que estão presentes em sua formação elementos culturais e da tradição de seus ancestrais, esse indivíduo precisa lidar constantemente com a **verdade** e a visão de mundo do colonizador, considerada **a verdadeira**, que coloca os colonizados em posição de alteridade.

Segundo Stuart Hall (2006), a constituição da identidade se dá a partir da alteridade e da exclusão, de maneira que é **um efeito de poder**. Nas ex-colônias, a caracterização da alteridade se dá pela oposição ao modelo europeu, que consiste em um conjunto de características que lhes concederia superioridade em relação aos colonizados. Nos países do Caribe, ditos duplamente colonizados (BONNICI, 2014), esse processo se verifica com diferentes graus de complexidade, por exemplo, em relação aos povos indígenas. Isso porque ainda que, de uma forma geral, a condição de inferioridade seja atribuída aos colonizados, não há um sujeito colonial único: suas histórias e experiências são diversas, suas identidades são complexas e contraditórias, flutuantes, constituídas por diferentes elementos que se combinam ou se deslocam de forma contextual (HALL, 2006) de maneira que se inserem mais ou menos e de diferentes maneiras nas estruturas sociais. Assim, conforme os cenários e os sujeitos envolvidos, relações de poder assumem diferentes arranjos e emergem diferentes aspectos identitários dos envolvidos na situação.

Esses arranjos complexos se dão pelo fato de que as identidades são múltiplas e transitórias, constituem-se a partir de diferentes representações sociais e significados, que podem incluir, em maior ou menor grau, conforme o evento, a lógica e os valores do sistema de dominação do colonizador. A identidade dos sujeitos se constitui de diferentes vetores identitários como gênero, raça, etnia, classe social, orientação sexual, religião, cultura, dentre outros, podendo alguns destes se sobreporem a outros de maneira que entre um grupo de sujeitos subalternos pode haver aqueles

que estejam em posições de maior marginalidade. Por tudo isso, não há como essencializar sujeitos de acordo com seus diversos elementos identitários, pois nenhum desses elementos não os definem; é preciso considerar que os sujeito se constituem nas e por meio das relações de poder que os envolvem e em meio a essas relações que afirmam suas identidades, buscam seu empoderamento e estabelecem resistência (FRIEDMAN, 1998).

Mas como se constrói a identidade de Xuela em *A autobiografia da minha mãe*? Pela contestação dos discursos do colonialismo sobre sua inferioridade, pelo autoamor, pelo resgate da sua ancestralidade matrilinear caraíba como uma forma de resistir e de existir no presente como sujeito pós-colonial capaz de lançar olhares descolonizados sobre a realidade que a cerca.

A descolonização da identidade

Em *A autobiografia da minha mãe*, de Jamaica Kincaid, a narradora-protagonista, ao buscar na ancestralidade matrilinear apresenta uma proposta de identidade descolonizada. O enfoque na ancestralidade matrilinear é destacado desde o primeiro parágrafo da narrativa. A mãe está relacionada ao princípio e ao fim da existência da narradora-protagonista:

> Minha mãe morreu no momento em que eu nasci, e por isso durante toda a minha vida nunca existiu nada entre mim e a eternidade; às minhas costas sempre um vento triste, sombrio. No começo da vida eu não tinha como saber que seria assim; soube apenas no meio dela, quando já não era jovem e percebi que tinha menos de algumas coisas que costumava ter em abundância, e mais de outras que antes mal tivera. E essa percepção de perda e ganho me fez olhar para trás e para a frente: no início havia uma mulher cujo rosto eu nunca vira, mas no final não havia nada, ninguém entre mim e o quarto escuro do mundo (KINCAID, 2020, p. 7).

As poucas informações que a narradora possui sobre a mãe são contadas por pessoas que a haviam conhecido e referiam-se aos aspectos físicos. Com bases nesses relatos, Xuela imagina a mãe, a qual nunca conheceu, como uma caraíba **original**:

> [...] ... a cor de sua pele – marrom, o laranja intenso de um poente antigo – não era resultado de um encontro fatídico entre conquistador e derrotado, tristeza e desespero, vaidade e humilhação; apenas existia, um fato imperturbável: ela era do povo caraíba. Ele [o pai] não teria perguntado, Quem é o povo caraíba?, ou, mais precisamente, Quem era o povo caraíba?, pois ele já não existia, estava extinto, só havia algumas centenas ainda vivos, minha mãe era um deles, eram os últimos sobreviventes (KINCAID, 2020, p. 118-119).

Já Alfred Richardson, o pai, é caracterizado pela incorporação dos valores do colonizador, optando por dar destaque à sua ascendência europeia em relação à africana. A descrição fenotípica do pai destaca a dominância de traços europeus:

> [...] ...Meu pai havia herdado a palidez fantasmagórica do pai dele, a pele que parece estar esperando outra pele, uma pele de verdade, chegar para cobri-la, e seus olhos eram cinza, como os olhos do pai dele, e o cabelo era ruivo e castanho, também como o do pai; só a textura do cabelo, grosso e crespo, era igual ao da mãe. Ela era uma mulher da África, de onde na África ninguém sabia, e que utilidade teria descobrir ela era simplesmente de algum canto da África, aquele lugar no mapa que era uma mistura de formatos e tons de amarelo (KINCAID, 2020, p. 34).

Xuela não repudia o pai por sua ancestralidade, mas opõe-se à sua postura de assimilação cultural (BONNICCI, 2014) e de incorporação da ideologia colonizadora:

> E como no meu pai existiam ao mesmo tempo o vitorioso e o derrotado, o perpetrador e a vítima, ele escolhia, o que não causava nenhuma surpresa, o manto do primeiro, sempre o primeiro; isso não significa que travava uma guerra consigo mesmo; significava apenas que se mostrava um ser humano comum, pessoas de cabeça erguida, não de cabeça baixa, e até os santos sabem eu no fim dos fins estarão entre os de cabeça erguida (KINCAID, 2020, p. 115).

Fanon (2008) aponta que, na relação entre colonizador e colonizado, este se sente atraído, fascinado por uma suposta superioridade daquele. A identificação do colonizado com a cultura do ex-colonizador se daria às expensas da desvalorização da cultura ancestral, que pode estar ligada a aspectos identitários do sujeito. Nesse sentido, a descolonização da identidade envolveria uma postura política, crítica e consciente no sentido de resgatar tais aspectos.

Verdades descolonizadas

Na narrativa de Kincaid, a visão descolonizada de Xuela questiona desde a verdade do nome da mãe até a constituição das verdades hegemônicas impostas aos colonizados - considerados incapazes de produzir qualquer conhecimento **verdadeiro**, mesmo sobre a sua própria experiência. Xuela, ao relatar um episódio ocorrido ainda em sua infância, menciona esse jogo alienante de substituição das verdades dos colonizados pelas verdades oficiais, desautorizando a leitura do mundo e gerando ambivalência nos colonizados (KILOMBA, 2019).

Em mais uma de suas memórias sobre os tempos de criança, Xuela narra que ao retornar da escola para casa, pelo meio da mata, com um grupo de meninos, todos viram a aparição de uma mulher na foz de um rio. Ela atraía as crianças para que fosse até o local onde estava, na parte mais funda das águas. Um dos meninos, adotando uma postura masculina e arrogante, nadou até a mulher misteriosa e, ao chegar perto, a cada vez ela se distanciava. O garoto continuou nadando rio adentro na esperança de encontrá-la, até que ele se afogou e a mulher misteriosa sumiu sob o olhar das crianças:

> Ele desapareceu ali e nunca mais foi visto. A mulher não era uma mulher: era algo que adquirira a forma de uma mulher. Era quase como se a realidade desse terror fosse tão esmagadora que tivesse virado um mito, como se tivesse acontecido muito tempo antes com outras pessoas e não conosco. Sei de amigos que testemunharam essa situação comigo e, esquecendo que eu também estivera lá, me contavam a história de um certo jeito, me desafiando a acreditar neles; mas é só porque eles mesmos não acreditam no que estão falando; já não acreditam no que viram com os próprios olhos, ou na própria realidade. Isso já não é o inexplicável para mim. Tudo que nos diz respeito é visto com dúvida, e nós, os vencidos, definimos tudo o que é irreal, tudo o que não é humano, tudo o que é sem amor, tudo o que é sem misericórdia (KINCAID, 2020, p. 27).

A identidade descolonizada da narradora também se mostra na análise que faz da introjeção da alienação no discurso dos meninos que, mesmo tendo vivenciado a mesma experiência que Xuela, estavam empenhados em contar versões da história, como se buscassem uma versão da história mais adequada às performatividades que o colonialismo desencadeia sobre corpos, vidas e discursos (FANON, 2008). Crianças não possuem o **status** de sujeitos do conhecimento. Por outro lado, diferentemente da protagonista, os meninos mencionados estavam sendo inseridos em processo de alienação sistemática e a lição a ser aprendida, dentro e fora da escola, era a de que deveriam, independentemente dos fatos, propor versões aceitáveis do ponto de vista dos discursos dominantes ao falar sobre suas experiências no mundo.

> Nossa experiência não pode ser interpretada por nós: não sabemos a verdade dela. Nosso Deus não era o correto, nossa compreensão do paraíso e do inferno não era respeitável. A crença daquela mulher nua de braços estendidos chamando um garotinho para a morte era a crença dos ilegítimos, dos pobres, dos inferiores. Eu acreditava na aparição na época e acredito nela até agora (KINCAID, 2020, p. 27).

Xuela questiona o modelo europeu, racional e cartesiano de construção de verdades ao afirmar outra possibilidade de entender o mundo à sua volta. Sua proposta de leitura da própria experiência se dá por meio de uma epistemologia alternativa, na qual a experiência e o olhar dos subalternos sobre o mundo possa ser considerado uma como fonte de conhecimento, assim como os mitos e as tradições das culturas marginalizadas.

Matrilinearidade e negação da maternidade: algumas considerações finais

A consciência de Xuela em relação a como as práticas e os discursos dominantes impactam sobre os corpos, a cultura e o pensamento dos subalternos, estende-se à aceitação da maternidade. Ao mesmo tempo em que afirmação da ancestralidade matrilinear indígena é um elemento político e de resistência na construção identitária, Xuela recusa-se a ser mãe. Além de racializado e hipersexualizado, o corpo das mulheres não-brancas é também colonizado e enquadrado na lógica utilitarista: elas são **produtoras de trabalhadores** para a nação. Os LaBatte, em A *autobiografia da minha mãe*, representam esse modelo de pensamento.

Lise LaBatte não podia ter filhos e, ao receber Xuela para morar em sua casa, diz à adolescente que ela poderia considerá-la sua mãe e desvela-se em cuidar dela. Sua intenção, porém, era **dar a moça de presente** ao marido. Seu objetivo era que Xuela gerasse um bebê para o casal, ainda que nunca lhe tivesse falado sobre isso.

> [...] Ela queria um filho, queria filhos; eu a escutava dizer isso. Eu não era uma criança, já não podia ser uma criança; ela me escutava dizer isso. Mais uma vez ela queria uma coisa de mim, queria o filho que eu tivesse; eu não deixava que soubesse que eu tinha escutado, e essa imagem que ela tinha, de uma criança dentro de mim, depois nos braços dela, pairava no ar como um fantasma, algo que só os especiais conseguiriam ver (KINCAID, 2020, p. 51).

Ao descobrir-se grávida, a protagonista-narradora recusa-se a ter o bebê e decide que nunca se tornaria mãe – uma decisão em relação ao seu corpo e à sua vida. Neste caso, não se trata apenas de negar a maternidade, mas de posicionar-se como corpo-sujeito e resistir ao sistema colonial e capitalista, negar-se a contribuir para a formação da nação duplamente colonizada e a contribuir com o que chama de *crime dessas identidades*:

> Por anos a fio, meu corpo inchava um pouco todos os meses, simulando a maternidade, ávido por conceber, se lamentando pela decisão do meu coração e da minha mente de jamais gerar um filho. Eu me recusava a pertencer a uma raça, me recusava a aceitar uma nação. Só queria e ainda quero, observar as pessoas que fazem isso. O crime dessas identidades, que agora conheço melhor do que nunca, não tenho coragem de carregar (KINCAID, 2019, p. 135).

Isso posto, o negar-se a ser mãe faz parte da identidade descolonizada de Xuela, trata-se de uma decisão política que demarca a posse e as escolhas desse sujeito em relação ao próprio corpo. Ela não se nega a gerar filhos, mas a dar continuidade à herança da subalternidade na sociedade racializada da Dominica. Xuela resiste à premissa de que ao cumprir a função reprodutiva, os corpos femininos colonizados se tornam socialmente úteis. Em paralelo, o relato de vida que escreve possui uma proposta de permanecer além do tempo da existência e de evitar apagamento da memória dos ancestrais caraíbas, especialmente da mãe, mas também dos descendentes que não nasceram:

> Esse relato sobre a minha vida foi o relato da vida da minha mãe assim como foi o relato da minha, e é também um relato da vida dos filhos que não tive, assim como é o relato deles a meu respeito. Em mim existe a voz que nunca ouvi, o rosto que nunca vi, o ser do qual eu vim. Em mim existem vozes que deveriam ter saído de mim, os rostos que nunca deixei que se formassem, os olhos que nunca deixei que me vissem. Este relato é um relato de uma pessoa que nunca teve permissão para ser e um relato da pessoa que nunca permiti me tornar (KINCAID, 2020, p. 136).

O relato da narradora é uma proposta de representação de muitas vozes que, de outra forma, talvez nunca fossem ouvidas. É a versão de Xuela em relação à própria história, por meio da qual

estabelece a sua identidade. Quando a protagonista-narradora afirma nela existir "... o ser do qual eu vim." (KINCAID, 2020, p. 137), pactua com os leitores seu direito de relatar, por meio da história de sua vida, uma autobiografia da mãe, a qual somente ela, sua única filha e descendente, estaria autorizada a escrever.

Referências

AZEVEDO, M. M. de. A expansão da representatividade do "eu" no discurso autobiográfico de Jamaica Kincaid. **Revista Letras,** Curitiba, n. 75/76, pp. 93-109, mai./dez. 2008. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/letras/article/download/12186/ 11204. Acesso em 25/05/2021.

BONNICI, T.; ZOLIN, L.O. (Orgs.) **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2003.

CASTRO, S. de. "Aposta epistêmica": o feminismo descolonial de Yurdekys Espinosa Minõso. **Revista Ideação**, n. 42, pp. 86-93, jul./dez. 2020.

DE OLIVEIRA, F. C. O matriarcado e o lugar social da mulher em África: uma abordagem afrocentrada a partir de intelectuais africanos. **ODEERE**, [S. l.], v. 3, n. 6, pp. 316-339, 2018. DOI:10.22481/odeere.v3i6.4424. Disponível em: https://periodicos2.uesb.br/index.php/odeere/article/view/4424. Acesso em: 23 ago. 2021.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas.** Bahia: Editora Edufba, 2008.

FRIEDMAN, S. S. "Beyond" gender: the new geography of identity and the future of feminist criticism. In: _____ **Mappings**: Feminism and the cultural geographies of encounter. Core Textbook ed., Princeton: Princeton University Press, 1998, pp. 17-35.

GUIMARÃES, S. M. F. A situação indígena na região do Caribe. **Boletín de Antropología Americana**, México, v. 37, pp. 131-139, 2005.

HALL, S. **A identidade cultural na Pós-modernidade.** Trad. Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KINCAID, J. **A autobiografia da minha mãe**. Trad. Débora Landsberg. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet**.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

ALLETSATOR: UM BREVE ESTUDO SOBRE ADAPTAÇÃO OPERÍSTICA

Autora: Ariadne Patricia Nunes Wenger (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar o processo de adaptação do texto-fonte auxiliado pelo sintetizador textual que deu origem ao libreto da ópera eletrônica *AlletSator XPTO – Kosmos.2001*, de autoria de Pedro Barbosa. Os textos generativos foram desenvolvidos a partir do livro *O motor textual*, de Pedro Barbosa, e fragmentos de obras de Herberto Helder, Robin Shirley e Ángel Carmona, originando intertextualidades. Para a geração dos textos eletrônicos que constituem o libreto foi utilizado o SinText-W, programa em que um texto fonte gera múltiplos variacionais. Tal libreto traz uma linguagem poética e é composto por textos que combinam mitos bíblicos e ficção científica, permitindo uma infinidade de leituras por parte do espectador. O libreto assim como os áudios produzidos para a encenação, estão disponíveis para serem acessados na Internet. Para a análise sobre a poesia sonora ou abstrata, serão trazidas as reflexões de Solange Oliveira, e sobre a transmidiação do libreto em espetáculo operístico, serão considerados os estudos sobre o processo de criação de Linda Hutcheon.

Palavras-chave: *AlletSator*; intermidialidade; libreto; Pedro Barbosa.

Introdução

Pedro Fernando Pinheiro Barbosa é um escritor natural do Porto (Portugal), licenciado em Filologia Românica pela Universidade de Coimbra e doutor em Ciências da Comunicação (especialidade: Semiologia) pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (UNL). É conhecido por criar obras de literatura geradas por computador e trazer contribuições no segmento artístico da poesia experimental e da geração combinatória textual. O autor transita na produção de ensaios, peças de teatro, ficção e ciberliteratura e é o pioneiro da literatura generativa portuguesa.

O presente artigo concentra-se na adaptação do livro *O motor textual*, de autoria de Pedro Barbosa, e fragmentos de obras de Herberto Helder, Robin Shirley e Ángel Carmona, por meio do programa SinText-W, que deram origem ao libreto da ópera eletrônica *AlletSator XPTO – Kosmos.2001*.

Completando vinte anos de sua primeira apresentação, *AlletSator XPTO – Kosmos.2001* foi encenada pelos atores portugueses da Associação Cultural Esbofeteatro durante os eventos da Porto Capital Europeia da Cultura em 2001, no Teatro Helena Sá e Costa em Porto, Portugal. É importante ressaltar que foi possível acessar apenas partes da encenação do espetáculo operístico.

Dessa forma, a presente análise, em sua maior parte, dar-se-á sobre o libreto e detalhamentos.

Para este ensaio, será feita uma breve explanação sobre o programa SintText antes de adentrar numa análise minuciosa sobre a estrutura do libreto.

SinText

O SinText (SINtetizador de TEXTos) é uma linguagem desenvolvida para a geração automática de textos, criada por Pedro Barbosa e Abílio Cavalheiro (programador). Cavalheiro utilizou a linguagem C++ para programar a primeira versão (1996) do SinText; José Manuel Torres recorreu à linguagem Java para codificar o SinText-W em 1998, programa utilizado para dar origem ao libreto da ópera *AlletSator XPTO – Kosmos.2001,* tema central da presente pesquisa. Segue uma breve explicação sobre o funcionamento do SinText:

> (...) considerando-se o computador como um manipulador de sinais linguísticos que obedece a um conjunto de regras gramaticais de acordo com um conjunto de instruções (algoritmo), em que os dados de saída (*output*) são diferentes dos dados de entrada (*input*) e a linguagem é como uma combinação infinita de átomos linguísticos (letras, fonemas, vocábulos, sintagmas, frases etc.), ambos associados resultam em uma estrutura de signos recombinados de forma inovadora. (WENGER, 2021, p. 85-86)

Ou seja, o computador é uma prótese mental, uma máquina semiótica, e o SinText uma prótese literária, um programa que realiza a leitura de um conjunto de instruções, faz a tradução interna e executa as orientações. Com isso, há a possibilidade da geração de variados textos que seguem uma lógica previamente programada para que sejam compreensíveis ao leitor.

Libreto *AlletSator XPTO – Kosmos.2001*

O ponto de partida do libreto *AlletSator XPTO – Kosmos.2001* é o livro eletrônico *O motor textual*, de autoria de Pedro Barbosa. Trata-se de um livro que contém três textos automáticos virtuais (“Teoria do homem sentado”, “Balada de Portugal” e “Didática”) que, associados ao Sintext-W (por meio de um CD-ROM), podem ser gerados em ciclo infinito trazendo para o leitor múltiplos textos. Ou seja, um texto-matriz ou texto fonte gera múltiplos variacionais. Para a produção do libreto também foram utilizados fragmentos de obras de Herberto Helder (poeta português e um dos mentores da Poesia Experimental Portuguesa), Robin Shirley (poeta inglês) e Ángel Carmona (escritor e dramaturgo espanhol), gerando intertextualidades. O interessante da proposta de tal libreto é que não há como fazer comparações entre o original e a adaptação visto que houve um processo tão dinâmico e rico na sua concepção que faz com que identifiquemos apenas traços das obras que foram utilizadas; ou seja, a crítica poderá ser feita em outros aspectos, mas não nesse específico comparativo.

O libreto é uma mídia auxiliar criada especificamente com a finalidade de ser transmidiada. No caso de *AlletSator XPTO – Kosmos.2001*, o autor/adaptador Pedro Barbosa revisitou deliberadamente obras passadas para gerar o libreto de ópera sobre texto eletrônico sintetizado por computador. Tal libreto está disponível em https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/pedro-barbosa-alletsator-opera-quantica-libreto/.

Considerando-se que "(...) a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro" (HUTCHEON, 2013, p. 9), *AlletSator XPTO – Kosmos.2001* trata-se de um espetáculo pouco convencional, em que os artistas convidam o público para uma viagem através da

rota das estrelas (palíndromo: AlletSator = Rota Stella) à procura de um outro planeta e de respostas para uma das inquietações e mitos do mundo contemporâneo. A história se passa alguns anos após a explosão da Terra e, por meio da poesia, humanos e robôs travam batalhas de ideias loucas esperando que o robô pensante Pitonisa dite as funções para um novo mundo que se desenha. A sequência dos atos do libreto pode ser acompanhada no Quadro 1 a seguir.

Ato	**Título no libreto**	**Destaques nos palíndromos**
1	MIF Kaos, Soak	**FIM** Soak, Kaos
2	CORO DOS FILHOS DO ESPAÇO (Cantabile)	CORO DOS FILHOS DO ESPAÇO (Cantabile)
3	A LUZ RASANTE DA MANHÃ Osiarap	A LUZ RASANTE DA MANHÃ **Paraíso**
4	Coro (Andante con moto)	Coro (Andante con moto)
5	XPTO Now, Won (Animais, animais, animais)	XPTO Now, Won (Animais, animais, animais)
6	Coro (Ostinato majestoso)	Coro (Ostinato majestoso)
7	ARRET! Kcab, orter	**TERRA**! Kcab, orter
8	Coro (Larghetto e Fuga)	Coro (Larghetto e Fuga)
9	PLANETA ALUGA-SE Drowrof, Orp	PLANETA ALUGA-SE **Forword**, Orp
10	CORO DOS FILHOS DO ESPAÇO (Magnificat)	CORO DOS FILHOS DO ESPAÇO (Magnificat)

Quadro 1: Estrutura do libreto *AlletSator XPTO – Kosmos.2001*. Quadro elaborado pela autora deste artigo com base em Barbosa (2001b).

O libreto é constituído por trinta e quatro páginas. Como é possível observar no Quadro 1, o libretista utiliza o recurso do palíndromo não apenas no título da ópera. Em "MIF (FIM)", os espectadores são recebidos com uma mensagem de acolhimento cujo conteúdo remete ao presente de sobreviventes da pós-modernidade diante da loucura intensa de signos disponíveis. Ainda nessa mensagem, com humor pede-se que a plateia desligue os celulares e não faça qualquer tipo de registro. A imersão do público na nave cósmica XPTO ocorre por meio de sons e luzes num caos de sensações conduzida por animais no que é considerada uma nova Arca de Noé preparada para o grande salto cósmico. A tripulação (atores) e os passageiros (espectadores) são os sobreviventes da eminente explosão do planeta Terra. Eles serão conduzidos para um novo planeta chamado ORUTUF ORP (PRO FUTURO). Após o caos dos sons há um silêncio súbito e a música das esferas (cosmos) faz entoar o Coro dos filhos do espaço. O recurso dos raios laser é utilizado com a palavra MIF que irá se converter na palavra FIM. Trata-se do êxodo, o início da viagem intergaláctica para ORUTUF ORP (PRO FUTURO).

No atos seguintes, os áudios produzidos pelos atores portugueses João Paulo Costa (responsável pelos coros), Sílvia Correia (coros e fala da Primeira Mulher), Eloy Monteiro (fala do Piloto) e Pedro Almendra (Primeiro Homem), estão disponíveis em: https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/fonograficas/audios-de-alletsator-de-pedro-barbosa/.

No ato II, "CORO DOS FILHOS DO ESPAÇO", em A – Coro I e B – Coro 2 (páginas 5 e 6 do libreto), os áudios JPC – Coros 9-12 são de autoria de João Paulo Costa e os áudios SC – Coros 9-12 são de Sílvia Correia. Ambos são idênticos provavelmente para que sejam recitados juntos ou com uma brevíssima diferença de tempo para que gerem a sensação de reverberação ao público presente. Pode-se observar que o conteúdo textual se aproxima da abstração e da linguagem poética. O texto transporta o espectador para uma viagem rumo às estrelas e a tudo que se refere à sua origem como as explosões e seus fragmentos, aos planetas do Sistema Solar e demais sistemas. No texto, afirma-se que tal canto (Coro dos filhos do espaço) é em homenagem às crianças que irão nascer nos confins da galáxia, para quem o planeta Terra será apenas uma lenda. Ainda em tal coro, consta a informação Cantabile no libreto, indicando que o trecho deverá ser cantado ou tocado suavemente.

Nos atos IV, VI e VIII do libreto são apresentados os Coros acompanhados dos clássicos musicais e no X é retomado o "Coro dos filhos do espaço" na mesma linha de abstração e poesia em relação ao espaço sideral. No início do ato IV consta a informação *Andante con moto*, e considera-se que durante a encenação foi apresentado, como música de fundo, tal clássico de Franz Schubert, uma de suas últimas composições, datada de 1827. No coro do ato VI consta Ostinato

(repetição de um padrão musical sucessivamente) majestoso (notas bem-marcadas), representando a orientação para os músicos quanto à forma de execução. No oitavo ato consta Larghetto e Fuga o que remete à obra clássica de Georg Friedrich Händel, *Grande concerto em lá menor op.6*, composta em 1739. De acordo com Linda Hutcheon, "a música oferece 'equivalentes' auditivos para as emoções dos personagens, e, assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais" (HUTCHEON, 2013, p. 48, ênfase no original). E como não poderia deixar de ser, a música eletroacústica mista, que combina sons gravados (utilizando microcomputadores, sintetizadores, interfaces, *samplers*) e instrumentos tocados ao vivo por músicos no palco, foi utilizada para a encenação de *AlletSator XPTO – Kosmos.2001*. Uma das características da música eletroacústica é que o compositor cria sons dificilmente obtidos com instrumentos musicais tradicionais. Em *AlletSator*, a obra foi reproduzida por um conjunto de alto-falantes posicionados ao redor do público, cujo controlador distribuiu e movimentou os sons no espaço possibilitando a difusão sonora que gera no público a sensação de que estão "mergulhados" em sons associada aos músicos presentes no espetáculo.

A proposta de texto generativo por meio do Sintext-W permite que os resultados gerados apresentem coerência na sintaxe em todas as versões. As regras de combinação permutam as estruturas linguísticas de frases existentes com enunciados alternativos, permitindo resultados semelhantes, mas sempre diferentes. Nos atos dos Coros, observa-se uma sequência com essas características, conforme Quadro 2 a seguir.

Ato II	**Ato IV**	**Ato VI**	**Ato VIII**
Marte Vénus Iô Júpiter Saturno ... onde paira a lenda dos planetas **Perdidos no oceano vazio:** ... **Poláris, Riga, Sírius, Spiga** Mundos gelados mundos ardentes numa viagem sem destino Kocab, Mira, Algol, Altair Palácios **perdidos** na	Sois filhos do caos **Perdidos no oceano vazio** onde paira a lenda dos planetas. **Perdidos no oceano vazio** entre as galáxias numa viagem sem destino viajais com os cometas... Marte Vénus Júpiter Io Saturno: perdidos	**Perdido no oceano vazio**; numa viagem sem destino **Marte, Vénus, Io, Júpiter, Saturno** - : - música das esferas, sétimo céu Perdido neste universo-ilha orbitando no **oceano vazio:** sou **filho da eternidade**. **Para além do**	**Polaris, Riga, Sirius, Spiga -** orbitando, nas trevas dos anos-luz: ... Procion Eridano Rigel ... Mundos gelados - Mundos gelados, No oceano vazio: fragmentos, estrelas à deriva... Através de eras de cristal...

eternidade. Entre as galáxias - na terra de nenhures viajais com os cometas... Nascidos de outrem, **perdidos** entre a poeira das estrelas Para além do tempo que corre em todos os universos **Arcturo Andrómeda Vega - orbitando**, orbitando. Mundos gelados - A Vossa semente dispersou-se através das eras de cristal deste universo-ilha... para além do tempo que corre em todas as direcções **Nascidos da escuridão** perdidos orbitando... orbitando Viajais com os cometas : não tendes lágrimas. A Vossa semente dispersou-se nas trevas dos anos-luz. Sois **filhos da eternidade**, alumiados pelas lantejoulas do infinito.	ao ritmo da compassada dança do universo orbitando numa viagem sem destino Sois filhos da eternidade Para além do tempo que corre em todas as direcções **Arcturo Andrómeda Vega - orbitando**, **Explosões de sóis, explosões de estrelas -** A Vossa semente dispersou-se nas trevas dos anos-luz. Perdidos entre a poeira das estrelas através de eras de cristal... **Para além do tempo que corre em todas as direcções** **Nascidos da escuridão** - (nascidos das trevas) - não há mais lágrimas Sois **filhos do cosmos**.	**tempo que corre em todas as direcções** A minha semente dispersou-se no oceano vazio entre as galáxias - **Marte, Vénus, Io, Júpiter, Saturno ...** A minha semente dispersou-se, alumiada pelas lantejoulas do infinito na terra de nenhures numa viagem sem destino.	deste universo-ilha. **Perdidos entre as galáxias** Ao ritmo da compassada dança do universo Alumiados pelas lantejoulas do infinito Orbitando no oceano vazio entre as galáxias Nascidos de outrem, perdidos entre a poeira das estrelas Para além do tempo que corre em todas as direcções **Explosões de sóis, explosões de estrelas** **Marte, Vénus, Io, Júpiter, Saturno:** A nossa semente dispersou-se nos palácios da eternidade; **Perdidos no oceano vazio;** **Para além do tempo que corre em todas as direcções** Somos **filhos da eternidade** - numa viagem sem destino.

Profetizais o começo.			

Quadro 2: Ocorrências dos Coros dos filhos do espaço. Quadro elaborado pela autora deste artigo com base em Barbosa (2001b).

Como é possível observar, as ocorrências "Marte Vénus Iô Júpiter Saturno"; "Perdidos no oceano vazio"; "Poláris, Riga, Sírius, Spiga"; "Arcturo Andrómeda Vega – orbitando"; "Nascidos da escuridão"; "Filhos da eternidade"; "Para além do tempo que corre em todas as direcções"; "Explosões de sóis, explosões de estrelas" são as mais recorrentes nesse recorte apresentado, mas essa característica está presente em todo o libreto.

Os coros presentes em *Alletsator*, "Coro dos filhos do espaço" e "Coro dos anjos", assemelham-se aos coros do teatro grego, ou seja, um conjunto de atores (nesse caso, doze atores/bailarinos), por meio de uma voz coletiva, comentam, cantam ou declamam um fragmento da ação dramática.

No terceiro ato, "A LUZ RASANTE DA MANHÃ" (OSIARAP = PARAÍSO), (páginas 7 a 14 do libreto), os personagens são **Potestade** (representa uma entidade suprema), o **coro de anjos**, o **primeiro homem** e a **primeira mulher**. Em *Alletsator*, os personagens não possuem um nome específico, sendo identificados como "homem" ou "mulher", ou por meio da profissão (piloto) ou, ainda, por um sentido coletivo, como Coro dos filhos do espaço e Coro dos anjos. Tal ato se inicia com uma fala da entidade Potestade (em *off*, não disponível no link de áudios), que remete ao Jardim do Éden trazendo as figuras da serpente (*Uma serpente olha a paisagem com seu vício indecifrável, cego*), do primeiro homem (Adão) e da primeira mulher (Eva). As características do texto que combinam mitos bíblicos e ficção científica permitem uma infinidade de leituras por parte do espectador. Os áudios do Primeiro homem (Pedro Almendra – https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/fonograficas/audios-de-alletsator-de-pedro-barbosa/4/) e da Primeira mulher (Sílvia Correia – https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/fonograficas/audios-de-alletsator-de-pedro-barbosa/3/) disponíveis nos links foram gravados em sequência, ou seja, não foram divididos em vários áudios individuais.

O quinto ato "XPTO" conta com sete personagens: **Potestade**, **Piloto**, **Robô-pensante** e **três tripulantes**. Trazendo a concepção inicial do autor em utilizar o SinText-W para a geração dos textos que constam do libreto, é possível observar que as duas falas de Potestade (em *off*) dirigindo-se ao Piloto da nave XPTO, assim como os dois ofícios melancólicos, são originados de duas das versões (que são infinitas) de um dos três textos automáticos virtuais citados no início do presente estudo: "Teoria do homem sentado". Além disso, há um diálogo entre o robô, o piloto e os

tripulantes com características de um jogo de cartas em que Pitonisa e o piloto convergem nos aforismos e deliberações filosóficas circulares; o primeiro e o segundo tripulantes representam um aliado ao robô pensante e o terceiro tripulante constitui-se num opositor.

"ARRET (TERRA)" constitui o sétimo ato; inicia com uma mensagem de Potestade e finaliza com um ofício automático, novos textos gerados a partir de "Teoria do homem sentado". O texto que se configura entre eles traz novamente uma linguagem poética para a obra.

O nono ato "PLANETA ALUGA-SE", igualmente, apresenta uma nova mensagem de Potestade e um ofício sintético. No libreto, consta ainda, um poema (COMPUTADOR) projetado no espaço em que as letras vão-se apagando à medida que os versos são ditos, até o branco total. Na sequência, considera-se a formação de dois grupos (coro gregoriano em que todos ficam de mãos unidas em prece) em que o primeiro recita o poema Computador e o segundo, como num jogo de espelhos, replica invertendo as palavras, conforme Quadro 3.

Poema Computador	**Poema Computador + Jogo de espelhos**
COMPUTADOR	*1º GRUPO: COMPUTADOR*
Poema de com puta dor	ROBOT – Poema de com puta dor
Poema com puta de dor	1º TRIPULANTE – rod atup moc ed ameop
Poema com dor de puta	PILOTO – Poema com puta de dor
Poema de dor com puta	2º TRIPULANTE – rod ed atup moc ameop
Poema de puta com dor	ROBOT – Poema com dor de puta
Poema dom puta de cor	3º TRIPULANTE – atup ed rod moc ameop
Poema de parto com dor	PILOTO – Poema de dor com puta
Poema com parto de dor	1º TRIPULANTE – atup moc rod ed ameop
Poema de dor com parto	ROBOT – Poema de puta com dor
Poema com dor de parto	2º TRIPULANTE – rod moc atup ed ameop
Poema com dor na pata	1º GRUPO - Poema dom puta de cor
Poema de parto sem dor	2º GRUPO – roc ed atup mod ameop
Poema de dor sem parto	*(Prece a Alá; todos de cu para o ar)*
Poema sem dor de parto	ROBOT – Poema de parto com dor
Poema sem parto de dor	1º TRIPULANTE – rod moc otrap ed ameop
Poema sem pata de cor	PILOTO – Poema com parto de dor
Poema sem puta de dor	2º TRIPULANTE – rod ed otrap moc ameop
Poema sem dor de puta	ROBOT – Poema de dor com parto
Poema de puta sem dor	3º TRIPULANTE – otrap moc rod ed ameop
Poema de dor sem puta	PILOTO – Poema com dor de parto
Poema de sem puta dor	1º TRIPULANTE – otrap ed rod moc ameop
Poema sem pinta de cor	1º GRUPO - Poema com dor na pata
SEMPUTADOR	2º GRUPO – atap na rod moc ameop
	2º GRUPO: SEMPUTADOR
	2º GRUPO – Poema com dor na pata
	1º GRUPO – atap na rod moc ameop
	(Uns em posição tântrica e outros em candomblé)
	1º TRIPULANTE – poema de parto sem dor

	PILOTO – rod mes otrap ed ameop 2º TRIPULANTE – poema de dor sem parto ROBOT – otrap mes rod ed ameop 3º TRIPULANTE – poema sem dor de parto PILOTO – otrp ed rod mes ameop 1º TRIPULANTE – poema sem parto de dor ROBOT – rod ed otrap mes ameop 2º GRUPO – Poema sem pata de cor 1º GRUPO – roc ed atap mes ameop (Dança totêmica; blu-blu-blu-blu) 1º TRIPULANTE – Poema sem puta de dor PILOTO – rod ed atup mes ameop 2º TRIPULANTE – Poema sem dor de puta ROBOT – atup ed rod mes ameop 3º TRIPULANTE – poema de puta sem dor PILOTO – rod mes atup ed ameop 1º TRIPULANTE – poema de sem puta dor ROBOT – rod atup mes ed ameop 1º GRUPO – roc ed atnip mes ameop 2º GRUPO – Poema sem pinta de cor

Quadro 3: Poema Computador e jogo de espelhos do nono ato. Quadro elaborado pela autora deste artigo com base em Barbosa (2001b).

Esta característica de inversão das palavras pode assemelhar-se à poesia sonora citada por Solange Oliveira que traz exemplos dos versos sem palavras ou poemas de som, ou seja, "(...) mais dotados de atributos puramente sonoros que literários, e basicamente desprovidos de traços semânticos" (OLIVEIRA, 2012, p. 188). Também chamada de poesia abstrata, "(...) afrouxa-se o vínculo entre palavra e sentido, modula-se, ou, frequentemente, inverte-se a hierarquia convencional entre o sonoro e o semântico, sem que este seja necessariamente eliminado" (OLIVEIRA, 2012, p. 188).

O nono ato é finalizado com as chamadas "Baladas cósmicas" com textos que constituem quatro litanias (série de preces organizada em curtas invocações), quatro trovas (poema autônomo de quatro versos em redondilha maior) e três elegias (poema lírico que aborda temas como a tristeza e a melancolia), cuja principal característica é a inversão das palavras a partir de uma frase inicial com a manutenção da sintaxe.

Litanias	**Trovas**	**Elegias**
• O homem do cosmos na impaciência da história • O cosmos na impaciência da história do homem • A impaciência do homem	• Na viagem do medo cresce a força do silêncio • Na força do medo cresce a galáxia da viagem • No silêncio da galáxia	• Nasce no medo do cansaço a viagem da galáxia • Morre na viagem do cansaço a galáxia do medo

no cosmos da história • O homem na impaciência da história do cosmos • O homem do cosmos na história da impaciência • A impaciência da história no homem do cosmos • A impaciência no cosmos na história do homem	cresce a força da viagem • Da viagem na força cresce o medo do silêncio • No silêncio da viagem cresce o medo da galáxia • Da força do medo cresce a viagem na galáxia • Na viagem do medo cresce a força da viagem	• Morre na força da galáxia o medo do cansaço • Nasce da viagem do cansaço o medo da galáxia • Morre no cansaço da galáxia a força do medo • Nasce no medo do silêncio a galáxia do cansaço • Morre da viagem no cansaço a galáxia do medo • Morre no silêncio do medo a galáxia do cansaço
• O homem do cosmos na história da impaciência • O homem no cosmos na impaciência da história • A história do cosmos na impaciência no homem • O cosmos na impaciência da história do homem • A impaciência no cosmos da história do homem • A impaciência do homem na história do cosmos • O homem na história no cosmos da impaciência	• No silêncio do medo cresce a viagem da galáxia • Na viagem da galáxia cresce o medo do silêncio • Do silêncio na viagem cresce a galáxia do medo • Do medo na galáxia cresce a força da viagem • Do silêncio na galáxia cresce a força da viagem • Da viagem na galáxia cresce o medo do silêncio • No silêncio da viagem cresce o medo da galáxia	• Morre no silêncio do infinito a viagem da palavra • Nasce no cansaço da palavra o medo do infinito • Nasce no cansaço do infinito o medo da palavra • Morre no cansaço da palavra o silêncio do infinito • Morre na viagem do cansaço a palavra do medo • Nasce da viagem do cansaço o medo da palavra • Morre no silêncio do medo a palavra do cansaço • Nasce no medo do silêncio a viagem do cansaço
• O cosmos na impaciência	• No medo da força cresce	• Morre no medo do

da história no homem • A impaciência no homem no cosmos da história • A impaciência da história do homem do cosmos • O homem do cosmos na impaciência da história • A história do cosmos na impaciência do homem • O cosmos da impaciência no homem da história • O homem no cosmos da história da impaciência	a galáxia da viagem • Do medo da viagem cresce a viagem na força • No silêncio do medo cresce a viagem da viagem • Na viagem da força cresce o medo do silêncio • Da força no medo cresce o silêncio da galáxia • Do medo da galáxia cresce o silêncio na viagem • No medo da viagem cresce a força do silêncio	silêncio a força da viagem • Nasce do infinito do medo a viagem do silêncio • Morre na força do infinito o medo na viagem • Morre na viagem da força o silêncio do infinito • Morre do medo no silêncio o infinito da viagem • Morre do cansaço do infinito a viagem do medo • Nasce na viagem do medo o silêncio do infinito • Nasce do cansaço do silêncio a galáxia da viagem
• O homem na impaciência da história na galáxia • A galáxia na impaciência na história do homem • A galáxia no homem na história da impaciência • A história na galáxia na impaciência do homem • O homem na galáxia na impaciência da história • A galáxia da história da impaciência no homem • A história na impaciência do homem na galáxia • O homem da história na galáxia da impaciência • A galáxia no homem da história da impaciência	• No medo da força cresce a verdade da viagem • No medo da viagem cresce a força da verdade • Na força do medo cresce a viagem da viagem • Do medo na viagem cresce a verdade da força • Na viagem da força cresce a verdade da viagem • Na viagem da viagem cresce a força da verdade • Na viagem da verdade cresce o medo da força	•

Quadro 4: Litanias, trovas e elegias do nono ato. Quadro elaborado pela autora deste artigo com base em Barbosa (2001b).

O décimo e último ato conta com o Coro dos filhos do espaço e a informação *Finalis: Magnificat*. Trata-se de um cântico da Virgem Maria e utilizado na Igreja Católica como expressão de júbilo. A cantora italiana Mina Mazzini lançou uma canção com esse título (Magnificat) no álbum "Dalla terra" no ano 2000. Ao final, para o público, há um momento para o solista: "1 – Perdidos nos palácios da eternidade: 2 – Perdidos no oceano vazio: 3 – Perdidos nas trevas dos anos-luz:" e a antífona: "1 – Profetizais o começo. 2 – Não tereis lágrimas. 3 – Profetizais a viagem."

Um aspecto a ser ressaltado na proposta de *AlletSator* é a sobrecriação de Pedro Barbosa; o adaptador não se ateve apenas a selecionar um romance específico e realizar o processo para adaptá-lo, houve uma composição muito mais complexa em tal projeto e vários aspectos foram considerados em sua concepção. Conforme Linda Hutcheon, "a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica" (HUTCHEON, 2013, p. 30), com sua aura benjaminiana.

Pedro Barbosa carrega características intrínsecas ao adaptador como aquele que se apropria e passa por um processo de interpretação e criação de algo novo (HUTCHEON, 2013, p. 45). E a criatividade é um dos aspectos a serem observados em tal proposta visto que ao acessarmos suas ideias ficamos impressionados com tal imaginação e ousadia em colocá-la em prática. Algo também interessante é a intertextualidade proposta utilizando os fragmentos das obras de Herberto Helder, Robin Shirley e Ángel Carmona que, na sua concepção, encaixou-se perfeitamente a *O motor textual* proporcionando um resultado impactante que, com certeza, mexeu com o público em seu psicológico. A ideia de fim do mundo, a necessidade de buscar outro planeta para viver, a inteligência artificial (robô pensante Pitonisa), a entidade suprema (Potestade) associadas aos cantos e sons durante o espetáculo movimentam os pensamentos para essa distopia.

Considerações finais

Considerando o sétimo pressuposto de Lars Elleström, "(...) uma mesma mídia fonte pode ser transformada em várias mídias destino" (2017, p. 216) e, provavelmente, com o desejo consciente ou inconsciente do autor de que essa história não acabasse, posteriormente, a ópera foi transformada em animação 3D por este e Luís Carlos Petry. A nova mídia é considerada uma ópera em formato hipermídia, ou ainda, por seus autores denominada **ópera quântica**, propiciando ao público um modo distinto com interação física e cinestésica. Até o presente momento a mídia não

foi finalizada, mas é possível acessar o conteúdo desenvolvido por meio do link: https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/pedro-barbosa-luis-carlos-petry-alletsator-opera-quantica/.

Referências

BARBOSA, P. **Alletsator XPTO – Kosmos.2001**: libreto de ópera sobre texto electrónico sintetizado em computador. Porto, 2001a. Disponível em: https://po-ex.net/alletsator/alletsator.pdf. Acesso em: 25 mai. 2021.

_____. **O motor textual**. Porto: Edições UFP, 2001b.

_____; CAVALHEIRO, A. **Teoria do homem sentado**. Porto: Afrontamento, 1996.

_____; PETRY, L. C. **Alletsator**: ópera quântica (hipermídia). Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/pedro-barbosa-luis-carlos-petry-alletsator-opera-quantica/>. Acesso em: 29 mai. 2021.

ELLESTRÖM, L. Adaptação e intermidialidade. In: _____. **Midialidade**: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2017, p. 199-228.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

OLIVEIRA, S. R. **Perdida entre signos**: literatura, artes e mídias, hoje. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

WENGER, A. P. N. **Os papéis do autor e do leitor em *Teoria do homem sentado,* de Pedro Barbosa e Abílio Cavalheiro**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Letras do Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba, 2021. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/ariadne-wenger-os-papeis-do-autor-e-do-leitor-em-teoria-do-homem-sentado-de-pedro-barbosa-e-abilio-cavalheiro/>. Acesso em: 25 jul. 2021.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS: CONEXÕES ENTRE *DOM QUIXOTE* E O FILME *O POÇO*

Autora: Celia Regina Celli (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar o filme *El Hoyo*, cujo título foi traduzido para o português como *O poço*. Trata-se de uma produção espanhola de 2020, o primeiro longa-metragem do cineasta Galder Gaztelu-Urrutia. Esse filme apresenta alguns pontos de contato relevantes com a obra literária *Dom Quixote de La Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes. Por esse prisma, *O poço* pode ser considerado uma espécie de adaptação "transculturada", na acepção teorizada por Linda Hutcheon, visto que remete à narrativa, aos personagens e à ambientação de *Dom Quixote.* Um diálogo se estabelece entre as novelas de cavalaria e a sociedade contemporânea, o qual será analisado à luz de perspectivas teóricas de Linda Hutcheon (transculturação) e Gérard Genette (intertextualidade alusiva).

Palavras-chave: Dom Quixote; intertextualidade alusiva; transculturação; *O poço;* crítica social; intermidialidade.

Introdução

O romance *Dom Quixote de La Mancha*, publicado em 1605, teve mais de trinta adaptações cinematográficas. No filme *O poço* (2020), verifica-se uma espécie de adaptação **transculturada**, na acepção teorizada por Linda Hutcheon, visto que alguns aspectos do filme remetem à narrativa, aos personagens e à ambientação de *Dom Quixote.* O romance de Miguel de Cervantes ocupa posição de destaque na literatura mundial por contextualizar uma narrativa que mistura e contrapõe fantasia e realidade, por meio do olhar do protagonista que utiliza a imaginação para reinventar o mundo que o rodeia. Criando inimigos e obstáculos a partir de objetos do cotidiano, ignora os contratempos da vida real. Apesar da impossibilidade de ser um verdadeiro cavaleiro, o protagonista da obra vive sua utopia, através da fantasia e das aventuras que cria para si mesmo.

O idealismo do protagonista, em contraste com a situação da sociedade espanhola, fez com que Miguel de Cervantes registrasse uma crítica à realidade política e social do seu país. O regime absolutista do rei Felipe II na Espanha, no final do século XVI, desencadeou uma fase de pobreza causada pelos gastos destinados às expansões territoriais. Ao longo da narrativa, é destacada a miséria dos vários indivíduos que enganam e roubam para poder sobreviver. Dessa forma, os comportamentos aparentemente incoerentes do protagonista, podem ser interpretados como uma forma de protesto, de crítica social, inspirando seus leitores a lutar pela justiça, sem ignorar as imposições políticas que prejudicam a população.

O presente artigo, além de discutir a importância histórica da obra literária de Miguel de Cervantes, pretende analisar *O poço*, a adaptação cinematográfica **transculturada** do romance de Cervantes, sob a perspectiva da crítica social. O romance e o filme, gerados em momentos históricos distintos, ostentam diferentes processos de composição que apresentam pontos de aproximação e distanciamento estéticos e de conteúdo. A análise histórico-social será um aspecto primordial para a mudança comportamental das personagens na narrativa, pois, a insatisfação das personagens com a realidade, em ambas as mídias, apresenta a função de caracterizar as personagens, revelando-as para o leitor. Mesmo que as duas mídias se distingam e se contrastem, o romance e a linguagem cinematográfica produzem representações sociais, conferindo significado aos lugares, e abordam temas da cultura, do espaço e os conflitos inerentes ao humano, como as relações interpessoais e o conflito interno de Dom Quixote.

As diversidades de orientações estéticas que norteiam o romance e a adaptação cinematográfica conferem certa unidade entre os dois gêneros, devido à caracterização dos momentos históricos como forma de afirmar os valores locais e culturais. Tanto o romance quanto a adaptação cinematográfica contemplam a intertextualidade com narrativas que destacam conflitos sociais

Dom Quixote de La Mancha desencadeou uma enorme influência para incontáveis romances escritos posteriormente, a obra de Miguel de Cervantes lançou Dom Quixote e Sancho Pança para o imaginário contemporâneo e ao longo de séculos os personagens inspiram a literatura e o cinema.

Discussão teórica

O destaque à ambientação na qual ocorre a narrativa de Miguel de Cervantes é imprescindível para a compreensão histórico-social da obra. Antonio Candido, em *Degradação do espaço*, analisa a correlação funcional dos ambientes, aspectos que serão primordiais para a análise da narrativa e consequentemente da mudança comportamental das personagens, pois, quando o narrador descreve o ambiente ao seu redor, tem a função de caracterizar as personagens, revelando-as para o leitor. Em relação ao espaço e às mudanças de comportamento das personagens principais, que se bipolarizam entre a realidade e a fantasia, há uma incompatibilidade entre a moral e as adversidades vividas pelos protagonistas do romance e da adaptação fílmica. Segundo Nietzsche, em suas obras *A genealogia da moral* e *Para além do bem e mal*, há a análise histórica da moral e a afirmação da incompatibilidade entre a moral e a vida. Nietzsche principia a resolução deste problema fazendo uma investida à moral e aos valores existentes na sociedade.

O conceito de intertextualidade alusiva de Gérard Genette ilumina a análise comparativa entre

a narrativa de *Dom Quixote de La Mancha* e a do filme *O poço*, visto que um diálogo se estabelece com as novelas de cavalaria e a sociedade contemporânea. Percebemos que, quanto aos aspectos estéticos e de conteúdo, há muitas diferenças entre a linguagem escrita e a linguagem audiovisual, as quais serão analisadas à luz dos preceitos de Gérard Genette e Linda Hutcheon.

Dom Quixote* em *O poço

A intertextualidade para Gérard Genette é a copresença de dois ou vários textos, ou seja, a presença efetiva de um texto em outro. Tais relações podem se estabelecer de três formas distintas: a citação, o plágio e a alusão. No que diz respeito à hipertextualidade, o autor define a categoria como uma relação que une um texto B (hipertexto) a um texto A (hipotexto), do qual ele se origina: "E a hipertextualidade? Ela também é um aspecto universal da literalidade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais" (GENETTE, 2005, p. 18).

É possível observar a presença do livro de Cervantes na narrativa do filme *O poço*, já que os objetivos do protagonista Goreng, ao ser confinado durante seis meses e receber um certificado por esse feito, eram parar de fumar e ler *Dom Quixote*. Conforme o próprio protagonista nos conta, foi para isso que se candidatou a uma vaga em *O poço*, a prisão vertical distópica do filme de mesmo nome. Quando avisado de que poderia levar um objeto para seus seis meses de confinamento, Goreng escolheu o livro: *Dom Quixote de La Mancha*, o qual é evidenciado em vários momentos durante a narrativa:

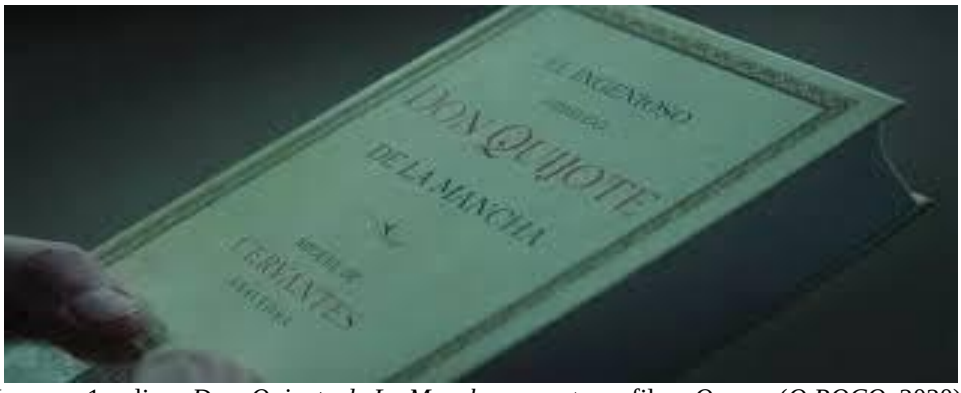


Imagem 1: o livro *Dom Quixote de La Mancha* presente no filme *O poço* (*O POÇO*, 2020).

Imagem 2: o protagonista Goreng lê *Dom Quixote de La Mancha*. (*O POÇO*, 2020).

A presença do livro Dom Quixote no filme remete o público ao famoso cavaleiro da triste figura, Alonso Quijano, um nobre que deixa tudo para trás, riqueza, a vasta biblioteca e até o próprio nome, para viver o que lê nos livros de cavalaria, com a intenção de fazer bem à sua comunidade. Quando sai em busca de aventuras, adota o nome Quixote e seu sobrenome é de onde ele vem: La Mancha.

O mesmo ocorre com Goreng, Trimagasi, Imoguiri, Miharu e todos os outros personagens de *O poço*. Para entrar no confinamento, todas as personagens trocaram seus nomes verdadeiros por nomes fictícios. Essa informação nos é dada por Trimagasi, que destaca, logo no início da narrativa, que os nomes dos confinados não são os mesmos da certidão de nascimento.

Conforme o tempo passa dentro da prisão vertical e as dificuldades se ampliam para o protagonista, as características de Dom Quixote vão se tornando cada vez mais presentes em Goreng. É possível ver que, fisicamente, Goreng se parece com o que vemos nas famosas ilustrações de Dom Quixote. Uma das descrições que Cervantes nos dá, ainda no prólogo, é de alguém na faixa dos 50 anos, "rijo de compleição, seco de carnes, enxuto de rosto, madrugador e amigo da caça" (CERVANTES, 2004, p. 6). A fisionomia de Dom Quixote pode ser percebida na caracterização do protagonista Goreng:

Imagem 3: a semelhança física do protagonista Goreng com *Dom Quixote de La Mancha*. (O POÇO, 2020).

Quando Goreng começa a transitar pelo poço, mudando de plataformas, o idealismo de sua personalidade é evidenciado. Ele assimila informações obtidas de cada integrante com quem convive no poço e aos poucos vai modificando sua própria personalidade. Da mesma forma que a personagem de Cervantes, Goreng nos permite a constatação de alguns adjetivos que se encontram no cenário quixotesco, como: ingenuidade, bondade, senso de justiça e, seguramente, a loucura. A justaposição das personagens, remete diretamente a dois leitores que querem reproduzir, na realidade, o que leem nos livros. O auge de semelhanças entre as obras, que remete à possibilidade de verificar que Goreng realmente queria se tornar Dom Quixote, e não simplesmente ler o livro, ocorre quando ele está no nível seis da prisão vertical, conforme a próxima imagem:

Imagem 4: a perspectiva de Goreng ao observar os andares abaixo dele na prisão vertical (*O POÇO*, 2020).

Miguel de Cervantes ao escrever Dom Quixote faz uma dura crítica social e política para sua época, na qual Quixote por meio de várias metáforas critica a diferença social. Um exemplo do protótipo de cavaleiro medieval é o mártir do enredo, que sacrifica sua fortuna pelo bem comum.

Goreng, em *O poço*, faz uma crítica severa ao capitalismo, pois os 333 andares da prisão, representam as divisões da sociedade em classes sociais. Simbolicamente, há uma mesa composta de alimentos que desce andar por andar, em um curto espaço de tempo e deverá alimentar todos os 666 presos, já que há dois presos por andar. A quantidade de alimento não é proporcional à quantidade de pessoas que habitam a prisão vertical, logo é impossível que o alimento chegue aos confinados que habitam o andar 333.

O dialogismo entre a Espanha em momentos históricos distintos, remete o leitor a uma adaptação cultural. Segundo prevê Linda Hutcheon, a adaptação de uma cultura para outra não é algo novo: afinal de contas, os romanos adaptaram o teatro grego. Mas a chamada "globalização cultural" (CUDDY-KEANE, 2003, p. 544) tem aumentado a atenção dada a tais trânsitos nos últimos anos. Muitas vezes isso inclui uma mudança de linguagem; quase sempre, há uma troca de lugar e de momento histórico (HUTCHEON, 2011, p. 196).

"Há, quase sempre, uma mudança na valência política que acompanha a passagem do texto adaptado para a adaptação "transculturada". Em suma, o contexto condiciona o significado" (HUTCHEON, 2011, p. 197). Trata-se do livro mais importante da cultura espanhola e de um filme espanhol. Temos a Espanha em momentos históricos diferentes, porém ambos fazem uma severa crítica social. E conforme Hutcheon, "em nome da relevância, os adaptadores buscam a recontextualização ou reambientação "correta". Isso também é uma forma de transculturação" (HUTCHEON, 2011, p. 197).

A Espanha é o ambiente de ambas as narrativas e a transculturação ocorre em nível local, com destaque ao reflexo que as decisões políticas podem causar na população, que vive em momentos históricos distintos, como no século XVI e no XXI: "Mesmo dentro de uma única cultura, as mudanças podem ser tão grandes que talvez devam, de fato, ser consideradas transculturais num nível local. Numa mesma sociedade, as questões políticas podem mudar com o tempo" (HUTCHEON, 2011, p. 199).

Outro aspecto importante a ser destacado quando Goreng está na plataforma mais alta da prisão vertical, é seu encontro com Baharat, o mais próximo de um Sancho Pança que vamos encontrar na narrativa do filme, embora seja bastante secundário em relação à personagem do livro. Na plataforma seis, Goreng dá origem à dupla de loucos extasiados, como afirma. A partir do encontro das personagens, a loucura toma o controle de seu idealismo, e o protagonista, ao lado de Baharat, tenta estabelecer a ordem e busca a justiça.

Imagem 5: Goreng e seu fiel escudeiro Baharat na plataforma seis (*O POÇO*, 2020).

Imagem 6: Goreng e Baharat buscam a justiça e a igualdade de acesso à alimentação para todos dentro da prisão vertical. (*O POÇO*, 2020).

Ao longo de sua aventura, em busca de justiça, Goreng não se lamenta, ele é como Quixote, pura resignação e aceitação de seu destino. O protagonista não reclama de sua condição, nem quando a carne de sua perna é cortada por Trimagasi, para servir de alimento ao companheiro de cela, nem quando entra em luta corporal para defender Miharu, e muito menos quando come as larvas dos mortos com quem divide as plataformas da prisão. A postura de Goreng se confirma com o trecho do texto fonte: “Se não me queixo com a dor é porque aos cavaleiros andantes não é dado lastimar-se das feridas, ainda que por elas lhes saiam as tripas” (CERVANTES, ANO 2004, p. 136).

Outra característica fundamental de um cavaleiro medieval é a presença da mulher amada idealizada, que deve ser protegida, e, conforme afirma Dom Quixote, não existe cavaleiro andante sem uma dama:

> Assim, limpas as suas armas, posto o nome ao rocim e confirmando-se a si próprio, julgou-se inteirado de que nada mais lhe faltava, senão buscar uma dama de quem se enamorar". (…) não pode existir cavaleiro andante sem dama, porque tão próprio e natural assenta nos que o são serem enamorados, como no céu o ter estrelas; e onde com efeito se viu na história um cavaleiro andante sem amores? (CERVANTES, 2004, p. 88).

No texto fonte, Dom Quixote escolhe uma amada para ser a motivação de sua aventura, ou seja, o amor não é a realidade, serve somente como inspiração no trajeto do cavaleiro. Aldonça Lourenço, uma mulher real de sua cidade, torna-se Dulcineia del Toboso, a dama inspiradora do cavaleiro andante. Dessa forma, a cena em que Goreng sonha com Miharu serve para destacar essa passagem de homem comum para cavaleiro andante. Ao ter uma mulher idealizada, mesmo sem que ela saiba, a aventura é possível, segundo as novelas de cavalaria.

Imagem 7: Miharu, a dama idealizada de Goreng. (*O POÇO*, 2020).

A presença do livro Dom Quixote no filme *O poço* também traz uma reflexão sobre a dicotomia: cultura em oposição à violência. Uma imagem que destaca essa crítica é quando Trimagasi começa a folhear as páginas do livro que pertence a Goreng, enquanto segura sua faca:

Imagem 8: Trimagasi segura sua faca enquanto lê alguns trechos de Dom Quixote. (*O POÇO*, 2020).

Ao longo da trama do filme é possível perceber que a sobrevivência se sobrepõe à cultura, pois sem alimento não há como dedicar-se ao saber, ao estudo, ou à leitura, que era uma das prioridades de Goreng quando se voluntariou ao confinamento. Quando se vê sem alimento, Goreng come as páginas do livro, conforme imagem abaixo:

Imagem 9: Goreng come as páginas do livro Dom Quixote. (*O POÇO*, 2020).

Em entrevista ao jornalista Andre Zuliani, o cineasta Galder Gaztelu-Urrutia comenta sobre a crítica presente em sua adaptação de Dom Quixote e afirma que o principal questionamento é se a solidariedade pode ser quantificada em uma situação limite como em um confinamento, com restrição alimentar aos seus integrantes, como mencionado anteriormente, e que nos remete às diferenças sociais presentes na sociedade globalizada atual:

> [O filme] não se trata de mudar o mundo, mas de entender e colocar o espectador em vários níveis e ver como eles se comportariam em cada um deles. As pessoas são muito parecidas entre si. É muito importante onde você nasceu – em que país e qual família –, mas somos todos muito parecidos. Dependendo da situação na qual você se encontra, você vai pensar e se comportar de uma maneira diferente. Então, estamos provocando o público para entender os limites de sua própria solidariedade (ZULIANI, 2020).

A crítica ao mundo globalizado e capitalista, à desigualdade social e à cultura em oposição à violência estão representadas no filme por meio de várias analogias e metáforas, as quais não apresentam uma solução para nossa sociedade desigual. A trama descreve o problema, mas não o resolve, apresentando um final aberto, que sugere uma reflexão angustiante sobre a realidade da sociedade capitalista.

Considerações finais

Para fazer uma crítica social sobre a desigualdade, a escolha do protagonista Goreng em *O poço* pelo livro *Dom Quixote de La Mancha* de Miguel de Cervantes é precisa, pois há muitos livros que poderiam ser levados ao confinamento por um leitor assíduo, mas possivelmente nenhum deles abordaria com tamanha densidade a crítica social que Dom Quixote contempla. Além da crítica social, a escolha pelo livro de Cervantes traz um cavaleiro, cuja iniciativa de ajudar os menos favorecidos faz com que Dom Quixote renegue a nobreza, seus bens e seu próprio nome, para ajudar quem precisa ser salvo e merecer o amor da mulher idealizada. Estes paralelos foram confirmados na análise entre *Dom Quixote* e *O poço*, pois Goreng, conforme avança na leitura do livro, torna-se Dom Quixote, trazendo várias características inerentes ao protagonista do texto fonte.

A análise comparativa foi realizada à luz de pressupostos teóricos contemporâneos, entre eles a intertextualidade alusiva, preconizada por Gérard Genette, bem como a transculturação, discutida por Linda Hutcheon, que prevê a adaptação de textos para momentos históricos e políticos distintos, objetivando a ressignificação de narrativas, personagens e ambientação.

Dom Quixote de La Mancha, de Miguel de Cervantes, exerceu uma enorme influência em incontáveis romances escritos posteriormente e imortalizou Dom Quixote e Sancho Pança no imaginário contemporâneo, visto que, ao longo de séculos, os personagens inspiram a literatura, o cinema e outras artes e mídias.

Referências

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Questões de literatura e estética: A teoria do romance**. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1985.

_____. **A formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1975.

_____. Degradação do espaço (Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em L'Assomoir). **Revista de Letras.** Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, São Paulo, n. 14, pp. 7-36, 1972.

CERVANTES, M. **Don Quijote de La Mancha**. Castilla-La Mancha: Alfaguara, 2004.

GENETTE, G. **Palimpsestos**. A literatura de segunda mão. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

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

ZULIANI, A. **O poço. Diretor fala sobre a trama e as mensagens por trás do filme.** Disponível em: https://www.omelete.com.br/terror/poco-filme/o-poco-netfletor-trama-mensagens. Acesso em: 12 jun. 2021.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

COMO UTILIZAR AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS EM SALA DE AULA

Autora: Claudete da Rocha (Mestranda UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Célia Arns de Miranda (UNIANDRADE/UFPR)

Resumo: O presente artigo propõe uma análise das histórias em quadrinhos e sua utilização em sala de aula como uma ferramenta pedagógica. A partir desse objetivo, usaremos como suporte teórico o livro *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula* (2004) de Waldomiro Vergueiro e Angela Rama; também serão abordados os teóricos, Antonio Luiz Cagnin (1975), João Nelson Silva (1983), Paulo Ramos (2009), Will Eisner (1985/2010), dentre outros. Inicialmente, as histórias em quadrinhos foram consideradas um produto inapropriado para ser utilizado pelos estudantes. Mas, com o passar do tempo, esse pensamento foi ficando para trás e graças a muitos estudiosos e pesquisadores, as HQs saíram da marginalização e chegaram a serem valorizadas culturalmente e conseguiram adentrar timidamente nas salas de aula para conquistarem espaço e leitores. Ao tomarmos como base o clássico de Machado de Assis *Memórias póstumas de Brás Cubas,* percebemos que não existem limitações para as adaptações quadrinísticas dessa obra, sendo que a proposta realizada por Cesar Lobo e Luiz Antônio Aguiar (2013) receberá um enfoque especial no presente artigo. Como possíveis resultados, sabe-se que a utilização das histórias em quadrinhos em sala de aula auxilia o hábito de leitura, desenvolvem a criatividade, a autonomia e a criticidade dos estudantes.

Palavras-chave: histórias em quadrinhos; adaptação; sala de aula; Machado de Assis.

Introdução

Este artigo tem como objetivo realizar uma pesquisa bibliográfica embasada em teóricos que estudam a temática que aborda a utilização das histórias em quadrinhos em sala de aula como um recurso pedagógico para incentivar a leitura e contribuir na aprendizagem dos estudantes. A partir desse enfoque, o livro *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula* (2004) dos organizadores Waldomiro Vergueiro e Angela Rama é uma importante referência nessa pesquisa, pois traz exemplos da utilização e a importância das histórias em quadrinhos na formação do leitor. Também serão abordados outros teóricos que estudam a temática como Paulo Ramos, Antonio Luiz Cagnin e Will Eisner, dentre outros.

Vivemos hoje em uma sociedade onde a imagem tem muito valor como acontece nos meios de comunicação, propagandas entre outros. Se pararmos para analisar isso não é novidade dos tempos atuais, pois no início da humanidade usava-se muito a imagem como forma de comunicação entre as pessoas, seja para deixar um recado ou para contar uma experiência, os povos primitivos desenhavam nas paredes das cavernas nas quais viviam. Conforme Vergueiro

(2004) estabelece-se, nessa época primitiva, a comunicação visual, um canal de informações próprio para o desenvolvimento da interação entre os seres humanos.

> As histórias em quadrinhos vão ao encontro das necessidades do ser humano, na medida em que utilizam fartamente um elemento de comunicação que esteve presente na história da humanidade desde os primórdios: a imagem gráfica. O homem primitivo, por exemplo, transformou as paredes das cavernas em um grande mural, em que registrava elementos de comunicação para seus contemporâneos: o relato de uma caçada bem-sucedida, a informação da existência de animais selvagens em uma região específica, a indicação de seu paradeiro etc. (RAMA; VERGUEIRO, 2004, p. 8).

As histórias em quadrinhos desde sua origem vêm conquistando espaço e leitores pelo mundo inteiro. Mas não muito tempo atrás as histórias em quadrinhos eram rejeitadas tanto pelos professores como pelos pais por considerarem as mesmas como um material sem valor pedagógico. Hoje, por mais que as histórias em quadrinhos tenham adentrado as salas de aulas e a maioria dos professores não tenham preconceito e incluam as histórias em quadrinhos como material didático, muitos ainda não sabem utilizá-las em sala de aula ou desconhecem os inúmeros benefícios que esse material pode propiciar para os estudantes em qualquer faixa etária.

Utilizar as histórias em quadrinhos em sala de aula torna-se sempre uma inspiração para os estudantes, que ficam entusiasmados com esse recurso. “As histórias em quadrinhos aumentam a motivação dos estudantes para o conteúdo das aulas, aguçando sua curiosidade e desafiando o senso crítico” (RAMA; VERGUEIRO, 2004, p. 21). A partir de pressupostos como estes, a utilização das histórias em quadrinhos em sala de aula pelo professor tem sido vista como uma ferramenta pedagógica eficiente para auxiliar no processo de aprendizagem do estudante por utilizar uma linguagem que fascina os mesmos ao unir o texto escrito e a imagem.

O processo de ensino e aprendizagem é uma tarefa desafiante para o professor, pois ele precisa adequar e introduzir mecanismos que facilitem o aprendizado. Sabe-se que as histórias em quadrinhos podem proporcionar uma experiência muito rica ao valorizar inúmeras habilidades dos estudantes, como a leitura, a escrita e o desenho. Como disse Paulo Freire, “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para sua própria produção ou a sua construção" (FREIRE, 2003, p. 47). Portanto, torna-se necessário que o professor proporcione ao estudante ferramentas para o seu desenvolvimento e, dentre os possíveis caminhos, as histórias em quadrinhos podem se tornar uma das possibilidades para o estudante construir o seu próprio conhecimento com maestria.

Características das histórias em quadrinhos

As histórias em quadrinhos são compostas basicamente por dois elementos, a imagem e a escrita, dois códigos que atuam em constante interação: o visual e o verbal. Para Antonio Luiz Cagnin, um estudioso dessa arte, temos "a imagem como elemento figurativo; e o texto como elemento linguístico integrado no sistema narrativo" (CAGNIN, 1975, p. 24).

Para Will Eisner (1985), um renomado quadrinista americano, nas histórias em quadrinhos há uma sobreposição de palavra e imagem, onde arte e literatura superpõem-se mutuamente. Para o autor, o texto funciona como um desdobramento da imagem e a união de símbolos, imagens e balões criam a narrativa.

As histórias em quadrinhos possuem uma linguagem simples e autônoma e, ao mesmo tempo, atual. A relação entre a imagem e a escrita permite o desenvolvimento do raciocínio lógico e crítico e o envolvimento do estudante para a compreensão do que está escrito e desenhado. As histórias em quadrinhos mantêm uma sequência lógica com inúmeros elementos que o leitor precisa seguir para compreender o seu desdobramento, como enredo, diversidade de personagens, o espaço de tempo chamado nos quadrinhos de *timing*, o espaço que ocupa, o desfecho, dentre outros. Além disso, o estudante precisa aprender a reconhecer os elementos que constituem a linguagem dos quadrinhos como quadro, balões, onomatopeia, legenda, metáfora visual, ícone, etc. para conseguir explorar ao máximo suas potencialidades.

Um dos elementos dos quadrinhos é o quadro também conhecido por vinheta ou requadro que é o emolduramento da história (CARVALHO, 2006). Dentro dos quadros são colocados desenhos que compõem a cena que são responsáveis pela velocidade da leitura e pela maneira que o leitor vai interpretar a narrativa. O modo como o quadro é representado pode mudar a recepção do leitor; isso se dá, por exemplo, quando o quadrinista foge do modelo tradicional ou utiliza de planos fixos, panorâmicas, *close-up* e outros recursos. Esses recursos auxiliam na construção de uma comunicação ativa com o leitor, tornando o mesmo participante neste processo.

Sonia Luyten (1985) afirma que o balão é um dos elementos mais importantes na história em quadrinhos. Para Cagnin o balão "é o elemento que indica o diálogo entre as personagens e introduz o discurso direto na sequência narrativa" (CAGNIN, 1975, p. 121). De acordo com Cagnin (1975) e Ramos (2009) existem inúmeros formatos de balões como o de fala, pensamento, grito, sussurro, berro, trêmulo, duplos, intercalados e outros.

Para o leitor das histórias em quadrinhos, Cagnin sugere que a leitura da imagem e do texto seja feita obedecendo uma sequência.

1) A imagem é vista no seu todo e assim ela nos transmite a sua mensagem. 2) A leitura do texto obedece

> a ordem dos balões e das legendas. 3) Os quadrinhos são lidos horizontalmente da esquerda para a direita, imitando a ordem natural da sequência linear do sintagma linguístico. (As HQ japonesas obedecem ao mesmo critério da sua língua: a leitura é feita da direita para a esquerda.) 4) Em consequência, a leitura das tiras superiores precede a das inferiores (CAGNIN, 1975, p. 53-54).

Entretanto, o resultado satisfatório para o leitor de história em quadrinhos não depende apenas de seguir uma sequência, pois "as histórias em quadrinhos apresentam uma sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais" (EISNER, 2010, p. 2). Como na interpretação do texto, a interpretação da imagem nas histórias em quadrinhos vai depender também da relação do leitor com a cultura, a formação social e o seu histórico de experiências. De acordo com o contexto de cada leitor a imagem terá uma interpretação, o leitor produzirá outras imagens, outros textos através de sua vivência, pois tanto a imagem quanto o texto tem por característica própria a incompletude à espera do (não) preenchimento das lacunas pelo leitor.

Histórias em quadrinhos em sala de aula

Conforme já foi mencionado, a chegada das histórias em quadrinhos na sala de aula aconteceu de forma lenta, sofreu inúmeras rejeições e aos poucos começaram a ser utilizadas nos livros didáticos. No Brasil, os debates em torno das histórias em quadrinhos começaram a acontecer por volta da década de 1950 por aqueles que consideravam os quadrinhos benéficos para a aprendizagem. Maurício de Souza com a *Turma da Mônica* e Ziraldo com a *Turma do Pererê* contribuíram para que as histórias em quadrinhos ficassem populares. Ao mesmo tempo, pesquisadores, professores e pais passaram a reconhecer o potencial pedagógico das histórias em quadrinhos quando bem utilizadas e compreenderam que as mesmas abrem as portas para que os estudantes tenham contato com outras revistas, jornais e livros e, desta forma, implementem a leitura.

> A inclusão efetiva das histórias em quadrinhos em materiais didáticos começou de forma tímida. Nesse momento, HQs apareciam nos livros didáticos em quantidades bastante restritas, pois ainda temia-se que sua inclusão pudesse ser objeto de resistências ao uso do material por parte das escolas. No entanto, constatando os resultados favoráveis de sua utilização, alguns autores de livros didáticos – muitas vezes, inclusive, por solicitação das próprias editoras -, começaram a incluir os quadrinhos com mais frequência em suas obras, ampliando sua penetração no ambiente escolar" (VERGUEIRO, 2004, p. 20).

João Nelson Silva em seu artigo *HQ nos livros didáticos* (1983), aborda um objetivo positivo e relevante para que as histórias em quadrinhos sejam utilizadas em sala de aula.

> As revistas de histórias em quadrinhos são tidas como meio de comunicação de massa. E, por tudo que

> este meio possa induzir, deveria ser discutido nas salas de aula, no sentido de se poder desvendar o caráter mitológico e ideológico das ações das personagens que trabalham o comportamento psicológico e social dos seres humanos na sua realidade e em situações concretas. Portanto, é uma questão de coerência educacional observar as ilusões, desilusões e embustes veiculados pelas histórias em quadrinhos nos livros didáticos destinados às crianças (SILVA In LUYTEN, 1983, p. 60).

A partir de 1996 com a promulgação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB 9394/96) os quadrinhos voltaram a ser discutidos em relação a sua utilização no meio educacional. O artigo 3º III "pluralismo de ideias e de concepções pedagógicas" reflete sobre a liberdade de aprender levando em consideração as diferentes maneiras de buscar o conhecimento. Em 1997 essas concepções foram oficializadas nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs).

> Pode-se afirmar que os quadrinhos só foram oficializados como prática a ser incluída na realidade de sala de aula no ano seguinte ao da promulgação da LDB, com a elaboração dos PCN, criados na gestão do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso (VERGUEIRO; RAMOS, 2009, p. 10).

Nos PCNs de Língua Portuguesa para o Ensino Fundamental destaca-se a utilização dos quadrinhos quando se referem à necessidade de ficarem disponíveis nas bibliotecas escolares para os estudantes (BRASIL,1997, p. 61) e quando cita os "gêneros adequados para o trabalho com a linguagem escrita: *quadrinhos*, textos de jornais, revistas e suplementos infantis: títulos, lides, notícias, classificados, etc." (BRASIL,1997, p. 72, grifo nosso).

Outro grande avanço que aconteceu para que as histórias em quadrinhos alavancarem em direção às salas de aulas brasileiras, se deu em 2006 quando o Ministério da Educação incluiu os livros de histórias em quadrinhos na nova coleção do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE/2006). Vergueiro e Ramos consideram que, "a inclusão dos quadrinhos no PNBE significa um avanço na maneira como a área de ensino os enxerga. Deixaram de ser leitura subversiva ou superficial para serem oficializados como política de governo." (VERGUEIRO; RAMOS, 2009, p. 40).

Percebe-se então uma trajetória extensa dos quadrinhos no Brasil até o seu reconhecimento como um recurso didático para auxiliar na aprendizagem e no desenvolvimento de habilidades como síntese, análise e criticidade. Vergueiro lista inúmeros motivos que faz dos quadrinhos um material indispensável em sala de aula:

> 1.Os estudantes querem ler os quadrinhos; 2. Palavras e imagens, juntos, ensinam de forma mais eficiente; 3. Existe um alto nível de informação nos quadrinhos; 4. As possibilidades de comunicação são enriquecidas pela familiaridade com as histórias em quadrinhos; 5. Os quadrinhos auxiliam no desenvolvimento do hábito de leitura; 6. Os quadrinhos enriquecem o vocabulário dos estudantes; 7. O caráter elíptico da linguagem quadrinística obriga o leitor a pensar e imaginar; 8. Os quadrinhos têm um caráter globalizador; 9. Os quadrinhos podem ser utilizados em qualquer nível escolar e com qualquer tema (VERGUEIRO, 2004, pp. 21-25).

Além dos benefícios enumerados acima, as histórias em quadrinhos podem ser consideradas um material de baixo custo e acessível para a maioria dos estudantes, visto que elas fazem parte das escolas e bibliotecas públicas. Mas, sabe-se que apenas o acesso dos estudantes às histórias em quadrinhos não é garantia de aprendizado. É necessário que o professor tenha conhecimento e saiba utilizá-las em sala de aula e reconheça o seu potencial.

> Na utilização de quadrinhos no ensino, é muito importante que o professor tenha suficiente familiaridade com o meio, conhecendo os principais elementos da sua linguagem e os recursos que ela dispõe para representação do imaginário; domine razoavelmente o processo de evolução histórica dos quadrinhos, seus principais representantes e características como meio de comunicação de massa; esteja a par das especificidades do processo de produção e distribuição de quadrinhos; e, enfim, conheça os diversos produtos em que eles estão disponíveis (VERGUEIRO, 2004, p. 29).

Fábio Calazans em seu livro *História em quadrinhos na escola* (2004) afirma que "cabe ao professor estudar atentamente o material quadrinizado disponível e improvisar o emprego das revistas em seus objetivos didáticos e na proposta pedagógica da escola" (CALAZANS, 2004, p.19). Rama e Vergueiro (2004) apontam muito dos benefícios para o uso das HQs nas escolas:

> Para introduzir um tema que será depois desenvolvido por outros meios, para aprofundar um conceito já apresentado, para gerar uma discussão a respeito do assunto, para ilustrar uma ideia, como uma forma lúdica para entretenimento de um tema árido ou como contraposição ao enfoque dado por outro meio de comunicação (RAMA; VERGUEIRO, 2004, p. 26).

As histórias em quadrinhos em sala de aula precisam da mediação do professor para explorá-las e, consequentemente, permitir a reflexão crítica objetivando ultrapassar a ideia "da simples leitura ou preenchimento de balões em branco como atividade para a escrita" (Pizarro, 2005, p.45). Nesse contexto, também não é possível deixar de considerar que as histórias em quadrinhos apresentam uma característica primordial que é o seu lado lúdico. A ludicidade das histórias em quadrinhos faz delas um material excepcional para o ato de aprender e também proporcionam associações positivas para o momento do aprendizado. Visto que tudo que é realizado de forma alegre e espontânea traz melhores resultados do que o que é imposto, principalmente, para os estudantes que estão adentrando no mundo da leitura e escrita.

Dessa forma, caminhando junto com a educação formal, carregada dos diversos conteúdos considerados, algumas vezes, por muitos estudantes como maçantes, as histórias em quadrinhos auxiliam na aquisição do conhecimento ao proporcionar ludicidade e prazer para o ato de aprender.

> As HQs como veículo de aprendizagem para as crianças, não só é capaz de atingir uma finalidade

> instrutiva (ensino direto ou central), pela apresentação dos mais diversos assuntos e noções. Mais do que isto, e principalmente, consegue preencher uma finalidade educativa (ensino concomitante), por um desenvolvimento que produz, de ordem psicopedagógica, isto é, dos processos mentais e do interesse pela leitura. (MOYA, 1977, p. 147).

As histórias em quadrinhos podem ser consideradas mais uma ferramenta pedagógica para serem utilizadas em sala de aula na aplicação de conteúdos curriculares em todos os anos escolares. "O desafio é saber olhar os quadrinhos como um recurso pedagógico. Se isso for feito, o profissional da área vai se à realidade escolar." (VERGUEIRO; RAMOS, 2009, p. 8). Vale destacar um "outro ponto positivo é que 'ler' uma HQ pode acontecer mesmo antes da alfabetização, uma vez que os desenhos conduzem a 'leitura', seja ela feita em idioma diferente, estimulando a criatividade, a imaginação e a comunicação" (PAIVA, 2013, p. 65).

Como professora da educação básica, sugiro que as histórias em quadrinhos em sala de aula sejam trabalhadas através de Sequências Didáticas (SD) para explorar de forma sistematizada todo seu valor pedagógico. Para Bernard Schneuwly e Joaquim Dolz**,** "uma sequência didática é um conjunto de atividades escolares organizadas, de maneira sistemática, em torno de um gênero textual oral ou escrito" (SCHNEUWLY; DOLZ, 2004, p. 97). Por essa perspectiva, o objetivo é levar o estudante a apropriar-se melhor do gênero das histórias em quadrinhos. Para tanto, o professor precisa partir do nível de conhecimento que os alunos dominam com o intuito de chegar ao nível que o professor propõe com a sequência didática.

A Sequência Didática defendida por Schneuwly e Dolz (2004), perpassa por quatro fases que não devem ser ignoradas pelo professor. 1) Apresentação da situação (análise do que a turma sabe em relação às histórias em quadrinhos através da oralidade); 2) Produção inicial (a turma mostra através do desenho/escrita o domínio que possuem); 3) Módulos (o professor utilizará de quantas aulas for necessário para explanar o gênero história em quadrinhos para a turma); 4) Produção final (nessa fase os alunos mostrarão o que aprenderam desde a introdução do gênero em sala de aula e o professor poderá avaliar tanto seu trabalho quanto dos alunos).

Rama e Vergueiro advertem que:

> Os quadrinhos não podem ser vistos pela escola como uma espécie de panaceia que atende a todo e qualquer objetivo educacional, como se eles possuíssem alguma característica mágica capaz de transformar pedra em ouro. Pelo contrário, deve-se buscar a integração dos quadrinhos a outras produções das indústrias editorial, televisiva, radiofônica, cinematográfica etc., tratando todos como formas complementares e não como inimigas ou adversárias na atenção dos estudantes (RAMA; VERGUEIRO, 2004, p. 21).

Portanto, o professor precisa compreender que as histórias em quadrinhos, como qualquer outro material pedagógico, podem ser usadas com outras produções com o propósito de

complementação. As histórias em quadrinhos não são a solução das dificuldades de aprendizagem, mas podem ser um elemento facilitador desde que utilizados corretamente.

Memórias póstumas de Brás Cubas de Machado de Assis em histórias em quadrinhos

As histórias em quadrinhos não são literatura, por mais que apresentem semelhanças entre si, "quadrinhos são quadrinhos e literatura é literatura." (VERGUEIRO; RAMOS, 2009, p. 36).

> É muito comum alguém ver nas histórias em quadrinhos uma forma de literatura. Adaptações em quadrinhos [...] ajudam a reforçar este olhar. Chamar quadrinhos de literatura [...] nada mais é do que uma forma de procurar rótulos socialmente aceitos ou academicamente prestigiados (caso da literatura, inclusive infantil) como argumento para aceitar os quadrinhos, historicamente vistos de forma pejorativa, inclusive no meio universitário (RAMOS, 2009, p. 17).

Patrícia Kátia da Costa Pina (2012) menciona que as adaptações literárias são próximas do mundo do estudante:

> A arte dos quadrinhos tem uma linguagem bem mais próxima desse leitor do que a arte literária. Assim, a quadrinização desses clássicos, não só oitocentistas, novecentistas também, pode aproximá-los do novo público. Mas é importante ressaltar: nem os quadrinhos substituem a obra-fonte, nem precisam copiá-la totalmente, [...]. A literatura é uma arte, a literatura em quadrinhos é outra arte (PINA, 2012, p. 70).

Feijó (2010) afirma que "boas adaptações literárias são ótimas portas de entrada para o labirinto da leitura; as boas histórias em quadrinhos, também." (FEIJÓ, 2010, p. 135). Os professores atualmente tem um grande desafio em sala de aula que é o de estimular a leitura não apenas da literatura, mas de todos os gêneros textuais. Dentro desse contexto, as histórias em quadrinhos podem ser uma iniciativa.

O romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis possui quatro adaptações em histórias em quadrinhos: A primeira edição, de Sebastião Seabra (2008), da Escala Educacional faz parte da coleção 'Literatura Brasileira em Quadrinhos'; a segunda, de João Batista Melado e Wellington Srbek publicada em 2010, da Editora Desiderata traz na capa o termo *Graphic Novel*; a terceira, de Luiz Antonio Aguiar e Cesar Lobo publicada em 2013, da Editora Ática integra o selo 'Clássicos Brasileiros em HQ'; e a quarta, de Franco de Rosa e Walmir Amaral, publicada em 2019 pela Editora Ciranda Cultural. A obra escolhida para a análise é a adaptação realizada por Cesar Lobo e Luiz Antônio Aguiar (2013). A opção por essa versão do clássico de Machado de Assis se deu em razão desta obra apresentar uma proposta bastante criativa tanto em relação à apresentação do enredo quanto das imagens e também quanto à exploração das características formais das HQs.

Os quadrinistas fizeram uma transformação na narrativa ao transpor a obra para as histórias em quadrinhos. Acentuaram o lado irônico de Machado de Assis. Conseguiram traduzir em imagens muitos momentos da narrativa que o leitor não imaginava que pudessem ser materializados no papel. Podemos encontrar um exemplo na primeira página da história em quadrinhos, com Brás Cubas (narrador-personagem) contando moedas como uma referência às várias oportunidades que teve em vida e que foram desperdiçadas. Nessa mesma página um velho diabo que está sentado entre dois sacos, o da vida e o da morte, vai tirando uma moeda da vida para dá-la à morte, enquanto menciona "outra de menos...outra de menos...outra de menos...outra de menos..." Ainda na mesma página, durante essa cena um grande relógio bate Tic Tac... Tic Tac... Tic Tac... inexoravelmente, para evidenciar além da passagem do tempo, esses momentos que foram perdidos. Essa referência que será repetida inúmeras vezes na narrativa quadrinística destaca uma das temáticas da HQ. Esse é um aspecto que poderá ser explorado pelo professor em sala de aula tanto em relação à obra machadiana quanto à sua retomada nos quadrinhos.

Um outro exemplo da criatividade de Lobo e Aguiar pode ser percebido no episódio "Delírio" que antecede os vinte ou trinta minutos antes da morte de Brás Cubas. O defunto-autor ainda adverte o leitor que se ele "não for dado à contemplação desses fenômenos mentais, pode saltar estas páginas." (LOBO, AGUIAR, 2013, p. 13). Primeiramente, um hipopótamo leva-o para uma jornada onde encontra Pandora ou a Natureza que representa a vida e a morte. Em seguida, os quadrinistas fazem uma atualização quando se utilizam de imagens como "a Macedônia (elefantes), o Egito Antigo (pirâmide), gregos e romanos lutando, as Cruzadas (cruzados x árabes), a Revolução Francesa (guilhotina); e o futuro (de Machado) com a Torre Eiffel, o nazismo, a bomba atômica e por fim o 11 de setembro" (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 94). Com essa inserção de imagens que fizeram parte da História mundial tornou essa adaptação muito atrativa para ser utilizada em sala de aula, pois os alunos se sentem parte da história em quadrinhos por verem imagens que eles já conhecem ou ouviram de sua história. O professor pode refletir com os alunos sobre o significado dessa inserção nos quadrinhos.

Uma outra cena interessante da narrativa em imagens pode ser notada também no momento em que Brás Cubas moribundo e mesmo depois de sua morte, já enterrado, conversa com o leitor (LOBO, AGUIAR, 2013, pp. 6-9). Esta é uma característica machadiana que foi transposta com maestria para os quadrinhos. É a própria caracterização de Brás Cubas como defunto-autor. Na HQ percebe-se também uma diferença na iluminação das imagens que alternam entre tons coloridos para representar Cubas vivo e mais escuros, acinzentados para representar o personagem morto. Pode-se considerar essa mudança nas cores das cenas que envolvem o personagem

protagonista como um elemento facilitador para os estudantes em sala de aula para diferenciarem entre um e outro.

Lobo e Aguiar (2013), os adaptadores da HQ, fugiram de páginas monótonas e cansativas e transpuseram com muita criatividade toda a genialidade do romance machadiano. É uma versão surpreendente que quando utilizada em sala de aula provoca curiosidade; o uso das cores, por si só, já é um convite para despertar o interesse do estudante para a leitura. Diante da riqueza de imagens, cores, formatos dos balões e dos requadros, dentre outros recursos, pode-se considerar que a arte se sobressai aos olhos do leitor. Para quem já conhece o romance, é a morte sendo representada nas páginas da história em quadrinhos. "Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados" (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 36). E para quem não conhece a obra, logo de início, é surpreendido pela capa da adaptação e pelas primeiras páginas com todas as referências com a morte.

Lobo e Aguiar souberam decodificar a linguagem de Machado de Assis, considerada por muitos leitores como complexa, para uma linguagem compreensível e acessível que pode envolver leitores de diferentes faixas etárias. Portanto, se somarmos a riqueza dessa adaptação com a criatividade do professor em sala de aula, será possível realizarmos um trabalho interdisciplinar que interage com vários componentes curriculares como Arte, Língua Portuguesa, História, Geografia, Matemática, Ciências, Filosofia, Literatura, dentre outros.

Diferentemente do que muitos podem imaginar, ao levar as adaptações de clássicos literários para a sala de aula o(a) professor(a) não está menosprezando a obra 'fonte'. Conforme observa Marilda Queluz (2005, p. 128), "a releitura [de uma obra] provoca sempre novas reações, possibilitando novas conexões entre história e linguagem". Lembramos que "as adaptações [de forma geral] são uma releitura da obra, e não somente uma transposição denotativa para outra linguagem. Não se está fazendo a reprodução imagética de uma linguagem escrita; existe uma produção de novos significados". (MIRANDA; QUELUZ, 2017, p. 200). Ainda, dentro desse contexto, Miranda e Queluz afirmam que,

> Muito mais do que uma porta de entrada para o texto original ou uma ferramenta para compreender a literatura, a quadrinização literária é uma leitura autônoma e válida que deve ser empreendida na sala de aula. Assim, é importante pensar de que forma as linguagens literária e quadrinística interagem e quais as estruturas formadas a partir desse processo de interação tanto na materialidade da adaptação literária quanto na apropriação que os quadrinistas fizeram das práticas socioculturais da época do texto literário e de sua contemporaneidade (MIRANDA; QUELUZ, 2017, p. 200).

É preciso destacar que para os estudantes e leitores em geral, as histórias em quadrinhos não são leituras fáceis, uma vez que envolvem linguagens diferentes quando se trata de uma adaptação. Ao "se deparar com um texto transposto de uma linguagem para outra, o leitor precisa entender as

mudanças e estar ciente das características da linguagem para a qual o texto foi adaptado". (GALO, 2010, p. 37) Não podemos deixar de reiterar que as HQs trazem muitos benefícios uma vez que aumentam a motivação dos estudantes para os conteúdos que serão desenvolvidos, aguçando a curiosidade, o senso crítico e a experiência lúdica. Possibilitam desenvolver o hábito e as experiências de leitura contribuindo para que encontre menos dificuldades ao se deparar com leituras mais complexas.

Considerações finais

Diante do que foi desenvolvido neste artigo, as histórias em quadrinhos hoje constituem uma ferramenta pedagógica para ser utilizada em sala de aula, visto que na atualidade as imagens fazem parte do dia a dia e não podem ser excluídas da aprendizagem. Trata-se de um gênero que vem alcançando espaço e reconhecimento desde sua origem. As adaptações quadrinísticas de obras literárias aceleraram esse processo: foram inseridas nas salas de aula como uma arte capaz de elaborar novos significados ao interagir com outras linguagens e códigos.

Para que esta ferramenta pedagógica seja utilizada na sala de aula como um recurso didático pelo qual possa motivar e transmitir os conteúdos, torna-se essencial que o(a) professor(a) tenha acesso às discussões pedagógicas quanto ao seu uso em sala de aula. Este se tornou um grande desafio para o(a) professor(a). Como trabalhar com os quadrinhos na sala de aula? Qual é a melhor utilização dos quadrinhos sob um enfoque interdisciplinar? Como motivar o(a) estudante e tornar o ensino atraente? De que forma favorecer para que o estudante alcance uma maior compreensão do mundo e dos meios de comunicação? Como tornar o(a) estudante um(a) cidadão(ã) crítico(o) e apaixonada(o) pela prática de leitura?

Referências

AGUIAR, L. A; LOBO, C. ***Memórias póstumas de Brás Cubas*** **em quadrinhos**. São Paulo: Editora Ática, 2013.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: língua portuguesa. Brasília: MEC/SEF, 1997.

CAGNIN, A. L. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975.

CALAZANS, F. M. A. **História em quadrinhos na escola**. São Paulo: Paulus, 2004.

CARVALHO, D. **A educação está no gibi**. Campinas: Papirus, 2006.

EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

_____. **Quadrinhos e arte sequencial.** Trad. Luiz Borges e Alexandre Boige. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FEIJÓ, M. **O prazer da leitura**: como a adaptação de clássicos ajuda a formar leitores. São Paulo: Ática, 2010.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GALO, R. A. C. **Dos livros para os quadrinhos:** as quadrinizações de obras literárias na sala de aula. In: UNOPAR Cient., Ciênc. Human. Educ., Londrina, v. 11, n. 2, pp. 33-41, out. 2010. Disponível em: <http://www.pgsskroton.com.br/seer/index.php/ensino/article/view/779>. Acesso em 20 de set de 2021.

LUYTEN, S. B. **O que é história em quadrinhos**. São Paulo: editora brasiliense,1985.

MIRANDA, C. A. de; QUELUZ, R. P. Teatro em quadrinhos: *Macbeth* de Marcia Williams. In: ALVES, L. K.; MIRANDA, C. A. de. **Teatro e ensino:** estratégias de leitura do texto dramático. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.

MOYA, A. **História da história em quadrinhos**. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1977.

PAIVA, F. S. **Educação e Violência nas Histórias em Quadrinhos de Batman**. Recife: Ed. Universitária UFPE, 2013.

PINA, P. C. HQ é arte. In: **Literatura em quadrinhos:** arte e leitura hoje. Curitiba: Editora Apris, 2012.

PIZARRO, M. V. **História em Quadrinhos**: a Turma da Mônica como recurso didático à prática pedagógica do professor da 3ª série do ensino fundamental. Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdade de Ciências, UNESP, Bauru, 2005.

QUELUZ, M. L. Pinheiro. Memória e humor gráfico: caricaturas e releituras de Belmonte. In: QUELUZ, M. L. P. (Org.). **Design e Cultura.** Curitiba: Editora Sol, 2005.

RAMOS, P. A Leitura dos Quadrinhos. São Paulo: Contexto, 2009.

SCHNEUWLY, B; DOLZ, J. Os gêneros escolares – das práticas de linguagem aos objetos de ensino. In: SCHNEUWLY, B; DOLZ, J. (Orgs.). **Gêneros orais e escritos na escola.** Campinas: Mercado de Letras, 2004.

SILVA, J. N. HQ nos livros didáticos. In: LUYTEN, S. M. B. (Org.). **História em Quadrinhos – Leitura Crítica.** São Paulo: Edições Paulinas, 1983.

VERGUEIRO, W. Uso das HQ no ensino In: RAMA, A. (Org), **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula.** São Paulo: Contexto, 2004.

VERGUEIRO, W.; RAMOS, P. Os quadrinhos (oficialmente) na escola: dos PCN ao PNBE. In: ___. (Orgs.). **Quadrinhos na educação:** da rejeição à prática. São Paulo: Contexto, 2009.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

HARMADA DE JOÃO GILBERTO NOLL – UMA OBRA DA PÓS-MODERNIDADE

Autora: Claudia Regina Camargo (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Marcelo Alcaraz (UNIANDRADE)

Resumo: Analisaremos, a partir da obra *Harmada* (1993), de João Gilberto Noll, os aspectos que contextualizam esse texto literário dentro da perspectiva crítica da pós-modernidade, entre eles a fluência e a rapidez no estilo, além do drama, característicos na cultura de massa e apropriado pelo romance contemporâneo. A narrativa traz um cenário catastrófico, em uma perspectiva multifacetada, um tipo de literatura dinâmica, fragmentada, aberta, que causa estranhamento e ao mesmo tempo familiaridade por tratar de cenas cotidianas. Percebemos a pós-modernidade retratada na obra em vários momentos, de forma que o texto, com sua forma e beleza, nos leva a variadas reflexões, especialmente pelo fato da abertura que a obra proporciona para a recepção do leitor. Para esta análise, destacamos como referencial teórico autores como Umberto Eco (2015), Zygmunt Bauman (2013), Gilles Lipovetsky (2005), Georg Simmel (1973), entre outros.

Palavras-chave: pós-modernidade; narrativa não-linear; obra Aberta. João Gilberto Noll.

Introdução

A obra *Harmada* (1993) é o sétimo livro do escritor João Gilberto Noll, foi agraciada com o Prêmio Jabuti, em 1994, na categoria romance, e consta entre os 100 livros essenciais da literatura brasileira, pela revista *Bravo!*. Noll iniciou sua carreira literária em 1980, tendo escrito 19 romances em 32 anos, sendo o último *Solidão Continental*, em 2012.

O presente trabalho pretende demonstrar alguns aspectos que caracterizam a pós-modernidade e como a obra *Harmada* se enquadra dentro da perspectiva pós-moderna da arte. Para tanto, uma breve contextualização dos termos modernidade e pós-modernidade e suas características, além de evidenciar algumas semelhanças com o movimento *beat*, forma cultural própria do pós-modernismo.

Coelho (1995) escreve sobre a modernidade como sendo um período diferente de todos os períodos que o antecederam, de muita diversidade de estilos e relativamente longo, começando na Revolução Francesa, atravessando o século 19, chegando até a pós-modernidade (Segunda Guerra Mundial). Segundo o autor, a modernidade preza pela singularidade e subjetividade do autor, do artista, que antes tinha como norte a coletividade, a Igreja e o Estado. Na modernidade, o autor é o único juiz da sua arte, um artista sem tutela, que tem algumas dificuldades, que não tem mais patrocínio. Ele é o patrocinador de si mesmo. Em compensação é um artista mais livre, pensador. Como exemplo, podemos citar a figura de Baudelaire, o poeta que está sempre em oposição ao

mundo e que trabalha em seus textos a temática do cotidiano. O artista livre ganha agora uma posição de herói e ao mesmo tempo uma posição *blasé*, ou seja, de indiferença frente ao mundo que o cerca.

A classe protagonista da modernidade é a classe burguesa, que toma para si a responsabilidade de transformar o mundo. Essa proposta (modernidade) busca trazer mais igualdade e liberdade para as pessoas, sendo um período de sonho, de utopia, que lança muitas ideias no mundo. Um período cuja crença era de que a realidade poderia ser modificada.

Segundo Coelho (1995), na modernidade acontece um amplo desenvolvimento das ciências, artes, literatura e indústria. Contudo, esse desenvolvimento se restringe às sociedades avançadas, aumentando as distâncias econômicas e sociais no mundo, já que os países subdesenvolvidos não podem produzir formas culturais desvinculadas da condição econômica rudimentar em que se atolam.

O modernismo é uma fase artística que parte da certeza e de uma devida arrogância de seu produtor (artista = herói). Já a modernidade seria um momento de dúvida e, portanto, de reflexão. Neste sentido, podemos definir o moderno como sendo o novo. O movimento modernista veio de encontro com a ideia de industrialização e a mercantilização exacerbada, que incluiu a cultura e a arte que passaram a ter um valor supremo, por exigência de um mercado sempre ávido pelas novidades. Desta forma, o moderno é a consciência neurotizada da modernidade, e a arte está, também, a serviço do capital, como diz Marx:

> A burguesia afogou os fervores sagrados da exaltação religiosa, do entusiasmo cavalheiresco, do sentimentalismo pequeno-burguês nas águas geladas do cálculo egoísta. Fez da dignidade pessoal um simples valor de troca; substituiu as numerosas liberdades, conquistadas duramente, por uma única liberdade sem escrúpulos: a do mercado. Despojou da sua auréola todas as atividades até então reputadas como dignas e encaradas com piedoso respeito. Fez do médico, do jurista, do sacerdote, do poeta, do sábio, seus servidores assalariados (MARX, 1998, p. 42).

O artista não é empurrado pelas forças sociais. Está sozinho em oposição à sociedade e logo torna-se um herói, segundo Baudelaire (1995), cuja causa é a arte em si. Torna-se uma figura idealizada, vulnerável e livre para exercer sua arte. Até então, como Benjamin (1994) diria, o artista estava mais próximo do artesão. A partir da modernidade, essa aura da arte irá perder-se. Benjamin explora essa questão com os romances, núcleo da modernidade, e que teria acabado com a arte da narrativa, de contar e ouvir histórias, de passar as experiências acontecidas na vida dos sujeitos de geração a geração.

A progressão como ruptura e a ruptura como tradição são os dois polos que equilibram a relação entre a modernidade e a antiguidade e ao fazer aquela assumir princípios e valores desta.

A recorrência, essa volta da modernidade ao que é antigo, será um vetor tanto para a modernidade quanto para a pós-modernidade. Se a modernidade é movida pela alienação neurotizante, podemos dizer que a pós-modernidade, pode ser entendida como uma era sem significados, marcada por uma desordem na linguagem, uma certa esquizofrenia coletiva.

O pós-modernismo é um fenômeno tanto socioeconômico, quanto artístico-cultural, que surge com a instituição do capitalismo nas sociedades pós-industriais, após a Segunda Guerra Mundial, que não vem depois da modernidade, como o prefixo possa sugerir, mas sim como uma negação da modernidade. Outro fator do empreendimento cultural denominado pós-modernidade é que ele vem para pôr fim às explicações gerais e totalizantes. O pensamento pós-moderno traz a alteridade para o centro da discussão, afrontando o que está posto como verdade absoluta:

> O pós-modernismo assinala a morte dessas "metanarrativas", cuja função terrorista secreta era fundamentar e legitimar a ilusão de uma história humana "universal". Estamos agora no processo de despertar do pesadelo da modernidade, com sua razão manipuladora e seu fetiche pela totalidade, para o pluralismo retornado do pós-moderno, essa gama heterogênea de estilos de vida e jogos de linguagem que renunciou ao impulso nostálgico de totalizar e legitimar a si mesmo (HARVEY, 2004, p. 19).

A pós-modernidade se configura muito mais como uma ruptura, uma revisitação do que já se tinha na modernidade. Uma das principais características desse conceito está vinculada à ideia que Bauman (2010) traz na sua obra *Capitalismo parasitário,* do líquido, sem padrões, sem formas definidas, um tempo marcado pela efemeridade.

Muitos traços da literatura pós-moderna serão evidenciados em *Harmada*, como veremos, entre eles a fluência e a rapidez no estilo e um certo drama, característicos também na cultura de massa e apropriado pelo romance contemporâneo. Esta obra nos apresenta, ainda, imagens de um cenário catastrófico, traição, violência, tédio e solidão, numa narrativa bem fragmentada, interrompida várias vezes, deixando lacunas para o leitor, de forma que o texto lacunar solicita bastante atenção para ser interpretado.

Essa abertura de interpretação encontra em Eco (2015) uma explicação, especialmente na sua *Obra aberta* que é uma publicação que propõe uma revisão dos conceitos para entendimento das obras de arte e noção de abertura adjacente. Está ancorada no fato de que o interlocutor pode guiar o significado de uma obra, sendo ele sujeito ativo no processo de interpretação. Eco reitera que "[...] a ambiguidade é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo" (ECO, 2015, p. 25).

A partir disso, inferimos que a abertura pode ser considerada um pressuposto que se aplica a toda obra de arte e a ideia de que toda obra de arte é aberta a múltiplas interpretações. Eco (2015) avança seus estudos e pesquisas, dentro dessa perspectiva da abertura das obras de arte, demonstrando que existem obras cujo grau de determinação é grande, não oferecendo um vasto

campo de interpretação — que poderíamos chamar de obras fechadas (ou semifechadas), enquanto outras oferecem um alto grau de indeterminação, que possibilitam ao leitor uma amplitude de análise - as obras abertas. *Harmada*, assim como outras obras de Noll, possui muita indeterminação, sendo este traço também característico das obras contemporâneas e pós-modernas.

Harmada

O pesquisador Idelber Avelar propõe que os títulos dos textos de Noll sugerem "[...] lugares transitórios, peregrinações, traços e restos de experiência, cenários sem historicidade, esvaziados de progressão e tempo" (AVELAR, 2003, p. 216).

Entre os aspectos bastante significativos da narrativa está o fato de o protagonista ser um sujeito inominado, representando justamente uma falta de identidade, aspecto que pode ser reforçado por sua profissão de ator, que é alguém multifacetado e que adota (com seus personagens) muitos nomes, como se sua identidade pudesse ser fluida, mascarada.

Harmada é um romance curto e percebemos no protagonista uma dicotomia entre a vontade de enraizamento e a mudança constante. O espaço onde a história acontece é um cenário de ruína, de desolação. O enredo nos mostra que o protagonista sobreviveu a um terremoto e nas descrições percebemos muito da pobreza e da falta de perspectiva, especialmente desse protagonista, um ex-ator fracassado, o narrador desta peregrinação:

> [...] não diziam que estas terras daqui estavam isentas, pelo menos, de terremotos, de tais cataclismos? [...] Depois se fez um mortal silêncio, e o que posso antecipar é que torrei ao sol por dias e dias... [...] De início, quando voltei a mim, todo queimado e ferido, avistei de cara uma fila num enorme descampado, isto, uma gigantesca fila com pessoas de olhar súplice, andrajosas, algumas com chagas como eu, destroços, crianças por ali saltavam obstáculos imaginários, extravasavam uma algaravia estridente que nenhum adulto ali parecia ter o tino em pé para contemplar, pois foi esta atividade infantil que me chamou a atenção de maneira mais frontal, não sei, aquela atividade insensata das crianças, aquela correria, aquele vozerio volátil enquanto a coisa grave baixa sobre os homens (NOLL, 2013, s.p.).

O protagonista transita como um nômade, como se estivesse em busca de algo desconhecido, até chegar a um lugar chamado Harmada. Nesta peregrinação ele passa por diversos espaços: um rio, o mar, um matagal, um teatro, um hotel, um asilo de moradores de rua. Enquanto se relaciona com pessoas de variados tipos, vai contando a elas vários fragmentos de sua vida. Assim acontece em um teatro, onde conhece uma atriz com quem vive por duas semanas; depois, no asilo onde encontra um palco para suas histórias: "O uso que eu fazia da vida no asilo seria intragavelmente tedioso, não fosse uma espécie de espetáculo que eu apresentava regularmente

aos meus colegas albergados" (NOLL, 2013, s.p.). E nas ruas da cidade por onde acompanha o crescimento de uma jovem que se tornará uma grande atriz.

> Sim, você me seguiu por Harmada toda, a pé... na época eu praticamente vivia a caminhar e já estava me afastando do teatro, com exceção de você e de duas ou três pessoas eu não queria mais saber de ninguém, só queria andar pelas ruas, geralmente os passos apressados para simular afazeres de cidadão, e você aí resolveu me seguir para ver aonde é que eu ia, e acabou descobrindo que eu não ia a lugar nenhum, que eu só sabia caminhar a esmo pelas ruas o dia inteiro (NOLL, 2013, s.p.).

O romance é marcado pelas divagações de seu protagonista, que vive entre a realidade e a imaginação. Um personagem solitário, superficial, que transita entre preguiça e trabalho, tédio e ócio criativo. Esse tédio existencial, bem próprio da pós-modernidade, pode ser observado neste segmento:

> De vez em quando sentia na pele a picada de algum inseto, aplicava então um tapa no local, abria os olhos, dava de cara com uma fenda meio lúgubre que ia aos poucos devorando o interior do tronco, mas eu não mudava de lugar, preferindo sujeitar ao meu cansaço qualquer inconveniência que pudesse aparecer naquele matagal (NOLL, 2013, s.p.).

Além do tédio, o ex-ator vive uma desesperança, uma falta de perspectiva de alguém que não encontra mais sentido no mundo, já que não pode mais fazer o que sempre fez:

> [...] eu fui um artista, um ator de teatro. E, de lá pra cá, desde que abandonei ou fui abandonado pela profissão, não sei, desde então já não consigo mais fazer qualquer outra coisa, não é que não tenha tentado, tentei, mas já não tento mais, vou te explicar por que: tudo aquilo que eu faço é como se estivesse representando, entende? (NOLL, 2013, s.p.).

O personagem se reconhece naquilo que sempre fez, ou seja, representar, e agora que não tem mais o palco como lugar de expressão, parte de sua identidade é afetada, assim como sua autoestima:

> Abri a narrativa desta noite com tamanha exuberância de convicção que a partir dali consegui perceber de fato que para mim não havia mais volta: eu me tornara definitivamente um ex-ator e, pior, eu me tornara uma imagem corroída do que eu fora; em outras palavras, eu já não passava de um canastrão (NOLL, 2013, s.p.).

Harmada traz também uma narrativa, muitas vezes, filosófica, e até poética, em contraponto com outras passagens muito escatológicas, como podemos perceber neste destaque:

> Abaixei a calça, sentei na privada, e uma enxurrada de merda líquida começou a escorrer do meu cu, assombrando com certeza a boca do vaso com a sua aparência esquisitamente preta, como se aquilo que não parava de escorrer fosse uma mistura de fezes com sangue, sei lá. Quando voltei para debaixo da árvore de onde eu saíra antes de quase me esvair em merda, Cris ainda estava lá. Embora permanecendo estonteado, eu via novamente as coisas em seus contornos (NOLL, 2013, s.p.).

A obra apresenta com frequência uma visão de liberdade sexual e acima de tudo o impulso ambulatório, nas viagens sem bagagem ou rumo. Cunha (2014) nos mostra como a narrativa de Noll e o movimento *beat* podem se assemelhar em vários aspectos, sendo que este movimento é também uma forma cultural própria dos pós-modernismo.

Depois de o mundo viver a tragédia da Segunda Guerra Mundial e tudo que a ela se sucedeu, houve uma grande revolução na cultura ocidental. O pós-modernismo, como resultado cultural deste período, compreende uma série de características próprias, dentre elas o surgimento de novos aspectos formais na cultura, em virtude de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica: sociedade de consumo pós-industrial, sociedade da mídia e do espetáculo, capitalismo multinacional, e o grande avanço tecnológico que revolucionou os meios de comunicação, garantindo a instituição da cultura de massa e da indústria cultural, que modificaram completamente o modo de produzir e de se estudar a arte, dentre elas inclusive a literatura, já que o escritor tornou-se um *produtor*, o leitor um *consumidor* e a obra literária mais um *produto* no mercado.

É neste período também que os EUA assumiram o controle do mundo capitalista e a mentalidade burguesa da nação estadunidense adotada, o *American way of life*, sintetizava todo um pensamento do povo americano, já estabelecido há tempos. Em meio à Guerra Fria e à eminência de uma terceira guerra mundial, os jovens se mostraram descontentes com essa forma de controle social imposta por essa filosofia, surgindo então os estilos *underground*, *hipster*, e a geração *beat* (*beatnik* por associação à Rússia – *beatnik* = *Sputnik*). Segundo Santos (2012) "O movimento *hippie*, descendente direto dos *hipsters* e dos *beatniks*, adotou o comportamento libertário desses grupos, bem como os ideais socialistas. Os *hippies* levantaram a bandeira do pacifismo com o lema 'faça amor, não faça guerra'." São características associadas aos *hippies*: o despojamento, estilo de vida antimaterialista, roupas velhas e coloridas, amor livre e sem distinções. Muitos eram, também, viajantes e andarilhos que saíam mundo afora acompanhando suas bandas favoritas ou indo em festivais para celebrar a paz e o amor.

Segundo Cunha (2014), Noll dispõe de uma característica narrativa, muito próxima do imaginário *beat*, um andarilho despojado, que pratica o amor livre e nada tem de materialista ou consumista, mas que é também um tanto descompromissado, perdido, e por que não dizer, vazio:

> Não é de se espantar que as ameaças de guerra, os conflitos internacionais, o avassalamento da economia capitalista ocidental fizeram do homem pós-segunda guerra mundial um esconderijo dele mesmo. O impacto da bomba atômica e a Guerra do Vietnã fizeram com que esse sujeito despertasse aversão ao cientificismo tecnocrático, provocando estranhamento e afastamento do ambiente familiar e institucional, recorrendo aos ditos — mundos paralelos ou — caindo na estrada. Os governos autoritários na América Latina provocaram um sentimento parecido, fazendo ressurgir a necessidade de escapismo entre aqueles que se sentiam mais reprimidos (CUNHA, 2014, p. 88).

A obra compõe-se de uma narrativa em primeira pessoa, ou seja, o próprio protagonista está contando a história, de forma direta ou indireta, podemos vislumbrar um outro traço do pós-

modernismo, que é o que Lipovetsky (2005) chama de individualismo, personalismo, narcisismo, presença de uma personalidade que trafega com um vazio e pelo vazio, viciada e inebriada por si mesma. Outras características vislumbradas por Lipovetsky (2005) e presentes em *Harmada* (NOLL, 2013) e que dizem respeito à pós-modernidade são a indiferença, a insensibilidade da massa, uma inquietação que se manifesta através de um mal-estar longo e invasivo, um sentimento de vazio interior, que de certa forma torna o indivíduo incapaz de sentimentos pelas pessoas e coisas.

Talvez por esse vazio e falta de empatia e sensibilidade, o personagem não consiga manter um relacionamento com ninguém, nem amigos, nem esposa, nem família. Ele até se casa com a sobrinha do seu patrão, a Jane, mas a relação acaba tão furtivamente como havia começado:

> Na saída do cemitério Jane entra no carro dele, um Volks gelo, meio estropiado. / Em questão de horas perco o emprego e a mulher. / Vou para o escritório. Pego as minhas coisas, que não são muitas. Preferia não pisar mais naquela casa onde vivi com Jane. Mas resolvo ir, há ali duas, três coisas das quais não quero me separar. / Jane não está em casa. Só Deus sabe onde se meteu com o gato que me ajudou a carregar o caixão. / Deixei um bilhete para Jane. Poderia não ter deixado palavra nenhuma. Mas eu estava ali, a escrever aquelas desembestadas palavras, que não fariam a menor diferença em canto nenhum do mundo em qualquer situação (NOLL, 2013, s.p.).

Percebemos, em vários momentos, uma atitude *blasé*, como a passagem que registra a fila da sopa. Neste fragmento de texto, logo após o terremoto, uma multidão se aglomera, com latas nas mãos, para ganhar a "sopa dos pobres" (NOLL, 2013, s.p.). O personagem nem sabe se está com fome, mas entra na fila. Depois, quando já está tomando sua sopa, um rapaz com o olho vazando, supurado, com abundantes secreções, pergunta se ele quer tratar os ferimentos e então vão até a igreja, onde recebe curativos pelo corpo todo. Essa atitude *blasé* que Simmel (1973) nos fala em seu texto *A metrópole e a vida mental*, se dá quando os nervos já estão tão condicionados que não reagem mais aos estímulos, uma forma de autopreservação da personalidade, que Lipovetsky (2005) trata como indiferença.

O protagonista parece sempre muito apático, como se nada sentisse, apenas reagisse aos estímulos do ambiente, ou às provocações. Nenhum sofrimento, nem o dele, nem dos demais, parece tocar sua sensibilidade, o que por si só é uma contradição, pois do ator, assim como dos outros artistas, se supõe uma sensibilidade e um olhar diferenciado sobre tudo, uma atitude de quem quer mudar o mundo.

Notamos, também, um sujeito que por mais contraditório que lhe sejam os padrões sociais, acaba, de alguma forma, se submetendo a eles em alguns momentos. Prova disso está na cena na qual ele arranja o emprego para *bater* cartas comerciais, também quando se casa e, ainda, quando sai para fazer compras. Aliás, já falamos aqui sobre os *beats* e os *hippies*, e como esse personagem

de *Harmada* nos remete a esse estilo. A maneira como se veste, ou se importa com o que vestir, reflete uma concepção de vida intimamente ligada à cultura *pop* e à filosofia *hippie*. No entanto, percebemos que, por vezes, a vida impõe uma submissão aos padrões sociais até para nosso protagonista:

> Saio do consultório, entro no elevador, passo pela portaria do prédio, ou, sei lá, entro no elevador, passo pela portaria do prédio, saio do consultório, pois não interessa a ordem com que eu possa viver o enfado desta armação diária de ir a dentistas, me olhar no espelho de cuecas entre o experimentar uma calça e outra nas exíguas cabines de provar roupas das lojas – olhando as minhas pernas nuas me dá vontade de chamar a vendedora da loja, abaixar a cueca e mostrar o pau, me dá saudades do asilo onde eu não precisava fazer nada disso, nem ir a dentistas, nem experimentar roupas – muito de quando em quando me aparecia por lá alguma peça do vestuário como chamam, vinda de alguma instituição ou pessoa caritativa, e eu nem me dava ao trabalho de experimentar, era vestir e já sair andando com a roupa no corpo, podia estar apertada ou grande demais, isto era um pormenor que não cabia em nenhuma conjetura dali, eu estava vestido com uma roupa que já pertencera a outro corpo, mas isto não interessava em nada, o importante era que aquela roupa parecia bem ou mal aderir ao meu corpo, para chegar em mim fora lavada, algumas, me lembro, tinham um certo cheiro caprichado, provável que de sabão em pó ou de alguma substância perfumada que se use na lavagem, sei que agora eu estava ali naquela exígua cabine da loja a chamar a moça, ela abre de leve a cortina e me pergunta se a calça caiu bem, estou vestindo uma calça creme e conto para a moça que sim, que eu poderia comprar duas, quem sabe até três se quisesse, porque tenho um dinheirinho no banco que me proporciona essas aventuras, a moça pisca nervosamente, diz que acredita em mim, e ali entendo que ela deixou de acreditar neste homem aqui, digo então que adiarei as compras para outro dia com mais calma, e quando digo que estou muito atarefado hoje, que tenho muitas coisas a fazer, sinto que o seu olhar de vendedora readquiriu uma certa credulidade, mas vou para outras lojas, e chego no apartamento de Bruce com tudo novo sobre o corpo – sapatos, calça, camisa (NOLL, 2013, s.p.).

O trecho destacado que encerra este artigo, de certa forma sintetiza o tédio, a indiferença e a fluidez, numa narrativa subversiva, que ignora pontuação, caracterizando a pós-modernidade como essa forma transgressora e irônica que está representada na obra *Harmada* como um todo.

Considerações finais

O trabalho buscou apresentar algumas particularidades da modernidade e da pós-modernidade, de modo a fazer uma distinção entre os aspectos que as caracterizam. Vale lembrar que a pós-modernidade não é um período que vem suceder a modernidade, mas sim uma série de características que podem ser encontradas, inclusive em obras bem anteriores ao período que se convencionou chamar de pós-modernidade.

Desta forma, apresentamos a obra *Harmada* (2013), de João Gilberto Noll como uma literatura que abarca muitos destes traços. A obra sem capítulos, além de fragmentada, apresenta também uma ampla abertura para interpretação, na qual identificamos uma literatura bem contemporânea, pautada por reflexões críticas e filosóficas, com poucos diálogos, como se demonstrasse que as pessoas realmente não têm muito a dizer nesta pós-modernidade. Essa

estrutura em fluxo contínuo dificulta o espaço de reflexão, que é solicitada do leitor durante a leitura.

É uma narrativa propositadamente entediante, como se quisesse nos mostrar como é a vida do próprio protagonista, sem muita emoção, meio deprimente, pautada pelas minúcias cotidianas e minimalistas, descrevendo coisas muito banais como comer, olhar etc.

Desta forma, *Harmada* (2013) mostra a complexidade do mundo e da vida, numa perspectiva multifacetada, um tipo de literatura fragmentada, aberta, que causa um estranhamento e ao mesmo tempo uma familiaridade por tratar de cenas cotidianas. Percebemos a pós-modernidade retratada na obra em vários momentos, de forma que o texto, com sua forma e beleza, para o estudioso leva a variadas reflexões.

Referências

AVELAR, I. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BAUDELAIRE, C. As Multidões. In: **O Spleen de Paris**: pequenos poemas em prosa. Trad. Leda Tenório da Mata. Rio de janeiro: Imago, 1995.

BAUMAN, Z. **Capitalismo parasitário**. Zahar: Rio de Janeiro, 2010.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas:** magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COELHO, T. **Moderno pós-moderno**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.

CUNHA, T. S. M. **Underground:** Marginalidade e contracultura em a fúria do corpo, de João Gilberto Noll. 127 f. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

ECO, U. **Obra aberta**. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna.** Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2004.

LIPOVETSKY, G. Narciso ou a Estratégia do Vazio. In: _____. *A Era do Vazio:* Ensaio sobre o individualismo contemporâneo. São Paulo: Manole, 2005.

MARX, K.; ENGELS, F. **Manifesto Comunista**. Trad. Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo, 1998.

NOLL, J. G. **Harmada.** Rio de Janeiro: Record, 2013. Arquivo Kindle.

SANTOS, M. C. D. **A contracultura do segundo pós-guerra:** um estudo comparativo entre a poesia marginal de Jack Kerouac e Nicolas Behr. 144 f. Dissertação de Mestrado. Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. (Org). **O fenômeno urbano.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

EFEITOS DE PRESENÇA EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Autora: Cleide Rosa Paulino Pelegrini (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo busca uma análise de como o leitor realiza a identificação dos efeitos de sentido e de presença nos momentos de epifania de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. A pesquisa metodológica recorre à temática da obra, a qual traz consigo elementos que não somente buscam os conceitos hermenêuticos para interpretar um texto, mas também conceitos de efeitos de presença, isto é, elementos que evocam os nossos corpos estéticos dentro da obra de *Grande Sertão: Veredas*. Partindo de tal pressuposto, nos perguntamos: de que modo esses elementos são estabelecidos pelo pesquisador? Diante desse problema de pesquisa, o artigo visa a buscar uma análise que transpõe o hermenêutico a partir de experiências do pesquisador voltadas ao caráter experimental por meio da sensibilidade, da imaginação e da presença. Nota-se que tudo isso é representado na obra na figura de Deus e o diabo. A figura do Demônio aparece como a centralização que permeia toda a narrativa. O mal é o mistério inexplicável, que gera muita reflexão, porém Deus é o soberano e único. Assim, o objeto da presente pesquisa é respaldado em Gumbrecht (2020), Diniz (2021) Heidegger (2005) e Candido (2000).

Palavras-chave: Sertão; efeitos de presença; epifania; intuições.

Introdução

No processo de leitura de *Grande Sertão: Veredas*, percebe-se que o romance de Guimarães Rosa envolve a experiência estética, provocando no leitor efeitos de presença, ritmos de intensidade, epifania e intuições. Esses elementos manifestam uma dimensão de leitura que não é do texto, mas do encontro com o texto, e o campo da imaginação direciona o leitor para sentir essas espessuras, de modo que se compreenda o texto em si e os efeitos de presença no leitor. Quando há esse encontro, o leitor é tocado por algo que afeta o corpo, sensação é semelhante a quando ouvimos uma recitação de poemas, do qual, ao mesmo tempo em que o ouvimos, adentramos ao campo da imaginação provocado pelo tom da voz, frequência, altura, ritmos, entonação. Essas sensações provocadas no leitor suscitam sentimentos bons e ruins que evocam presença de espaço por meio da imaginação.

Na obra *Grande Sertão: Veredas* há uma evocação de presença introduzida pelo próprio título. Nas três palavras deste título nota-se um estranhamento proposital, todavia arrebatador. A palavra "Sertão" revela a grandeza de uma entidade vulnerável, acompanhada da expressão "Grande", que traz a ideia de duas grandezas e amplia a vastidão deste sertão, onde são encontrados

e gerados os conflitos, incertezas e até mesmo as frustrações. Nesse contexto, o leitor é impactado pelo lugar no campo da imaginação, concebendo e viabilizando a interação entre narrador e leitor.

No texto, o leitor é conduzido por ritmos de intensidade, isto é, ocorre a estimulação dos afetos e a identificação de sentimentos e efeitos de presença. Ao ler a obra, o leitor flexível ao campo imaginativo pode perceber que o narrador personagem dialoga com o leitor, de modo a prosseguir numa linha de questionamentos que trazem a possibilidade do vislumbre do ser, cujos sentidos são evocados involuntariamente. Nesta direção, a autora Lígia Gonçalves Diniz, em *Imaginação como presença: o corpo e seus afetos na experiência literária (2020),* alega*:* "A imaginação: essa dimensão da consciência na qual se dão as experiências sensoriais e emocionais, mesmo quando não há estímulos materiais imediatamente disponíveis. É da imaginação que irrompe a energia afetiva latente em toda experiência literária" (DINIZ, 2020, p. 24).

Ademais, há uma dimensão de interpretação regional, geográfica, aspectos sociais da época, política e até filosófica. Todas essas análises são plausíveis e relevantes no âmbito acadêmico, todavia, deve-se considerar também a experiência do leitor, visto que o leitor é capaz de criar e recriar a sua própria história por meio de elementos que o próprio texto lhe traz. Em minha leitura, fui instigada e direcionada a uma experiência na identificação no momento de epifania, intuições, efeitos de presença e imaginação simbólica, de modo a perceber a transcendência de símbolos relacionada à figura de Deus e do diabo, isto é, a representação do bem e do mal.

Metodologia

O desenvolvimento deste artigo foi baseado na leitura da obra *Grande Sertão: Veredas*, bem como das obras de Gumbrecht, o qual me inspirou à uma nova perspectiva de estudo do romance *Grande Sertão: Veredas*. Partindo dessa pesquisa metodológica, a temática da obra provoca uma sensação de "liberdade" para explorar a análise que remete a uma espécie de sensações e emoções. Nesse sentido, a análise é construída pelo pesquisador visando a transcrever e buscar algo transcendental, epifânico, efeitos de presença, intuições e imaginação. Segundo Diniz,

> a "substância de conteúdo" sempre ativa "afetos" que incluem reações corporais, então torna-se plausível supor que reagimos às imagens provocadas por textos literários como se os objetos ou as pessoas a que eles se referem estivessem fisicamente presentes para nós de modo imediato (DINIZ, 2020, p. 33).

Em consonância com a citação da autora, a leitura realizada por meios de afetos traz experimentos de um conjunto de experiências que o leitor vivenciou, de modo a tornar a leitura prazerosa e significativa, gerando ritmos de intensidade onde o leitor pode ser tocado nos afetos.

Quando esse efeito de experiência estética acontece, há uma evocação de presença experimentada pelo leitor, o qual é impactado pelo lugar no campo da imaginação.

Essas imagens podem incluir um ou mais dos cincos sentidos, como olfato, paladar, visão, audição e tato. O texto literário é como um mundo que demanda, organicamente, a resposta do corpo. Sensações e emoções estão agrupadas sobre o conceito de afetos e podem ser despertados e irradiados em torno de experiências vivas. Um exemplo disso é que uma leitura realizada em voz alta pode aumentar os estímulos de sensações e emoções, visto que, por meio da linguagem, pode-se gerar efeitos de despertamento no espaço da imaginação, efeitos estes que podem ser diferentes em uma leitura realizada apenas de modo visual. Acredita-se, segundo Diniz, que há uma face afetiva em toda experiência literária. Os efeitos são disparados pelo próprio texto sobre uma perspectiva de presença.

> [...] deixa claro que segue rumo a algo que o texto oferece para além de sua superfície concreta, isto é, a possibilidade de presentificar atmosferas e climas passados, ausentes ou alheios a partir de uma leitura concentrada em "descobrir fontes de energias" e "se entregar a elas afetiva e corporalmente" (GUMBRECHT, 2021, p. 5).

Essa entrega se dá numa leitura de contemplação, isto é, precisa-se que o leitor sempre tenha a disposição para retomar o texto de modo a ter a oportunidade do vislumbre do ser. Na leitura de *Grande Sertão: Veredas* há muitas digressões e rupturas que vão e voltam em suas histórias, como se fossem peças soltas do quebra-cabeça, sugerindo que o leitor junte as peças. Deste modo, o leitor é uma espécie de detetive do modelo de narrativa do mistério, descobertas de formação, isto é, o que se passa na vida do narrador-personagem é o que se passa possivelmente na mente do leitor. Portanto, é um jogo detetivesco. Nesta direção, Iser afirma:

> Visto que uma teoria do efeito estético buscava elucidar e levar em conta o que uma estética da produção tinha negligenciado ou até mesmo ignorado, foi preciso passa da consideração do autor para a do leitor, surgindo então o interesse em investigar o que de fato acontece quando lemos (ISER, 1999, p. 65).

Perante essa descoberta identificada pelo leitor, surge uma necessidade no sentido de buscar uma reflexão, usando o campo da imaginação, remetendo à materialidade do próprio sertão enquanto espaço geográfico. Transpõe-se para um nível mais elevado que chamamos do "ser".

À medida que lemos uma interação de linguagem que afeta o nosso corpo, essa sensação é de presença sensorial. Ainda que o corpo não esteja no espaço concreto que a imaginação transportou, há uma conjuração de tempo e espaço na mente do leitor que produz impacto corporal, possibilitando e gerando epifania. Segundo Gumbrecht,

> A epifania é uma sensação inesperada, percepção intuitiva, entendimento repentino, uma espécie de libertação. Há uma face afetiva em toda experiência literária: um modo de nos aproximarmos das obras

> por meio de sensações físicas e emoções. Além de inapreensível, a epifania, na qualidade de afeto-evento, é também imprevisível quanto a seu momento e sua forma, e "se desfaz enquanto emerge" (GUMBRECHT, 2003, pp. 111-113).

A temática da obra traz o efeito de presença e imaginação, que se inicia pelo título: *Grande Sertão: Veredas*. Na materialidade, o grande sertão é a entidade, realidade, lugar geográfico, a grandiosidade da terra, assimetria de seus córregos e afluentes chegando ao mar.

Todavia, se é verdade que a distribuição de papéis conceituais corre o risco de tornar-se obsessiva, importa compreender que a ênfase do livro em presença e produção e coisas do mundo não condena nenhum modo de relação com o mundo, que tome o sentido como ponto de partida a partir daquilo que o texto literário propõe em forma de linguagem.

O longo preâmbulo desemboca aqui e agora: mesmo que vivamos em uma sociedade longamente centrada na prática interpretativa de buscar sentidos sob e além de experiências vivas, o nosso desejo latente de "nos relacionarmos com o cosmos ao nosso redor, inscrevendo nossos corpos no ritmo desse cosmos" (GUMBRECHT, 2003, p. 82) talvez esteja se manifestando com particular intensidade neste início de século XXI, em que as tecnologias separam, cada vez mais, corpos e suas consciências.

Partindo dessa premissa, como o leitor realiza a identificação dos efeitos de sentido e de presença nos momentos de epifania? De acordo com Diniz, "A literatura oferece de forma extraordinária o potencial de disparar em nossas consciências uma infinidade de imagens, que despertam, por sua vez, reações corporais que nos conectam, fisicamente, com o universo ao nosso redor" (DINIZ, 2016, p. 31). Acrescento também minha experiência enquanto leitora no aproveitamento dos elementos dos textos para ler via Stimmung, o que, de acordo com Gumbrecht, quer dizer "[...] prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem e a nossos corpos como uma realidade física".

O leitor de alguma forma está presente no texto, retomando, revisitando e contemplando o texto e reagindo com sensibilidade quando o narrador sugere uma reflexão ou quando solicita um diálogo com o leitor. *Grande Sertão: Veredas* é uma obra que conversa com o leitor, propondo uma interação, pois é como se o narrador dissesse ao leitor: o que se passa comigo, pode estar passando com você no momento da leitura. É uma mistura de ficção e realidade, narrativa de descobertas e de formação.

Essa proposta metodológica traz a configuração de uma análise de experiência promovendo a interação entre o fictício e o mundo real, trazendo a compreensão de que a leitura nos oferece respostas do mundo real. Em outras palavras, no deslumbre do ser há sempre uma presentificação e, em torno dessa linguagem, promove a reflexão da sensação do prazer pela leitura.

Contextualizando o objeto da pesquisa

Grande Sertão: Veredas é geográfico e regional, porém sem limites e sem medida, indicando a representação do coração de Minas Gerais, concebido pelas suas "veias", veredas de ar com misturas de terra e água. Riobaldo, o narrador-personagem, representa esse sertão de voz desconexa entre passado e presente, fazendo reflexões e demonstrando incertezas, encontrando-se numa situação paradoxal sobre a própria vida e nos instigando a refletir por meio de aforismos "viver é muito perigoso", com pequenas variações: "O senhor sabe: o perigo que é viver".

Viver no sertão, que não tem "janelas nem portas", que "está em toda parte", que é "dentro da gente". É um sertão do qual não se escapa. Ainda afirma: "Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados". A narrativa nos impulsiona ao silêncio do ser. Heidegger afirma que

> O desdobramento da interpretação dos afetos nós estóicos, bem como sua transmissão para a Idade Moderna através da teologia patrística e escolástica, são bem conhecidos. No entanto, não se atenta para o fato de que a interpretação ontológica fundamental dos afetos, desde Aristóteles, não conseguiu dar nenhum passo significativo. Ao contrário, os afetos e sentimentos passaram a figurar tematicamente entre os fenômenos psíquicos para, ao lado da representação e da vontade (HEIDEGGER, 2005, p. 193).

Este sertão abstrato representado pelo regionalismo mineiro comunica o ser existencial tomado pelo palco vazio conflituoso, insignificante, sem perspectiva de pertencimento. O espaço mudo, surdo e vazio do antes da fala parte do termo "nonada", que desmembra o início da narrativa. Mediante esse palco vazio, silenciado pela angústia, dúvidas, questionamentos do bem e do mal, as incertezas, crise existencial, pensamento ambíguo, divergências de crenças. O narrador-personagem nos leva e nos convida a crer que foi fundada no vazio do nada.

Essa palavra "Nonada" implica o fôlego e a fala do narrador, o suspiro pulmonar, a boca cheia de palavras, desgovernadas numa representação com fogos de tiros, atirando palavras tomando o leitor de assalto. O silêncio foi quebrado pelo som de tiros: "Tiros que o Senhor ouviu" (ROSA, 1986, p. 1).

Nota-se que a palavra "tiros" está no plural, representando as muitas vozes do ser interior, e essa é a primeira palavra depois de "nonada" (palavra indutora) no início do romance. O que se angustia é o nada (nonada) o vazio do ser que não se revela que não faz sentido, porém busca-se uma palavra para o existir "logos" que pode representar a própria existência.

Há uma mistura de sentimentos tomados por indagações, frustrações, o homem arruinado, vazio que extrapola o entendimento humano e o narrador personagem afirma: "Eu quase que nada

sei" (ROSA, 1984, p. 14) e essa travessia que Riobaldo deseja superar que será de transformação e aprendizagem de si. Dessa forma, possibilita a interação e a identificação do diálogo com o leitor. De acordo com Heidegger,

> Aquilo com que a angústia se angustia é o "nada" que não se revela "em parte alguma". Fenomenalmente, a impertinência do nada e do em parte alguma intramundanos significa que a angústia se angustia com o mundo como tal. A total insignificância que se anuncia no nada e no em parte alguma não significa ausência de mundo. Significa que o ente intramundano em si mesmo (HEIDEGGER, 2005, p. 250).

A percepção que Guimarães Rosa traz na sua obra *Grande Sertão: Veredas* é a possibilidade de análise transcendental que são representadas pelos elementos do bem e do mal, que remete à figura de Deus e o Diabo. Ele propõe um debate sobre a questão metafísica: a existência ou não do diabo. Riobaldo coloca como centro de suas angústias a incerteza da existência do Diabo, como ser condensador de toda a raiz do Mal.

Essa dúvida, que parece não ser esclarecida, é a transcrição dos questionamentos filosófico-religiosos do autor para o texto. Logo no subtítulo da obra destacamos uma epígrafe: "o diabo na rua no meio do redemoinho". O redemoinho seria o ar por ter origem no cruzamento de ventos – a base dele é feita de ar, é "do nada" que ele surge, "no nada" que ele existe e para "o nada" que ele vai.

A rua como espaço simbólico seria o vazio. No entanto, nesse vazio atua a memória do narrador-personagem. Surge, então, a figura do Saci como um ser maléfico. O diabo pode ser a queda ou aquela parte obscura das ações do homem, se materializando na cólera, ira, fúria, ódio. A simbologia do mal representada pelo Saci precisa ser nomeada, uma tentativa de organizar e conhecer esse mundo desorganizado e paradoxal;

Dentro desse nada, o demônio aparece como a centralização das questões metafísicas da obra. O mal é o mistério inexplicável, que gera reflexão. Rosa trabalha isso de maneira criteriosa. Deus é citado apenas com esse nome, soberano e único. O diabo possui mais de cem nomes diferentes no livro e aparece, do início ao fim, em todas as dúvidas.

> O que mais penso testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sarar da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu Moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio… Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles (ROSA, 2001, p. 32).

O transcendente é o que está além do conhecimento concreto e que não se baseia somente em dados e conclusões metódicos, está além dos limites convencionais. Para Riobaldo, “Deus existe mesmo quando não há” (ROSA, 1984, p. 49). Deus é único e existente, mas, a partir de uma visão empírica da realidade sertaneja, o narrador deduz a omissão de Deus e a presença do Demo.

Ele deduz a omissão de Deus quando se encontra num estado de humanidade vazia. E toma para si características más e percebe-se num grande paradoxo na viagem existencial que perfaz sua perigosa travessia. Há um dualismo confuso que o leva ao avesso, isto é, na medida em que esse humano deseja fazer sua perigosa travessia, se encontra em dualismo confuso e ambíguo, e esses sentimentos ora ações boas, ora ações más. De acordo com Candido,

> O grande problema, para o narrador, é a existência dele: existe ou não? Em princípio, sente que é um nome atribuído à parte torça da alma: “Explico ao senhor: o diabo vive dentro do homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! — é o que eu digo". Mas uma dúvida sempre fica (CANDIDO, 2000, p. 136).

Grande Sertão: Veredas é o espaço representativo do discurso de Riobaldo, que questiona as ambiguidades da vida: o bem e o mal que é o assunto principal da obra. Esses questionamentos do narrador são como “ciscos na poeira”, de fato, o diabo no meio do redemoinho, o homem arruinado, desgovernado pelas adversidades da vida e que precisa fazer a grande travessia e para fazê-la é preciso coragem.

> O demônio surge, então, como acicate permanente, estímulo para viver além do bem e do mal; e bem pesadas as coisas, o homem no Sertão, o homem no mundo, não pode existir doutro modo a partir duma certa altura de problemas. "Viver é muito perigoso" - repete Riobaldo a cada passo; não só pelos acidentes da vida, mas pelas dificuldades em saber como vivê-la (CANDIDO, 2005, p. 137).

Portanto, este artigo propõe que uma análise não hermenêutica da obra deve ser considerada, visto que as experiências pessoais podem ser vivenciadas pelo leitor em contato com a obra. O leitor é capaz de criar e recriar a sua própria história por meio de elementos que o próprio texto lhe traz, vivenciando sensações e emoções, por meio dos aspectos de efeitos de presença e epifania. O leitor também tem a sua história, a qual vai determinar que tipo de relação ele terá com o texto, portanto utiliza-se da leitura como instrumento para compreender o mundo em sua volta.

Considerações finais

Para Antonio Candido, “há de tudo para quem souber ler” (CANDIDO, 1983, p. 294) em *Grande Sertão: Veredas*. Quando se entra na sintonia do livro, o maravilhamento toma o leitor, como no caso de Clarice Lispector: “Nunca vi coisa assim! É a coisa mais linda dos últimos tempos

(...). O livro está me dando uma reconciliação com tudo, me explicando coisas adivinhadas, enriquecendo tudo" (CANDIDO, 1983, p. 294).

A extensão de análise e a interpretação da obra, a exclusividade de uma leitura hermenêutica não dá conta da voz narrativa de Riobaldo, o que se confirma por Antonio Cândido. Em minha análise, de forma delimitada, a pretensão de leitura foi contemplada a partir de experiência pessoal no campo da imaginação.

Embora o escopo e o objetivo deste artigo não seja a realidade metafísica, é notória que tal realidade faz parte desta obra literária e há algo misterioso e místico em *Grande Sertão: Veredas*, é possível que a obra nos envolva por dias, meses e anos. Por esta razão, a narrativa me instigou a realizar o presente recorte e buscar uma experiência na identificação dos momentos de epifania, intuições, efeitos de presença e imaginação simbólica. E, além disso, a transcendência de símbolos relacionada à figura de Deus e do diabo, isto é, a representação do bem e do mal, tendo como uma ambiguidade metafísica.

O personagem Zé Bebelo, em *Grande Sertão: Veredas*, diz: "A gente tem de sair do sertão! Mas só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro..." (ROSA, 1984, p. 202). Essa citação da obra na fala de tal personagem nos devolve a imensidão da realidade humana do nosso cotidiano. Somos tomados subitamente por vários momentos de interiorização, como se fosse o mundo misturado.

A narrativa me instigou a refletir por meio de aforismos, lembrando que os aforismos trazem presença, tais como: "viver é muito perigoso", com pequenas variações: "O senhor sabe: o perigo que é viver". Viver no sertão, que não tem "janelas nem portas", que "está em toda parte", que é "dentro da gente". Um sertão do qual não se escapa. Ainda afirma: 'Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados".

Diante dessa premissa, ao analisar a obra, descobri novas perspectivas a cada leitura, pois a narrativa é tão inspirativa, que a análise da temática da obra continua, na estratégia de contemplação, há a promoção de transposição para um universo de leitura mais elevado. Conforme assevera Tatarana, "o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia" (ROSA, 1984, p. 53). Essa travessia se dá no sertão. O sertão é o mundo.

Referências

GUMBRECHT, H. U. Uma universidade do futuro sem Humanidades?. Trad. Claudia Regina Camargo e Greicy Pinto Bellin. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 18, n. 1, pp. 1-27, 2020.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: **Vários Escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. O Homem dos Avessos. In: Tese e Antítese: artigos. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

ROSA, João Guimarães, 1908-1967. **Grande Sertão: Veredas** – "O diabo na rua, no meio do redemoinho..." / João Guimarães Rosa. 22. Ed, São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

DINIZ, L. G. **Imaginação como presença**: o corpo e seus afetos na experiência literária. Curitiba: Ed. UFPR, 2020.

HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**, Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback, 15. ed. Editoras Vozes, 2005.

ISER, W. **O fictício e o imaginário**. In: _____. ROCHA, J. C. C. Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. pp. 65-77.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

A CENA DIGITAL EM ÉPOCAS DE PANDEMIA

Autora: Climene de Moraes Favero (UNIANDRADE)
Orientadora: Verônica Kobs (UNIANDRADE e FAE)

Resumo: O presente artigo objetiva analisar a peça *Síncope*, representativa do teatro digital, no quadro das produções atuais contemporâneas, encenada pela CiaSenhas de Teatro de Curitiba, na III Mostra de Teatro Move, que ocorreu *on-line* em novembro de 2020. Além dos recursos cênicos e midiáticos da representação, também será refletido de que maneira o isolamento social causado pela pandemia do coronavírus (COVID-19) projeta a ocorrência do teatro digital na cena curitibana. Para tanto, serão abordados alguns dos recursos multimídias utilizados pela dramaturgia, levando em consideração os pressupostos teóricos de Hans-Thies Lehmann, quanto ao conceito de teatro Pós-dramático (2007); Patrice Pavis, ao abordar o teatro cibernético e multimídia na encenação contemporânea; Irina Rajewsky em suas classificações sobre a intermidialidade; Lucia Santaella, na relação da cena teatral com a telepresença e com o leitor imersivo, e Gérard Genette, ao contemplar sua teoria sobre o hipertexto, presente na escrita da peça.

Palavras-chave: pós-dramático; pandemia; intermidialidade; multimídia.

Introdução

É possível observar na atualidade a intensificação do teatro digital, ao marcar manifestações e novas formas de representação, devido ao isolamento social ocorrido durante a pandemia do "novo coronavírus" que fechou as casas de espetáculos. Essa intensificação mostra-se não somente na linguagem cênica da representação, no estilo de direção ou nas temáticas textuais trabalhadas, mas, principalmente, no suporte utilizado para a representação que passa a não contar com a simultaneidade da cena vista pelo público em um palco compartilhado pela presença física entre o ator e o espectador.

O suporte do teatro passa a ser uma câmera de vídeo e não mais somente o palco. É a câmera que possibilitará a transmissão *on-line* da peça, atingindo a plateia distante do local em que está sendo encenada. Isto é um desafio para a concepção que temos de teatro, pois ele se dá com base em filmagens fazendo o uso de várias mídias para deslocar o palco via *internet*. Essa nova cena é o resultado do enfrentamento dos artistas frente à pandemia e à impossibilidade de reunir pessoas para assistir aos espetáculos, o que se torna possível virtualmente.

Desta forma, a relação entre o público e o ator não deixa de ocorrer, mas precisa da ajuda das redes sociais que universalizam a obra. O grupo Obragem de teatro, que sediou a III Mostra Move, cuja peça *Síncope* será estudada neste trabalho, usou a plataforma de compartilhamento de vídeos *YouTube* para difundir o trabalho dos grupos participantes. A estreia das peças se deu em tempo

real com a divulgação antecipada nas redes, *Facebook* e *Instagram*, para que fossem assistidas enquanto eram filmadas ou encenadas. Assim, tenta-se resguardar a simultaneidade da cena, mas gera-se um vídeo, indo além do tempo real da peça que pode ser assistida em outros momentos, fazendo com que a peça possa ser vista posteriormente.

Para este trabalho há um cuidado com ângulos, marcações e tomadas de cena que exigem diferentes recursos multimídias para sua realização. Com base nos aspectos apresentados nesta introdução, abordaremos os recursos midiáticos utilizados na encenação da peça Síncope e como a pandemia se reflete na temática de textos apresentados na III Mostra Move do Espaço Obragem, em Curitiba.

Grupo Obragem de Teatro

O Grupo Obragem, responsável pela criação e por promover a Mostra Move, tem sede em Curitiba, na Rua Julia da Costa, nº 204. A companhia teatral foi criada em 2002, pelos atores Eduardo Giacomini e Olga Nenevê, apresenta um perfil investigativo com base em pesquisa cênica, criação e produção reunindo diversas linguagens, como a dança contemporânea, as artes visuais, o cinema e a literatura. Em sua página na *internet*, o Obragem apresenta-se como um grupo que "acredita que a expressão teatral é capaz de interferir no modo sedimentado de nos relacionarmos, por meio de intercâmbios, de reflexões e de fruições" (OBRAGEM, 2021).

Desta forma, os artistas criaram a Mostra Move, que reúne o propósito do grupo quanto ao seu perfil investigativo, de colocar a arte em movimento ou de mover e promover apresentações de dança, teatro e entre outras linguagens. No ano de 2020, diante do quadro da pandemia, entre os dias 3 de outubro e 21 de novembro, o Espaço Obragem – criação e compartilhamento artístico, sediou a III Mostra Move - grupos de teatro, e levou ao público o trabalho inédito realizado durante o período de reclusão da covid-19, com oito grupos teatrais curitibanos. A edição da mostra foi exibida de maneira *on-line* sempre aos sábados e teve o apoio do Programa de Apoio de Incentivo à Cultura da Fundação Cultural de Curitiba e da Prefeitura Municipal de Curitiba, com incentivo da empresa EBANX. Dentre os grupos que se apresentaram optamos por analisar, conforme mencionado, a peça *Síncope*, cuja ficha técnica assim se apresenta: criação compartilhada da CiaSenhas de Teatro / Dramaturgia e Direção – Sueli Araujo / Atuação – Ciliane Vendruscolo e Luiz Bertazzo / Assistente de direção – Anne Celli / Colaboração artística – Greice Barros / Sonoplastia – Ary Giordani / Iluminação – Wagner Corrêa / Figurino – Amabilis de Jesus / Cenário – Paulo Vinícius / Câmera - Lídia Ueta / Produção – Marcia Moraes e Edran Mariano.

CiaSenhas de Teatro

Criada em 1999, a companhia desenvolve um trabalho com base em pesquisa e criação teatral, e na valorização do ator-criador que se dedica à investigação da linguagem cênica, em processos compartilhados de criação, encenando textos com viés político e crítico. O grupo também promoveu ações junto ao público em projetos como: *Mostra Cena Breve Curitiba – a linguagem dos grupos de teatro*, cujo objetivo era promover o encontro de grupos teatrais em apresentações de cenas de 15 minutos, posteriormente trocando experiências, discutindo estética e política cultural. Outra iniciativa do grupo foi *CiaSenhas ACIONA!*, que reuniu artistas, pesquisadores e comunidade para refletir e experimentar possibilidades do fazer teatral. Também desenvolveu o projeto *Gilda* que contou com a participação de diferentes áreas (dança, teatro, artes visuais, cinema e música) em formato de cabaré e, por fim, *Gilda convida Maria Bueno*, que foi uma ação coletiva de ocupação artística que ocorreu na Rua São Francisco mobilizando comerciantes, moradores e frequentadores da rua.

O grupo, portanto, marca-se por uma trajetória voltada à pesquisa da cena narrativa e da encenação teatral, e para a III Mostra Move produziu o texto inédito *Síncope*, apresentado às 20h do dia 14 de novembro, sétima noite de apresentação da mostra. A peça tematiza a pandemia pela qual passamos e questiona uma atitude da população frente a apatia e a falta de posicionamento social em relação à violência pela qual passa a sociedade contemporânea. *Síncope* foi o primeiro trabalho *on-line* do grupo e em depoimento ao jornal digital *Bem Paraná*, para a seção *Diversão e artes*, o grupo comenta que o novo formato seria uma provocação quanto à forma de representação: "A câmera tornou-se uma parceira do processo de criação e nos mostrou outras ferramentas de relação com o espectador. Tivemos que reposicionar estratégias de jogo entre os atores, rever as dinâmicas de tempo e de espaço e repensar a relação com o público a partir da lente da câmera" (BARULHO CURITIBA, 2020). O depoimento do grupo reitera o estudo que será abordado a seguir.

Teatro pós-dramático

A designação "teatro pós-dramático" foi formulada pelo crítico e professor teatral alemão Hans-Thies Lehmann. O termo refere-se à evolução das formas cênicas e textuais, que se deram com o surgimento de um novo tipo de teatro após os movimentos de vanguarda na arte, no século XX, principalmente após os anos 1980: "O adjetivo 'pós-dramático' designa um teatro que se vê impelido a operar para além drama, em um tempo após a configuração do paradigma do drama no teatro" (LEHMANN, 2007, p. 35, grifo no original). Essa nova forma do fazer teatral renunciaria

ao chamado drama burguês, teatro encenado de acordo com os princípios apresentados por Aristóteles, quanto à imitação (mímeses) e a catarse. Lehmann teoriza sobre uma nova forma de fazer teatro que reúne várias linguagens artísticas, ao que chama de teatro de risco: "Obscurecimento de fronteiras entre os gêneros: dança, pantomima, teatro digital e falado se associam [...] Resulta disso uma paisagem teatral múltipla e nova, para a qual as regras gerais ainda não foram encontradas" (LEHMANN, 2007, p. 40).

A peça *Síncope* seria um exemplo dessa nova maneira descrita por Lehamnn de se fazer teatro, pois reúne em sua encenação a representação cênica, a música, a filmagem (característica do cinema) e propaga-se via *internet*, reiterando a paisagem teatral múltipla e nova, mencionada pelo professor. A peça ainda possibilita uma nova forma de participação do público, que, distante, vê no *chat* uma maneira de participar do espetáculo, antes mesmo de começar, conforme podemos verificar na imagem abaixo:

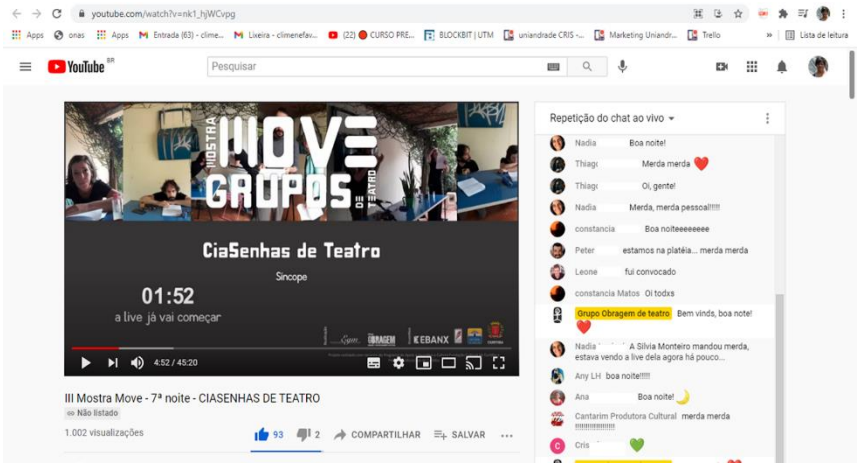


Figura 1. *Síncope.* Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nk1_hjWCvpg. Acesso em: 20 jul. 2021.

Estas novas possibilidades de encenação e participação do público são determinadas pelas novas tecnologias existentes, com as quais convivemos no nosso cotidiano e que geram novas práticas de interação. Um exemplo disso são as conversas nas redes sociais, o que, por sua vez, acabam proporcionando também novas formas de comunicação teatral, bem como nas linguagens artísticas em geral:

> [...] em grande parte da arte contemporânea, os recursos tecnológicos propiciam uma investigação criativa,
> tanto dos meios quanto dos processos, auxiliando a desenvolver visões mais adequadas ao mundo pós-moderno, uma vez que libertam os artistas do atrelamento a modelos e conceitos preexistentes. [...] tal liberdade, inclusive, pode viabilizar interessantes trocas sígnicas entre arte e tecnologia. (GUIMARÃES, 2007, p. 39).

Os processos de criação artística, conforme a professora Denise Guimarães apresenta, são enriquecidos pelos recursos tecnológicos de que fazemos uso e que possibilitam novas formas de produção. No exemplo a seguir:

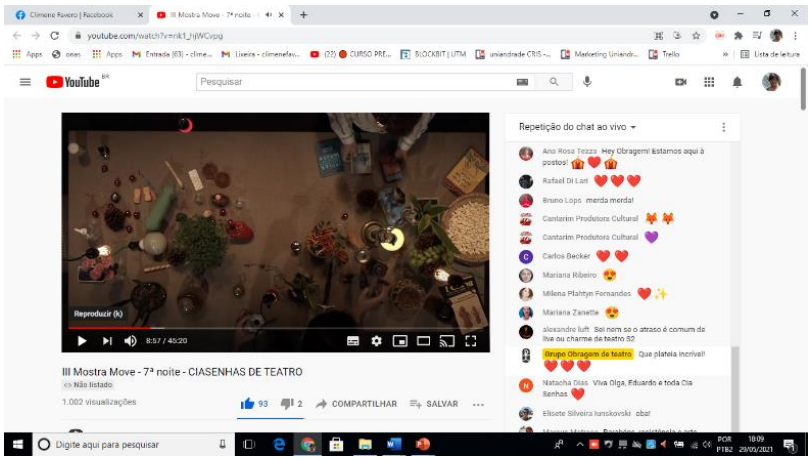


Figura 2. *Síncope*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nk1_hjWCvpg. Acesso em: 20 jul. 2021.

Podemos verificar como o uso de uma câmara no teto do teatro vislumbra uma tomada do palco que nenhum espectador jamais poderia ter de uma plateia comum, os recursos tecnológicos ampliam a encenação. Na cena referida está sendo preparada uma comemoração de fim de ano, nela os atores arrumam uma mesa com patuás, simpatias, livros de quiromancia, cartas de tarô etc. desejando o início de um ano melhor.

O teatro cibernético

Os vários recursos utilizados na peça *Síncope* caracterizam o teatro multimídia, que segundo Patrice Pavis vai além de reunião de várias linguagens. A peça tem a seu favor o que Pavis designa como teatro cibernético, que seria o encontro de tecnologias que permanecem mesmo após ter acontecido. Conforme mencionado anteriormente, a peça foi transmitida pelo *YouTube* em uma *live* ou de maneira *on-line*, mas ainda pode ser assistida. Em relação a isto, Pavis considera:

> O teatro multimídia (multimedia performance) não é simplesmente um acúmulo de artes (teatro, dança, música, projeções etc.); num sentido próprio, é o encontro de tecnologias sem o espaço tempo da representação. O teatro cibernético (cybertheatre), criado com a ajuda de novas mídias e tecnologias da informática, é a utilização de mídias na representação teatral, sendo também, sobretudo, a utilização da Internet para produzir espaços virtuais (PAVIS, 2010, p. 178).

A encenação, neste caso, "consiste em uma mediação entre o imediato e a mídia, o *live* e o

gravado, o vivo e o inerte, a matéria e o espírito" (PAVIS, 2010, p. 177). Podemos exemplificar essa citação observando a imagem da peça (figura 3) e verificar como ela continua a ser vista, mesmo após oito meses em que foi encenada. O número de visualizações da peça, em 20 de julho de 2020, era de 1005 com 549549 inscritos na mostra, 93 pessoas que 'curtiram' a peça e 2 que 'não curtiram'. A cada visualização e inscrição há o acréscimo de um novo número, ao que concluímos que a peça continuou a ser vista após sua apresentação.

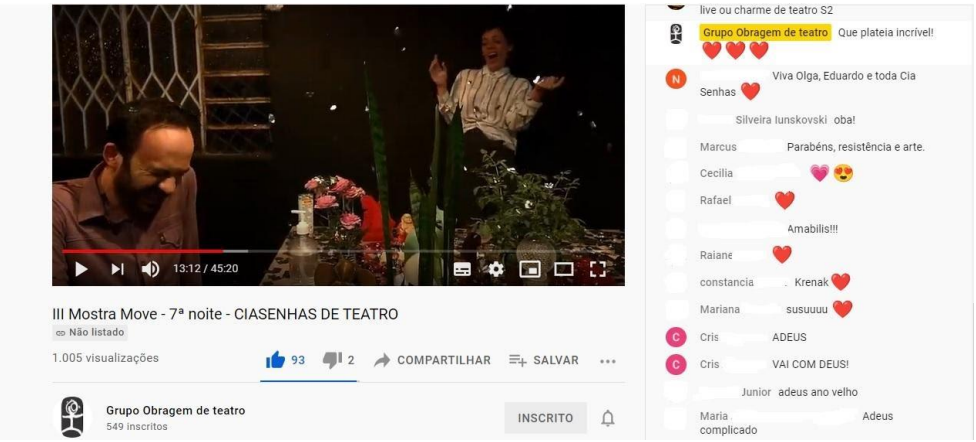


Figura 3. *Síncope*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nk1_hjWCvpg. Acesso em: 20 jul. 2021.

Esse salto de visualizações reitera as colocações de Pavis em conciliar o que se passou ao momento presente, como se vivificasse a cena. O *YouTube* ainda conserva no *chat*, ao lado da transmissão ou vídeo gravado, os comentários do público interagindo com a peça, o que a torna ainda mais autêntica, mesmo que todos saibam que já tenha ocorrido. Isto vai ao encontro das colocações do autor ao descrever a encenação: "Ela esforça-se, com efeito, a conciliar, sempre, o princípio da autenticidade e o da repetição gravável, parecendo autêntica e única a cada representação, quando é fabricada para ser repetida de forma idêntica, sejam quais forem os públicos e lugares" (PAVIS, 2010, p. 177).

Neste panorama, as novas formas de representação do teatro pós-dramático, que aliam as diversas linguagens e mídias, também reinventam a dramaturgia. É comum uma encenação contar com um texto ou um roteiro, escrito anterior à encenação que subsidia a montagem da cena com rubricas auxiliando a visualização da peça para o diretor, e a intenção das falas para os atores. Entretanto, essas novas formas de representação apresentam também novos textos escritos anteriores à cena. No caso da peça *Síncope* há dois roteiros: um da peça em si, com as falas e demarcações comuns à cena; e outro referente às tomadas de cena feitas pela câmera de vídeo. O trecho a seguir mostra as tomadas de cena pela câmera de vídeo, que gravam a movimentação dos

atores ao prepararem a mesa para comemoração das festas de fim de ano, nas três primeiras cenas, em que conversam sobre a época atual e se teriam motivos para festejar:

SÍNCOPE – MOVIMENTO CÂMERA E DE ATUAÇÃO

Cena 01
Câmera aberta sobre a mesa.
Cili e Berta entram e saem do ângulo colocando objetos na mesa.
Cili e Berta: começam o texto enquanto colocam objetos sobre a mesa
Corta para câmera na mão. Foco fechado Berta e Cili-
Cili: *sempre*
Câmera circula mostrando o grupo a partir de - *nós aqui no nosso habitat natural*
Câmera segue vai para os mics: *Então é natal!*

Cena 02
Segue como está sendo feira
Câmera: fecha em Berta *Desta vez vai ser diferente*
Câmera se move em direção Cili

Cena 03:
Câmera: A partir do *Eu se. Eu sei. Eu sei*. Manter-se na Cili
Câmera: Incluir Berta a partir de: *Que pena!*
Câmera: Manter os dois no quadro
Câmera: Acompanha a risada da Cili e do Berta

Figura 4 (ARAÚJO, 2020).

As orientações dadas no texto anterior são relativas às tomadas de cena de duas câmeras, uma fixa no teto do teatro e outra em movimento. As palavras escritas em vermelho são marcações dadas pela autoria da peça, marcando as mudanças de tomada de cena feitas pelas câmeras. O texto não equivale a um roteiro de vídeo em que normalmente apareceriam as falas dos personagens acompanhadas pela indicação da câmera. Nesse, a referência para a troca de cena se dá com base em deixas ou frases pertencentes a outro texto, que seria o da peça teatral em si. O trecho a seguir apresenta as mesmas cenas do roteiro do movimento da câmera e atuação. No trecho é possível visualizar todas as falas pertencentes à peça e que servem de indicativos para a troca de câmera do primeiro roteiro. As letras B e C marcam as iniciais das falas de Ciliane e Bertazzo.

SÍNCOPE
Entra sonoplastia (dois ou três acordes antes de entrar a imagem da transmissão)
Entra imagem – câmera sobre a mesa.

CENA 01 -
C - Hoje, 14 de novembro de 2020.
B - Hoje, 14 de novembro de 2020.
Quase fim de 2020.
C - Nesta altura já está tudo resolvido.
B - É
C - Atípico. Ano atípico.
B - Novo normal. Que se dane.
C - 41 dias pra 25 de dezembro
B - 47 dias pra 31 de dezembro de 2020.
C - Não muda nada.
B - Às vezes nasce alguma coisa nova. (CORTA PARA A CÂMERA DE MÃO)
C - Sempre.
(ARAÚJO, 2020).

Ao virarem para a câmera móvel, os atores falam diretamente para ela, por conseguinte, com os espectadores à distância (figura 5). Há uma quebra da ilusão dramática, dada pelo fato de os próprios atores apresentarem a peça, ou usarem seus próprios nomes ao vivenciarem os personagens.

Figura 5. *Síncope*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nk1_hjWCvpg. Acesso em: 20 jul. 2021.

A necessidade de expandir em mais de um texto, a dramaturgia remete às colocações de Gisele Beiguelman quando expõe: "Trabalha-se aí com o conceito de 'fusão dinâmica' que aponta para novas formas de literariedade. Formas essas que são agenciadas por um processo de letramento expandido, preparado para a leitura de linguagens a um só tempo cinematográficas, videográficas, textuais e sonoras" (BEIGUELMAN, 2020, grifo do autor).

Esta quebra da ilusão dramática continua no decorrer do texto, pois os atores apresentam a equipe técnica responsável pelos bastidores do teatro. Ao comando dos atores, a câmera filma os responsáveis pela mesa de luz e de som, o ajudante de filmagem etc. É revelado o espaço real em que tudo acontece, mostrando um texto que se desdobra em metateatro, marcando a realidade e a ficção. Isto pode ser visualizado nas falas citadas do texto a seguir e nas figuras 6 e 7.

B - Sério. Por exemplo, nós, juntes de novo. Aqui.
C - Você quer dizer no nosso..... habitat natural?
B - Alameda Julia da Costa, 206, Sede do grupo Obragem. Nós aqui também aproveitando para comemorar o nosso natal e nosso ano novo... possíveis.
C - Depois de 08 meses longe... Aqui, aos 41 dias pra 25 e 47 dias pra 31 de dezembro de 2020. (ARAÚJO, 2020).

Figura 6 e 7. *Síncope*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nk1_hjWCvpg. Acesso em: 20 jul. 2021.

Como sabemos, o teatro é uma arte de presença. O encontro entre os artistas e o público caracteriza o fenômeno do teatro, sendo a distância física dos corpos um grande desafio para a encenação no teatro digital, porque exige a mediação de uma câmera e outro formato de montagem. Também a ausência do imediato *feedback* de um público pode não garantir a *magia* entre o palco e a plateia, uma vez que os atores não sentem a reação do público quando estão encenando. Pavis argumenta:

> [...] o verdadeiro desafio lançado ao espetáculo ao vivo veio das mídias audiovisuais a partir de 1980, em que a presença no centro do espetáculo ao vivo tem consequências sobre a nossa percepção. Desse modo, a mudança de escala de imagem, procedimento corrente da fotografia e do cinema, conduz, na imagem apresentada no palco, a uma desorientação espacial e corporal do espectador. (PAVIS, 2012, p. 175).

Patrice Pavis endossa que na concorrência entre a imagem fílmica e o corpo real do ator, o espectador não escolhe necessariamente o corpo vivo pelo inanimado, mas se sente atraído pelo que está visível em maior escala, logo a presença não está mais ligada ao corpo de carne e osso. Não seria uma questão de preferir o espetáculo ao vivo, mas de exigir que o teatro se renove: "É bem assim a aposta do espetáculo ao vivo; tal é o desafio colocado ao teatro: renovar-se, apesar de toda a sua presença viva e sua força de atração" (PAVIS, 2010, p. 176). O autor comenta ainda que o corpo humano durante uma encenação digital estaria presente parcialmente ao vivo, mas sem se pertencer, pois seria teleguiado pelo computador. O ator vivenciaria um processo de encarnação e desencarnação *embodiment* x *disembodiment:*

> O processo de encarnação dos atores ou "colocação no corpo" distingue o "teatro" da simples leitura ou da leitura dramática. Porém essa encarnação vai de par com um *disembodiment*, uma desencarnação com a abstração necessária em todo o processo de significação, de colocação em signos. A encenação

> torna-se a ferramenta e o terreno indispensável para compreender aquilo que resulta desse encontro entre o vivo e a produção mecânica, o concreto e o abstrato (PAVIS, 2010, p. 177, grifos do autor).

Neste processo o teatro se reinventa, o que para o autor vai ao encontro da renovação também feita em nossos corpos ao abrigarem mídias diversas, como implantes ou sondas, marcapassos etc.: "[...] não estamos mais em condição de distinguir presença, *live* e gravação, carne e componente eletrônico, ser de carne e de sangue (como dizia o poeta) e cyborg performático (como dizem os performance studies da atualidade)" (PAVIS, 2010, p. 177).

Sendo assim, a encenação depende principalmente de questões técnicas ao dialogarem com o público, pois toda a relação se estabelece via uma plataforma da *internet*, garantindo a qualidade e o entendimento do espetáculo. Instaura-se uma nova forma de interação estabelecida pelos *chats*, quando a peça é transmitida, o que podemos verificar na figura 8. Nesta cena, duas enfermeiras, caracterizadas com vestimentas do ano 1918, associam a pandemia de 2020 com a gripe espanhola. Evocam o passado trazendo problemas que se repetem nos atuais hospitais e ironicamente aguardam o ano novo. No *chat,* o retorno da plateia reinventa a percepção do espectador teatral, o que pode ser verificado entre outros comentários, em falas como: "-Tô arrepiado" e "PARABÉNS PARA OS PROFISSIONAIS DA SAÚDE EM 1918 E 2020":

Figura 8. *Síncope*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nk1_hjWCvpg. Acesso em: 20 jul. 2021.

Como podemos verificar, o uso da *live* exemplifica um novo tipo de relação palco e plateia por meio do *chat*. O fato de a peça continuar a ser veiculada, indo além do momento de sua encenação, também reitera as colocações de Patrice Pavis: "[...] na medida exata em que nossa atenção e nosso imaginário acham-se colonizados e dispersos pelas mídias fortes do momento, as antigas categorias do humano, do vivo, do presente tornam-se caducas. Nossa percepção está intimamente determinada pela intermidialidade" (PAVIS, 2010, p. 176).

O conceito de intermedialidade aqui também pode ser concebido conforme os estudos de Irina

Rajewsky: "[...] um conceito semiótico-comunicativo, baseado na combinação de, pelo menos, duas formas midiáticas de articulação" (RAJEWSKY, 2005, p. 51). É o que se tem na peça quanto ao uso das mídias usadas: filmagem de cena; encenação em um palco; transmissão da peça pela *internet*, fazendo o uso de um computador. Essas mídias articulam a comunicação de uma forma híbrida, renovando a percepção da cena e de novas maneiras de se fazer teatro.

Telepresença e leitor imersivo

Nessa articulação da cena em vídeo, transmitida pela *internet*, temos um público que se diferencia daquele ao vivo de um teatro físico e que supõe também, como já citado, um novo tipo de espectador. O espectador do teatro digital poderia combinar elementos de um "leitor imersivo e virtual" (SANTAELLA, 2004, p. 33), pois ele participa do que vê, caracterizando-se pela interatividade. Essa denominação de leitor imersivo e virtual pertence à Lucia Santaella. A autora classifica o leitor como "um leitor em estado de prontidão, que conectando-se entre nós e nexos, num roteiro multilinear, multissequencial e labiríntico que ele próprio ajudou a construir ao interagir com os nós entre palavras, imagens, documentação, música, vídeo etc." (SANTAELLA, 2004, p. 33).

Neste panorama, Santaella também apresenta o termo telepresença**,** ao conceituar o que seria o corpo plugado ao computador: "Quando os corpos estão plugados, eles sempre apresentam algum nível de imersão" (SANTAELLA, 2003, p. 202). Nesse sentido, o teatro digital possibilita que o espectador sinta e se relacione como se estivesse presente ao espetáculo, caracterizando a imersão por meio da telepresença: "[...] essa se refere ao sentimento de estar presente em um local físico distante" (SANTAELLA, 2003, p. 203).

Segundo Pavis, o palco sempre "fez apelo às tecnologias, às máquinas que transformam o mundo graças à *technê*, num ambiente formatado pelo homem: anfiteatro, arquitetura para manipular os objetos, instrumentos para produzir o som e a luz" (PAVIS, 2010, p. 178). As mídias, segundo o teórico, são sempre máquinas que comunicam ou tecnologias mais eficazes que fazem circular a informação. A CiaSenhas de teatro, ao colocar o texto *Síncope* em cena, fez uso de vários destes recursos, em que: "O mecânico, a reprodução e a reprodutibilidade se tornam material de representação e devem servir da melhor maneira possível à atualidade do teatro, à representação, à vida" (LEHMANN, 2007, p. 384).

A encenação da peça *Síncope* enquadra-se na atualidade do teatro citada por Lehmann, tanto em seu aspecto formal, quanto à temática veiculada pelo texto escrito, que apresenta teor crítico além de se posicionar, como já mencionado, frente ao momento político e histórico pelo qual

passamos. Extremamente contundente, o texto deflagra o preconceito, a ignorância social e o descaso do governo atual frente à saúde, ironizando comportamentos e produções culturais consumidas pela sociedade em seu estado de apatia frente a tudo o que acontece.

Relações intermidiáticas

A cena 1, por exemplo, apresenta a letra da canção *Então é Natal (Happy Christmas* de John Lennon*)*, cantada pela cantora Simone, nas festas de fim de ano, como uma crítica ao fato de todos festejarem, alheios aos problemas sociais que ocorrem nos dias atuais. A letra original da canção retomada seria um hipotexto na concepção de hipertextualidade concebida por Gérard Genette: "Entendo por hipertextualidade toda a relação que une um texto B (que chamarei de hipertexto a um texto anterior A (que chamarei de hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário" (GENETTE, 2005, p. 19). Da mesma forma, na sequência do texto, as letras se confundem remetendo a outra música, também conhecida por todos nas festas de *réveillon:*

> Cena 01 [...]
> B - Então é Natal, e o que você fez?
> O ano termina e nasce outra vez
> Então é Natal,
> C - Adeus, ano velho!
> Feliz ano novo!
> Que tudo se realize
> No ano que vai nascer!
> Muito dinheiro no bolso,
> Saúde pra dar e vender!
> (ARAÚJO, 2020)

Há uma transformação da ideia da letra original, quando os atores repetem a palavra "vender" inúmeras vezes criticando o consumismo das festas de fim de ano. Aqui, também ocorre a intermidialidade como uma transposição midiática, conceito apresentado por Irina Rajewsky:

> Intermidialidade no sentido mais restrito de **transposição midiática** (por exemplo, adaptações cinematográficas, romantizações, etc.): aqui a qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Essa categoria é uma concepção de intermidialidade "genética", voltada para a produção; o texto ou o filme 'originais' são a 'fonte' do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermidiático. (RAJEWSKY, 2005, p. 51, grifos do autor)

No caso, os atores imitam a cantora, reproduzindo sua interpretação em cena (figuras 9 e 10) de maneira crítica, fazendo uso de microfones e cantando como se estivessem se apresentando em um show.

Figura 9 e 10. *Síncope*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nk1_hjWCvpg. Acesso em: 20 jul. 2021.

Apesar de agirem como se fossem cantores profissionais, fazem isto quebrando a ilusão dramática e deflagram a hipocrisia social. Ao se apropriarem das canções fariam o que Genette chama de "paródia séria":

> Não pretendo absolutamente substituir o critério funcional pelo critério estrutural; mas somente revelá-lo, apenas para dar lugar, por exemplo, a uma forma de hipertextualidade de uma importância literária incomensurável, a do pastiche ou da paródia canônica, e que chamarei no momento de paródia séria (GENETTE, 2005, p. 42).

A crítica se estabelece quando o texto se apropria da canção de maneira crítica e irônica, portanto caracteriza a paródia séria nomeada por Genette.

Considerações finais

As cenas aqui apresentadas exemplificam um caráter investigativo em relação à contemporaneidade, seja ela na expressão artística que faz uso de diferentes recursos tecnológicos, seja quanto a levantar uma série de questionamentos junto ao público a respeito da sociedade em que vivemos, apática frente a tantos problemas em meio a uma pandemia. Apesar de são ser possível a III Mostra Move de teatro se apresentar presencialmente, há nisto uma oportunidade de

se fazer uso do teatro digital, tendo como suporte o computador para veicular a transmissão das peças. Este ato configura a forma atual de comunicação que obrigatoriamente se impôs mediante à pandemia da covid-19, paralelamente ao *home office*, aulas *on-line* e remotas. Essa configuração acentuou o que já era presente há quase duas décadas na comunicação, por meio de plataformas digitais das redes sociais, como o *Facebook* ou *Twitter* e recentemente o Instagram ou *Tiktok*, bem como no ensino a distância. Também o teatro, antes da pandemia, investia em recursos midiáticos e digitais para executar suas cenas, mas é no momento presente que a cena se projeta pela *internet*, oportunizando uma nova forma de relação teatral e isto foi ocasionado pelos momentos de isolamento social, o qual nos impôs a pandemia, fazendo uso das mídias digitais já conhecidas. Em contrapartida, a peça *Síncope* não propõe um teatro filmado e veiculado pela *internet*. Como vimos, ela interage com o público fazendo uso, para isto, de diferentes mídias em sua encenação. A dramaturgia utilizada faz parte da investigação criativa do grupo por novas linguagens cênicas. Sendo assim, a pandemia oportuniza a representação digital apresentada pelo grupo, que se renova enquanto linguagem cênica, enriquecendo o quadro de produções contemporâneas no Brasil que se marcam pelo uso dos recursos multimídias.

Referências

ARAUJO, S. Referências de fonte eletrônica. **Síncope.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nk1_hjWCvpg. Acesso em: 20 jul. 2021.

_____. **Síncope**. CiaSenhas de teatro. 2020.

BARULHO CURITIBA. Referências de fonte eletrônica. **Cia Senhas estreia o espetáculo "Síncope" durante a Mostra Move**. Disponível em: https://barulhocuritiba.bemparana.com.br/post/cia-senhas-estreia-o-espetaculo-sincope-durante-a-mostra-move#.YPcE_-hKjIU. Acesso em: 20 jul. 2021.

BEIGUELMAN, G. **O livro depois do livro**. São Paulo: Peirópolis, 2003.

GENETTE, G. **Parlimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Luciane Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GUIMARÃES, D. A. D. **Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

LEHMANN, H.-T. **O teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosacnayfy, 2007.

MARI JR. S. Referências de fonte eletrônica. **Perfil cognitivo do leitor imersivo**. Disponível em: https://infonauta.com.br/novas-tecnologias-da-comunicacao/198/perfil-cognitivo-do-leitor-imersivo/. Acesso em: 28 jul. 2021.

OBRAGEM. Referências de fonte eletrônica. **Obragem – Grupo de teatro**. Disponível em: www.grupoobragemdeteatro.com.br. Acesso em: 26 jul. 2020.

PAVIS, P. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RAJEWSKY, I. O. **Intermedialidade, Intertextualidade e remediação:** uma perspectiva literária sobre a intermidialidade**.** Trad. Thaïs F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. Publicação digital - *Intermédialités***,** n. 6, pp. 43-64, 2005.

SANTAELLA, L. **Culturas e Artes do pós-humano**. Das culturas das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, L. **Navegar no Ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTAELLA, L. Referências de fonte eletrônica. **Novos desafios da comunicação**. Disponível em: chrome extension://oemmndcbldboiebfnladdacbdfmadadm/https://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R5-Lucia.pdf. Acesso em: 25 jul. 2021.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

O CONTO "FELIZ ANIVERSÁRIO" DE CLARICE LISPECTOR: APATIA EXPRESSA E CRÍTICA SILENCIADA

Autor: Cristian Abreu de Quevedo (UNIANDRADE)
Orientadoras: Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann e Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo aborda o conto *Feliz Aniversário* um dos contos da coletânea *Amor*, de Clarice Lispector, sob as perspectivas do foco narrativo, da psicanálise e das questões de gênero e da família na obra clariciana. D. Anita, que completa oitenta e nove anos, ganha uma festa de aniversário de sua única filha mulher, Zilda. Com a família reunida, a protagonista, chamada de "a velha" pelo narrador, divaga sobre o ridículo da situação, das atitudes de seus filhos e noras e se posiciona quanto ao que considera hipocrisia e disparates entre os participantes da festa. Serão abordados conceitos sobre narrativa e narrador, sobre crítica psicanalítica e sobre questões de gênero sob a ótica de Alfredo de Carvalho, Nádia Gotlib e Sigmund Freud.

Palavras-Chave: Clarice Lispector. Psicanálise. Gênero. Relações familiares.

A estrutura do conto e a velhice

Feliz Aniversário é um conto do livro *Laços de Família*, de Clarice Lispector, publicado em 1960. Clarice Lispector (1920-1977) nasceu na cidade de Tchetchelnik, na Ucrânia. Recém-nascida, junto aos pais, mudou-se para a cidade de Maceió, depois para Recife e, por fim, para o Rio de Janeiro. Ingressou no curso de Direito pela Faculdade Nacional de Direito em 1943, tornou-se umas das mais influentes escritoras de seu tempo e possui uma vasta obra de poesia, conto e romances. A autora está ligada à Terceira Geração Modernista, também conhecida como a última fase do Modernismo no Brasil. Em suas obras encontramos textos complexos e abstratos que remetem, inclusive, a questões metafísicas. O emprego de metáforas insólitas, o fluxo de consciência e o rompimento com o enredo são algumas das características marcantes da escrita de Clarice Lispector.

A capacidade do texto clariciano propiciar inúmeras interpretações ao longo do tempo, como a que realizamos no presente trabalho, nos leva a refletir brevemente sobre o efeito causado pela narrativa da autora no leitor ao nos apresentar, no conto *Feliz Aniversário*, a protagonista D. Anita?

> O que pretende o autor? aterrorizar? encantar? enganar? Já havendo selecionado um efeito, que deve ser tanto original quanto vívido, passa a considerar a melhor forma de elaborar tal efeito, seja através do incidente ou do tom: "se por incidentes comuns e um tom peculiar, ou o contrário, ou por peculiaridade tanto de incidentes quanto de tom". E em seguida busca combinações adequadas de acontecimentos ou de tom, visando a "construção do efeito" (GOTLIB, 1990, p. 20).

O conto que analisamos no presente artigo é repleto de ironia, que acreditamos ser um dos

efeitos do texto clariciano, e que aparece na maneira com que a autora aborda as diferentes faces das relações familiares entre D. Anita e sua família. *Feliz Aniversário* discorre sobre as relações entre mães e seus filhos, as rixas e as diferenças econômicas entre os membros da família e os relacionamentos para "manter as aparências". "Os que vieram de Olaria estavam muito bem vestidos porque a visita significava ao mesmo tempo um passeio a Copacabana" (LISPECTOR, 2011, p. 36).

No dia do aniversário de D. Anita, a "velha", assim chamada no conto, era mãe de seis filhos homens e uma mulher (Zilda). Na narrativa D. Anita mora com Zilda e completa 89 anos. A filha, para homenagear a mãe, organizou a festa e alocou D. Anita sentada na cabeceira da mesa horas antes da festa começar. Uma mesa repleta de quitutes, como bolo, croquetes, sanduíches e balões que traziam os dizeres *Feliz Aniversário* e *Happy Birthday*.

> E, para adiantar o expediente, vestira a aniversariante logo depois do almoço. Pusera-lhe desde então a presilha em torno do pescoço e o broche, borrifara-lhe um pouco de água-de-colônia para disfarçar aquele seu cheiro de guardado – sentara-a à mesa. E desde as duas horas a aniversariante estava sentada à cabeceira da longa mesa vazia, tesa na sala silenciosa. De vez em quando consciente dos guardanapos coloridos. Olhando curiosa um ou outro balão estremecer aos carros que passavam. E de vez em quando aquela angústia muda: quando acompanhava, fascinada e impotente, o voo da mosca em torno do bolo (LISPECTOR, 2011, p. 27).

Olaria e Ipanema, duas noras de D. Anita, foram as primeiras a chegar. Ambas não se gostavam. Olaria, vestida com um traje azul marinho, estava acompanhada dos filhos, mas sem o esposo; que não tinha boa relação com os irmãos. "Olaria, depois de cumprimentar com cara fechada aos de casa, aboletou-se numa das cadeiras e emudeceu, a boca em bico, mantendo sua posição de ultrajada. 'Vim para não deixar de vir', dissera ela a Zilda, e em seguida sentara-se ofendida" (LISPECTOR, 2011, p. 36). Ipanema chegou com os dois filhos e a babá; seu marido viria mais tarde. Em seguida chegaram os demais convidados.

D. Anita observava tudo sem fazer qualquer movimento. Ela observava os seus filhos José e Manoel falando sobre negócios, as crianças sujas, o movimento dos balões sem expressar nada em sua face. "Os músculos do rosto da aniversariante não a interpretavam mais, de modo que ninguém podia saber se ela estava alegre. Estava era posta à cabeceira. Tratava-se de uma velha grande, magra, imponente e morena. Parecia oca." (LISPECTOR, 2011, p. 37). José, em dado momento, alerta o irmão que aquele não era o momento para tratar sobre assuntos relacionados a trabalho, pois, era o aniversário da mãe deles.

> – Nada de negócios, gritou José, hoje é o dia da mãe!
> Na cabeceira da mesa já suja, os copos maculados, só o bolo inteiro – ela era a mãe. A aniversariante

> piscou os olhos. E quando a mesa estava imunda, as mães enervadas com o barulho que os filhos faziam, enquanto as avós se recostavam complacentes nas cadeiras, então fecharam a inútil luz do corredor para acender a vela do bolo, uma vela grande com um papelzinho colado onde estava escrito "89" (LISPECTOR, 2011, p. 38).

Os convidados se reuniram e cantaram finalmente os parabéns. D. Anita cortou o bolo, que rapidamente foi abocanhado por todos. A aniversariante continuava a observar o movimento da festa, e olhava com menosprezo para os parentes. "Enquanto cantavam, a aniversariante, à luz da vela acesa, meditava como junto de uma lareira" (LISPECTOR, 2011, p. 39). Ela chegou a conclusão de que os filhos tinham feito escolhas erradas em relação às esposas e, na narrativa, D. Anita nutria carinho apenas pelo neto Rodrigo.

A "velha" pediu um copo de vinho. Pedido que foi questionado pela neta Dorothy. Irritada, a aniversariante destratou os convidados: "Que vovozinha que nada! Explodiu amarga a aniversariante. Que o diabo vos carregue, corja de maricas, cornos e vagabundos!" (LISPECTOR, 2011, p. 38). Dorothy serviu um copo de vinho com apenas dois dedos. D. Anita olhou e acabou bebendo com desgosto. Os convidados continuaram a se servir, indiferentes à aniversariante.

> Em breve as fatias eram distribuídas pelos pratinhos, num silêncio cheio de rebuliço. As crianças pequenas, com a boca escondida pela mesa e os olhos ao nível desta, acompanhavam a distribuição com muda intensidade. As passas rolavam do bolo entre farelos secos. As crianças angustiadas viam se desperdiçarem as passas, acompanhavam atentas a queda. E quando foram ver, não é que a aniversariante já estava devorando o seu último bocado? (LISPECTOR, 2011, p. 26)

Quando o filho José se levantou para fazer o discurso, D. Anita se recordou do filho Jonga. José falou pouco e lembrou o irmão Jonga que era o encarregado dos discursos. Jonga, que havia falecido, era o único que D. Anita aprovava e respeitava. A aniversariante colocara um muro entre a morte de Jonga e os outros filhos, e desde o seu falecimento ela não se referiu ao nome dele. José encerrou o discurso com as palavras "até o ano que vem". Manoel completou dizendo "até o ano que vem diante do bolo aceso". Animado, José ainda gritou "até o ano que vem, mamãe". "Não sou surda" (LISPECTOR, 2011, p. 40), retrucou D. Anita.

Os convidados ainda pensavam sobre as palavras do discurso. Alguns imaginavam que só se encontrariam novamente no próximo ano. Sem muita vontade e mantendo as aparências, despediram-se e partiram rumo a suas casas. Enquanto isso, D. Anita, ainda sentada à cabeceira da mesa, pensou: "'Será que hoje vai ter jantar?' Para ela, a morte era seu mistério" (LISPECTOR, 2011, p. 41).

A apatia velada à velhice

A única personagem a chamar a aniversariante pelo nome é a vizinha: " 'Viva D. Anita', disse a vizinha que tinha aparecido" (LISPECTOR, 2011, p. 39). O restante dos convidados e a própria narradora chamam a aniversariante de "mãe" ou de "a velha". E não é assim mesmo nas relações familiares? Quanto mais íntimo, menos se refere a outrem pelo nome e sim por adjetivos ou palavras que denotem a função exercida pelo mesmo na estrutura familiar. Contudo, ao se referir a D. Anita como "a velha" em diversas passagens do texto, a autora nos chama a atenção para outro aspecto: a própria questão da velhice dentro das relações sociais.

Nas obras de Clarice Lispector, muitas vezes o feminino é retratado como um questionamento ao próprio sistema patriarcal. Mulheres que questionam o legado patriarcal que permeia todas as relações, especialmente asfamiliares. O conto *Feliz aniversário* foi o primeiro da autora a apresentar uma mulher idosa enquanto matriarca de uma família. D. Anita, a protagonista do conto, é a primeira mulher idosa nas obras da autora com esse perfil. É a matriarca desprezada pela família.

> O desejo violento e insatisfeito atormenta também a velhice. Há um conjunto de personagens-mulheres-velhas, criadas por Clarice nesse período, que apresentam marcas muito específicas. Descendentes de D. Anita e de Mocinha ("Viagem a Petrópolis"), guardam uma intimidade reservada, meio sagrada, que se alia a um grotesco da situação de marginalidade e de abandono social. (GOTLIB, 1995, p. 419)

A maestria com que a autora discute os desejos não ditos, a situação de abandono social e a própria questão da finitude da vida que aparece, por exemplo, na questão da velhice reiteram uma escrita capaz de ser abordada sob diversas perspectivas. Interessante notar que as obras de Clarice, que abordam as questões de gênero e classe, foram mais estudadas em campos filosóficos. Cumpre-se notar que nos últimos anos esse panorama está mudando.

> A leitura que se faz de Clarice é estranha, ainda que em sua obra estejam explicitadas questões de alto porte em relação às problemáticas de gênero e de classe. [...] a maior quantidade de estudos sobre Clarice é de natureza filosófica, principalmente nos campos do existencialismo e da fenomenologia, seguindo-se as análises de natureza semiótica, sociológica, mítica, espiritualista, psicanalítica e biográfica, sendo a incidência de estudos que levem em conta os aspectos específicos da autora enquanto determinante de uma ordem particular de problemas, visivelmente minoritária (HOLLANDA, 1994, p. 457).

Outro aspecto a ser ressaltado é a importância do fluxo de consciência no conjunto da obra da autora e, de forma específica para esse trabalho, no conto *Feliz Aniversário*. Artifício amplamente utilizado por James Joyce, Proust, Virgínia Woolf, o fluxo da consciência marca a literatura de Clarice. Esse artifício borra as margens entre a voz da narradora e a das personagens, de modo que reminiscências, desejos, falas e ações se misturam na narrativa. "Enquanto cantavam,

a aniversariante, à luz da vela acesa, meditava como junto de uma lareira", (LISPECTOR, 2011, p. 38).

> A crítica literária apropriou-se do termo *stream of consciousness* (ou ainda *stream of thougt* e *stream of subjective life*), criado pelo psicólogo William James (1955), para exprimir a continuidade dos processos mentais, cuja representação tem sido buscada por alguns ficcionistas. James criou esse termo para indicar que a consciência não é fragmentada em pedaços sucessivos, não há junturas, mas sim fluxo contínuo. [...] Pela própria definição de James, e pela abrangência do termo consciência, entende-se a ligação que tem sido feita desse método, respectivamente, com a filosofia de Bergson e com a psicanálise de Freud. (CARVALHO, 1981, p. 90).

Nós compartilhamos da ideia de que "podemos definir o fluxo de consciência ficcional como um tipo de ficção no qual a ênfase básica está na exploração dos níveis de consciência pré discursivos, com o propósito, principalmente, de revelar o ser psíquico dos personagens" (HUMPHREY, 1954, p. 04). Discordamos, portanto, da definição de Carlos Ceia para quem "o fluxo de consciência é a representação literária de todo o pensamento no seu estado corrente" (dicionário on-line). Nem sempre o pensamento será um estado corrente e nem algo fragmentado. Ele pode ser ambos: corrente e fragmentado.

Como método ficcional o fluxo de consciência pode ser abordado de diversas formas. Citamos aqui algumas delas: monólogo interior livre, monólogo interior orientado, impressão sensorial, descrição por autor onisciente, solilóquio. Entendemos que o conto analisado no presente trabalho faça parte da abordagem da *Descrição do Autor Onisciente*, em que "pode ocorrer também a apresentação dos pensamentos do personagem [...] por meio da descrição do autor onisciente que, ao fazê-lo, usa a sua própria linguagem e não o estilo peculiar do personagem" (CARVALHO, 1981, p. 97).

O fluxo de consciência, no conjunto das obras da autora, pode ser descrito como o momento em que as personagens clariceanas são acometidas de um instante existencial. Instante esse em que a humanidade se faz presente em seu estado puro e é vivida sem que seja nomeada. E que por isso "se recusa a ser apreendida pela palavra" (MASSAUD, Moisés apud SÁ , 1993: p. 165), fazendo com que as personagens percebam a mediocridade e a efemeridade de suas vidas como D. Anita em *Feliz Aniversário*.

> Ela era a mãe de todos. E como a presilha a sufocasse, ela era a mãe de todos e, impotente à cadeira, desprezava-os. E olhava-os piscando. Todos aqueles seus filhos e netos e bisnetos que não passavam de carne de seu joelho, pensou de repente como se cuspisse. Rodrigo, o neto de sete anos, era o único a ser a carne de seu coração, Rodrigo, com aquela carinha dura, viril e despenteada. Cadê Rodrigo? Rodrigo com olhar sonolento e entumescido naquela cabecinha ardente, confusa. Aquele seria um homem. Mas, piscando, ela olhava os outros, a aniversariante. Oh o desprezo pela vida que falhava. Como?! Como tendo sido tão forte pudera dar à luz aqueles seres opacos, com braços moles e rostos ansiosos? (LISPECTOR, 2011, p. 40)
>
> E mais adiante:

> – Será que ela pensa que o bolo substitui o jantar, indagava-se a velha nas suas profundezas.
> Mas ninguém poderia adivinhar o que ela pensava. E para aqueles que junto da porta ainda a olharam uma vez, a aniversariante era apenas o que parecia ser: sentada à cabeceira da mesa imunda, com a mão fechada sobre a toalha como encerrando um cetro, e com aquela mudez que era a sua última palavra. Com um punho fechado sobre a mesa, nunca mais ela seria apenas o que ela pensasse. Sua aparência afinal a ultrapassara e, superando-a, se agigantava serena. Cordélia olhou-a espantada. O punho mudo e severo sobre a mesa dizia para a infeliz nora que sem remédio amava talvez pela última vez: É preciso que se saiba. É preciso que se saiba. Que a vida é curta. Que a vida é curta. (LISPECTOR, 2011, p. 41)

Ouvimos ecos dos textos de Shakespeare por meio da personagem Cordélia. Na tragédia teatral Rei Lear, considerada uma das obras-primas shakespearianas, as ações de Cordélia são um catalisador para grande parte da ação na peça. A sua recusa em participar do "teste de amor" de seu pai resulta em sua furiosa explosão impulsiva onde ele repudia e bane sua filha. No conto *Feliz aniversário*, a explosão de D. Anita com seu punho "mudo e severo" é observada por Cordélia. Se considerarmos que a família de D. Anita, degradada por relações mesquinhas, e que possui a ingratidão como um dos aspectos marcantes, questionamos qual a importância de Cordélia na narrativa e a possível aproximação com a obra de Shakespeare.

Em *Rei Lear*, Cordélia possui o estatuto de "rainha louca", tronco de uma linhagem suspeita também marcada por relações familiares mesquinhas e regadas à ingratidão. A questão da ingratidão filial se coloca em ambas as narrativas, e a homônima personagem, Cordélia, revela-se a mais fiel e amorosa nas duas histórias, nos chamando a atenção em meio à retórica vazia dos demais.

Se prestarmos atenção no conto, apenas a nora Cordélia e o neto Rodrigo, "carne de seu coração", escapam do rancor de d. Anita. Cordélia observa o silêncio da matriarca. Que a vida é curta". Cordélia busca ainda mais uma vez o sinal que vem do próprio processo do envelhecimento e das relações familiares. Em Shakespeare, a filha mais nova tem no silêncio sua verdade, qual seja, o legítimo amor ao pai, do mesmo modo, no conto se reitera a frase:"Cordélia olhava ausente", sendo a única da família a compreender e respeitar d. Anita.

Um outro aspecto que nos chama a atenção na narrativa a autora repete por diversas vezes algumas frases como acima: "É preciso que se saiba. É preciso que se saiba. Que a vida é curta. Que a vida é curta" (p. 42). Em outros trechos: "Uns comunistas, era o que eram; uns comunistas" (LISPECTOR, 2011, p. 40); "ela era a mãe. A aniversariante piscou. Eles se mexiam agitados, rindo, a sua família. E ela era a mãe de todos. [...] a aniversariante ficou mais dura na cadeira, e mais alta. Ela era a mãe de todos", (LISPECTOR, 2011, p. 40). A repetição do dispositivo estético surge na narrativa moderna como um recurso que indica uma outra maneira de vivenciar o tempo.

> Sabemos que na literatura moderna, o tempo "maior" passa a ser o tempo subjetivo, onde as estruturas temporais não apresentam mais uma distinção nítida e confundem-se entre passado, presente e futuro. Esta mudança na forma de experienciar o tempo vai permitir o aparecimento de escritas circulares ou em espiral, uma vez que as artes passam a ser representadas pela noção de "ruptura", fragmentos" e pelo fim da representação de objetos plenos, juntamente com a aniquilação do tempo enquanto entidade linear (ECKSTEIN, 2018, p. 200)

O tempo não está mais atrelado a uma linearidade tempo-espaço. Ele surge, assim, como um traço subjetivo das personagens nas narrativas. Com a mudança na forma de experienciar o tempo abre-se a possibilidade para o aparecimento de escritas circulares ou em espiral. Agora a literatura, bem como as artes em geral, passa a ser representadas pela noção de ruptura e de fragmentação. Da mesma forma que a descoberta do inconsciente por Freud como uma estrutura psíquica não linear, o recurso a repetição do dispositivo estético aponta para o tempo subjetivo como passível de rupturas e fragmentações especialmente vivido no fluxo de consciência das personagens.

A metáfora do iceberg explicita bem o que é o inconsciente. A parte emersa do iceberg, aquela visível, representa apenas um pequeno pedaço de sua verdadeira dimensão. Sua maior parte permanece submersa, escondida sob as águas. Assim é a mente humana e sua relação com o inconsciente. Aquilo que comumente entendemos como nossa mente é apenas a ponta do iceberg, o consciente. Enquanto o inconsciente é esse pedaço submerso e insondável que pode ser revelado, psicoterapeuticamente, pelo ato falho, pelo chiste e pelos sonhos.

O inconsciente pode ser definido então como o conjunto de processos psíquicos misteriosos para nós mesmos. Nele, estariam explicados os nossos atos falhos, nossos esquecimentos, nossos sonhos e até mesmo o que se conhece como "rindo de nervoso". Desejos ou memórias reprimidas, emoções banidas do nosso consciente por serem dolorosas, como os traumas, se encontram no inconsciente, praticamente inacessíveis para a razão. É nas lacunas das manifestações conscientes que se encontra o caminho do inconsciente.

> A suposição a respeito da existência do inconsciente é necessária e legítima. Ela é necessária porque os dados da consciência apresentam um número muito grande de lacunas, tantos nas pessoas sadias como nas doentes ocorrem com frequência atos psíquicos que só podem ser explicados pela pressuposição de outros atos, para os quais não obstante, a consciência não oferece qualquer prova. Estes não só incluem as parapraxias e os sonhos em pessoas sadias, mas também tudo aquilo que é descrito como um sintoma psíquico ou uma obsessão nas doentes (FREUD, 1996, p. 172).

Em *Feliz Aniversário* acompanhamos o fluxo de consciência de D. Anita que, por exemplo, após o riso de seus familiares ("Eles se mexiam agitados, rindo, a sua família", p. 40), é tomada por um sentimento de desprezo para com os seus. O riso, ou chiste, junto ao sonho e ao ato falho pode ser um dos responsáveis por trazer à consciência o que está guardado no inconsciente: o

recalcado. Freud chama de “inconsciente a instância constituída de elementos recalcados, que se negam a chegar ao pré-consciente/consciente” (FREUD, 1996, p. 169), e que somente se tornam conscientes quando uma motivação acomete o sujeito. A esse processo podemos dar o nome de recalcado.

Com a escrita clariciana que se utiliza do fluxo da consciência e que, como disposto acima, possui suas semelhanças com o conceito de inconsciente, podemos nos perguntar quais sentimentos D. Anita guardava em seu íntimo e que fora despertado ao ver a sua família reunida? Será que de fato aquele era um “feliz aniversário” para a quase nonagenária D. Anita já que a apatia, dela e dos familiares, reinava soberana?

D. Anita: a crítica silenciada nas relações familiares

"Em verdade, em verdade, te digo quando eras mais moço, cingias-te e andavas aonde queria Mas, quando fores velho, estenderás as tuas mãos e outro te cingirá e te levará para onde não queres" (Evangelho de São João 21, 18). Será esse o sentimento que D. Anita sentiu ao ser colocada na mesa pela sua filha Zilda? que “para adiantar o expediente, vestira a aniversariante logo depois do almoço. Pusera-lhe desde então a presilha em torno do pescoço e o broche, borrifara-lhe um pouco de água-de-colônia para disfarçar aquele seu cheiro de guardado – sentara-a à mesa. E desde as duas horas a aniversariante estava sentada à cabeceira da longa mesa vazia, tesa na sala silenciosa” (LISPECTOR, 2011, p. 37).

Tratar o idoso como alguém desprovido da capacidade de escolha, como se fosse um joguete em nossas mãos, é desrespeitar e desconsiderar a velhice enquanto um processo comum a todo ser humano. Talvez mais do que isso: é ser aviltante com quem, muitas vezes, proveu toda uma família com bens materiais, sentimentos e afetos. O envelhecimento é uma etapa do desenvolvimento humano, assim como a adolescência e a puberdade que como etapas são reconhecidas pela sociedade e que mostram as marcas que o tempo lega à todos. A adolescência e a velhice são períodos do desenvolvimento humano em que mais se evidenciam a presença de processos subjetivos com uma grande força transformadora. A família possui um papel importante na manutenção da integridade física e da saúde mental do idoso.

Os estudos da psicanálise apontam que o sofrimento nos ameaça à partir de três direções: do nosso corpo, condenado à decadência; do mundo externo, a natureza, que pode surpreender-nos com sua força devastadora, e do outro, tanto das relações sociais quanto dos nossos relacionamentos mais íntimos, sendo esse último, talvez, o mais penoso. Na velhice, o sofrimento que advém do corpo e dos originados pelo outro ganham intensidades que promovem uma

fragilização cada vez maior.

Quando pressionados pelo próprio processo de envelhecimento e, no caso de uma família que tolhe o direito do idoso de se expressar, os sujeitos entendidos como "velhos", são empurrados a "serem mais modestos nas suas reivindicações de felicidade, contentando-se mais do que nunca com a simples evitação do sofrimento, ficando a tarefa de obter prazer em segundo plano" (MAFFIOLETTI, 2005, p. 337). A apatia familiar em torno de D. Anita, notadamente expressa pela recusa de comparecimento de um dos filhos e pela própria indiferença dos demais familiares, reforça o sentimento de que o envelhecimento, quando confundido com velhice, age de forma a invalidar o sujeito pelos que estão ao seu redor: os familiares.

O envelhecimento enquanto processo biológico, por si só, não incapacita o sujeito em sua relações sociais, afetivas e familiares. Contudo, no texto discutido aqui, D. Anita é nomeada como "a velha". É possível nos referirmos, então, a uma diferença entre envelhecimento e velhice? As representações sociais que temos das faixas etárias como, por exemplo, do "adolescente inconsequente", impactam no modo como nos referimos às pessoas idosas?

> Essas representações merecem ser reconhecidas para embasar as práticas realizadas com pessoas idosas, seja no campo da medicina, da psicologia ou da educação. O estudo das representações sociais para a compreensão do que é envelhecimento e velhice é fundamental para reconhecermos os aspectos mais salientes nas representações da velhice, que são: perda, incapacidade, doença, o que nos leva a não valorizarmos as capacidades positivas – e o que é ainda pior, passamos a não estudar, pesquisar e estimular capacidades que ficam sem ser devidamente exploradas por conta dessas representações (ABRAHAO, 2008, p. 47).

Essas representações sociais, sedimentadas pela cultura machista, também impactam na liderança familiar de uma mulher. O que aconteceria se D. Anita fosse uma personagem do sexo masculino? A apatia dos seus familiares com ela seria a mesma? Se a pergunta não pode ser respondida em razão da autora não ter escrito o texto com um personagem do sexo masculino, então, a conjectura que fazemos é nos perguntar acerda das matriarcas de uma família quando de sua viuvez. Aqui nos parece que D. Anita acaba por ser vítima do próprio processo de envelhecimento ao representar, enquanto mulher, o papel que é conferido às matriarcas quando viúvas. Nos moldes patriarcais a mulher idosa é aquela que deve ser cuidada pela família. "Isso provoca uma falsa imagem de que ela manda e que seus familiares a respeitam. Os familiares dessa mulher acabam representando o papel de rivais, de antagonistas para ela" (OLIVEIRA, 2017, p. 212).

"Casara em hora e tempo devidos com um bom homem a quem respeitara e (...) que lhe fizera filhos. O tronco fora bom" (p.37), acompanhamos nas profundezas de D. Anita. Se o tronco fora bom, como aquela matriarca, aos 89 anos, se depara uma família a qual não pode confiar ou mesmo

se amparar? “Oh o desprezo pela vida que falhava. Como?! como tendo sido tão forte pudera dar à luz aqueles seres opacos, com braços moles e rostos ansiosos?” (LISPECTOR, 2011, p. 38). Não há garantias nas relações familiares e muito menos nas relações entre pais e filhos. Talvez essa seja uma das duras lições que a matriarca D. Anita, uma mulher com quase noventa anos, se deu conta em meio a sua festa de aniversário que muito mais se parecia com um velório em que o morto estava mais vivo que os demais presentes.

A matriarca, que questiona por meio do olhar os laços familiares entre ela e seus parentes, possui sua crítica silenciada. Até do ato de criticar D. Anita é despossuída. Desde o começo até o final do conto D. Anita não se levanta, permanece no mesmo lugar em que sua filha Zilda a colocou: na cabeceira da mesa. Todos os seus pensamentos são guardados para si mesma, como se a ela não fosse dado o direito de se manifestar. Nem mesmo tendo um copo de vinho negado, fora capaz de fazer com que a aniversariante falasse o que realmente pensava.

> A raiva a sufocava.
> – Me dá um copo de vinho! disse.
> O silêncio se fez de súbito, cada um com o copo imobilizado na mão.
> – Vovozinha, não vai lhe fazer mal? insinuou cautelosa a neta roliça e baixinha.
> – Que vovozinha que nada! explodiu amarga a aniversariante. – Que o diabo vos carregue, corja de maricas, cornos e vagabundas! me dá um copo de vinho, Dorothy! – ordenou
> Dorothy não sabia o que fazer, olhou para todos em pedido cômico de socorro. Mas, como máscaras isentas e inapeláveis, de súbito nenhum rosto se manifestava. A festa interrompida, os sanduíches mordidos na mão, algum pedaço que estava na boca a sobrar seco, inchando tão fora de hora a bochecha. Todos tinham ficado cegos, surdos e mudos, com croquetes na mão. E olhavam impassíveis. Desamparada, divertida, Dorothy deu o vinho: astuciosamente apenas dois dedos no copo. Inexpressivos, preparados, todos esperaram pela tempestade. Mas não só a aniversariante não explodiu com a miséria de vinho que Dorothy lhe dera como não mexeu no copo. Seu olhar estava fixo, silencioso. Como se nada tivesse acontecido.

Dorothy representa aqui a própria vontade negada a um idoso. Todos parecem saber o que é melhor para D. Anita, com o detalhe de que ninguém sequer pergunta para ela o que acha ser melhor para si mesma. E mesmo quando ela diz o que realmente deseja, um copo de vinho, sua vontade é julgada e avaliada pelas outras pessoas assim como faz Dorothy ao olhar para os demais familiares como se esses fossem cúmplices ao negar o desejo de D. Anita. O envelhecimento traz consigo a marca de uma sociedade que interpreta a velhice como a negação dos sujeitos, como se o idoso não mais fosse dono de si e de suas vontades e desejos.

Considerações

Mesmo sem uma ofensa direta, a família soube ser impiedosa com D. Anita não somente ao

negar um copo de vinho cheio para ela, mas, especialmente em ignorar a aniversariante. E se D. Anita parecia estar oca assim como o bolo seco, as relações entre ela e seus familiares há muito já estavam desgastadas e que na despedida após o encontro no aniversário ficou evidente: "Era um instante que pedia para ser vivo. Mas que era morto" (LISPECTOR, 2011, p. 44). D. Anita, nos conta a narradora, que se indagava sobre o que havia acontecido com sua família e guarda dentro de si certa raiva que não é revelada para os familiares. "E olhava-os piscando. Todos aqueles seus filhos, netos e bisnetos que não passavam de carne de seu joelho, pensou de repente como se cuspisse" (LISPECTOR, 1976, p. 66).

É nesse momento, ao realizar esse confronto de olhares, que Anita volta-se a uma outra realidade, uma vez que ela passa a refletir sobre seu passado e seu presente e chega a conclusões decepcionantes acerca de sua família. Seu neto Rodrigo é o único por quem ela sente afeto, já que seu filho Jonga havia falecido.

> Também fora o único a quem a velha sempre aprovara e respeitara, e isso dera a Jonga tanta segurança. E quando ele morrera, a velha nunca mais falara nele, pondo um muro entre sua morte e os outros. Esquecera-o talvez. Mas não esquecera aquele mesmo olhar firme e direto com que desde sempre olhara os outros filhos, fazendo-os sempre desviar os olhos. Amor de mãe era duro de suportar (LISPECTOR, 1976, p. 43).

Se o amor de mãe era duro de suportar, então, o amor dos filhos é algo que deveria ser mais fácil de se suportar? Se nos escapa o motivo de D. Anita olhar de forma diferente para os outros filhos, permanece uma única certeza: ninguém escapa ileso das relações entre mães e filhos. Sempre existe uma certa dose de emoção e afeto envolvido quando se trata de agradar, mesmo sem se saber ao certo como, os pais, neste caso D. Anita. Os filhos José e Manoel, na despedida, demonstram essa incerteza ao se dirigem à mãe.

> Olhou-a, orgulhoso da artimanha da velha que espertamente sempre vivia mais um ano.
> – No ano que vem nos veremos diante do bolo aceso! esclareceu melhor o filho Manoel, aperfeiçoando o espírito do sócio. Até o ano que vem, mamãe! e diante do bolo aceso! disse ele bem explicado, perto de seu ouvido, enquanto olhava obsequiador para José. E a velha de súbito cacarejou um riso frouxo, compreendendo a alusão.
> Então ela abriu a boca e disse:
> – Pois é.
> Estimulado pela coisa ter dado tão inesperadamente certo, José gritou-lhe emocionado, grato, com os olhos úmidos:
> – No ano que vem nos veremos, mamãe!
> – Não sou surda! disse a aniversariante rude, acarinhada.
> Os filhos se olharam rindo, vexados, felizes. A coisa tinha dado certo. (LISPECTOR, 2011, p. 43)

A "coisa" que deu certo, talvez uma tentativa malograda de carinho, denota mais uma vez

que os afetos dirigidos àquela mãe de quase 90 anos haviam envelhecido com o tempo. Se é que alguma vez foram jovens. Desde o começo do conto, percorremos o fluxo de consciência de D. Anita e somos levados ao seu inconsciente pela narradora que constrói, ao nosso ver, o sentimento de abandono e solidão trazidas pelo próprio processo da velhice enquanto signo social. Sentimentos reforçados por uma família que trata o idoso como alguém incapaz de tomar as próprias decisões. D. Anita, sequer manifesta seus pensamentos e suas críticas aos filhos, noras, netos e bisnetos. Quantos idosos se encontram na mesma situação que ela? Não sendo vistos e/ou ouvidos?

A invisibilidade que o envelhecimento pode legar, quando entendido apenas como velhice, é capaz de provocar raiva e até mesmo ira. "O rancor roncava no seu peito vazio. Uns comunistas, era o que eram; uns comunistas. Olhou-os com sua cólera de velha. Pareciam ratos se acotovelando, a sua família. Incoercível, virou a cabeça e com força insuspeita cuspiu no chão" (LISPECTOR, 2011, p. 40). O único gesto possível de uma vida em que a apatia e a crítica silenciada é o ato de expelir pela boca o que se está guardado nas profundezas do coração. Ninguém sai ileso das relações familiares no conto *Feliz Aniversário* de Clarice Lispector.

Referências

ABRAHAO, E. de S. O desvelar da velhice: as contribuições da psicanálise na busca de sentidos para a experiência do envelhecer. **Rev. SPAGESP**, Ribeirão Preto, v. 9, n. 1, pp. 45-51, jun. 2008. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-29702008000100008&lng=pt&nrm=iso . Acesso em: 06 de ago. 2021.

BÍBLIA. **Sagrada Bíblia Católica**: Antigo e Novo Testamentos. Trad. José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.

CEIA, C. **E-dicionário de Termos Literários**. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/ Acesso em: 05 de ago. 2021

CARVALHO, A. L. C. de. **Foco Narrativo e Fluxo de Consciência**: Questões de Teoria Literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

ECKSTEIN, D. F. A repetição como dispositivo estético: a serviço do texto clariciano. **Revista Letras**, Curitiba, n. 98, pp. 199-210, jul./dez. 2018. ISSN 2236-0999 (versão eletrônica).

FREUD, S. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. O inconsciente e a consciência – realidade. In: _____. **A interpretação dos sonhos II e sobre sonhos**. (1900-1901). v. 5.

GOTLIB, N. B. **Clarice**: uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.

_____. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1990.

HOLLANDA, H. B. de (org.). A crítica feminista no território selvagem. In: **Tendências e impasses***:* o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1981.

HUMPHREY, Robert. **Stream of consciousness in the modern novel**. Berkeley: Univ. of California Press, 1954.

LISPECTOR, C. Feliz aniversário. In: **Laços de família**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

_____. **O primeiro beijo e outros contos**. 11. ed. São Paulo: Ática, 1995.

MOISES, M. **A criação literária**: poesia. São Paulo: Cultrix, 1993

MOREIRA, K. dos S.; OLIVEIRA, F. L.; ROSA, B. de A. COQUEIRO; W. dos S. A verdade é um relance: uma leitura do conto Feliz aniversário de Clarice Lispector. **Anais do VI Seminário Nacional de Literatura, História e Memória**. Disponível em: https://ptdocz.com/doc/886895/a-verdade-%C3%A9-um-relance--uma-leitura-do-conto-%E2%80%9Cfeliz-anive… Acesso em: 01 de set. 2021.

MAFFIOLETTI, V. L. R. **Velhice e família**: reflexões clínicas. Psicol. cienc. prof., Brasília , v. 25, n. 3, pp. 336-351, set. 2005 . Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932005000300002&lng=pt&nrm=iso Acesso em: 06 de ago. 2021.

OLIVEIRA, M. J. B. de. O azedo e o doce: a simbologia do alimento na construção da identidade

feminina idosa em contos de Clarice Lispector e Flávia Savary. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 18, pp. 198-215, jun. 2017. Disponṕivel em: https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica Acesso em: 27 de jul. 2021.

SHAKESPEARE, W. Rei Lear. In: **Shakespeare – comédias**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1982.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

ME CHAME PELO SEU NOME: GÊNERO, SEXUALIDADE, INTERMIDIALIDADE

Autor: Cristian Abreu de Quevedo (UNIANDRADE)
Orientadoras: Profa. Dra. Anna Stegh Camati e
Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo pretende discutir as relações intermidiáticas entre o romance *Me chame pelo seu nome*, escrito por André Aciman, e a adaptação fílmica homônima, dirigido por Luca Guadagnino. A análise comparativa entre o texto fonte e a adaptação será realizada sob a ótica da intermidialidade, focando nos aspectos teóricos da adaptação e investigando, ainda, as questões de identidade, sexo e gênero. A nossa discussão será embasada pelas teorias de Judith Butler, Linda Hutcheon, Robert Stam e Gérard Genette.

Palavras-chave: *Me chame pelo seu nome.* Identidade. Sexo. Gênero. Intermidialidade.

> Mas talvez tenha começado bem mais tarde do que eu acredito, sem que eu percebesse. Você vê a pessoa, mas não a enxerga de verdade, ela simplesmente está por ali. Ou até enxerga, mas nada bate, nada "chama atenção" e, antes mesmo que você perceba uma presença ou algo incômodo, as seis semanas que lhe foram oferecidas já passaram e a pessoa já foi embora ou está prestes a ir, e você fica lutando para aceitar algo que, sem que você soubesse, vinha ganhando forma bem debaixo do seu nariz, trazendo consigo todos os sintomas daquilo que só pode ser chamado de *desejo*. (ACIMAN, 2018, p. 15)

Feche os olhos por um momento e se lembre da primeira vez que você sentiu uma paixão e que o desejo tomou conta de você por completo. É disso que estamos tratando aqui. Desejo é a sensação, por deveras incômoda, que Elio sente crescer dentro de si quando conhece Oliver, uma percepção que enreda leitores e/ou espectadores tanto no texto *Me chame pelo seu nome* (2007), do escritor André Aciman, como na adaptação fílmica homônima (2018), do diretor Luca Guadagnino.

Acompanhar os questionamentos de Elio, um jovem de 17 anos, que experimenta o crescer da paixão por Oliver, um estudante de 24 anos, seja nas páginas do romance ou no cinema, é questionar como as questões de identidade, sexo e gênero são tematizadas em ambas as mídias. A intermidialidade constitui-se apenas como um conceito operativo ou, além disso, nos permite engendrar outras interpretações (prestando atenção nas diferenças) entre o romance de André Aciman e o filme de Luca Guadagnino?

Hipotexto e hipertexto

Tanto no texto fonte, doravante denominado hipotexto, como na adaptação fílmica, doravante denominado hipertexto, muitos elementos em comum são mantidos. O verão, o ano de 1984. A casa, na região costeira italiana, onde Elio e sua família passam os verões, por exemplo, é de uma beleza ímpar, na qual amigos, vizinhos, artistas e intelectuais de todos os lugares se encontram. Elio é filho de um professor universitário e está acostumado à rotina de, a cada verão, hospedar por seis semanas um estudante que, em troca da hospedagem, ajuda seu pai com correspondências e papeladas. Muitos estudantes já passaram pela residência, mas nenhum deles como Oliver.

Elio imediatamente e, sem se dar conta, é atraído pelo americano de vinte e quatro anos, espontâneo e atraente. Oliver aproveita o período para trabalhar em seu manuscrito sobre Heráclito e, consequentemente, desfrutar do verão mediterrâneo. À primeira vista uma antipatia impaciente atravessa o convívio inicial dos dois. Contudo, ela é apenas um véu que falha em esconder o óbvio: a paixão entre Elio e Oliver.

A angústia de não saber se será correspondido, o falso descaso para não se entregar de vez, o medo de imaginar essa pessoa com outro alguém ou de não saber o que ela faz quando não está na sua presença, a ansiedade que consome até o próximo encontro, o êxtase de finalmente estar com esse alguém, as conversas aleatórias em que acabam confessando desde quando o interesse começou, o riso frouxo que vinha imperceptivelmente, em alguns casos, a dor (física) da saudade. Você já viveu algo assim? Vejamos um trecho do romance que expressam o desejo e a insegurança de Elio:

Mas o sono não vinha e, claro, não apenas um, mas dois pensamentos perturbadores, como fantasmas se materializando na névoa do sono, passavam a me vigiar: o desejo e a vergonha, a vontade de abrir minha janela e, sem pensar, correr nu até o quarto dele e, por outro lado, minha recorrente incapacidade de correr o menor risco ao fazer algo assim. Lá estavam eles, o legado da juventude, as duas mascotes da minha vida, a fome e o medo, me vigiando e dizendo *Tantos antes de você arriscaram e foram recompensados, por que você não consegue?* Nenhuma resposta. *Tantos se recusaram, por que você se recusa?* Nenhuma resposta. Então o escárnio vinha, como sempre: *Se não depois, Elio, quando?* (p. 127)

No hipertexto, as cenas são de uma beleza e leveza impressionantes. A paixão de Elio (Timothée Chalamet) por Oliver (Armie Hammer) vai se desnudando aos poucos para o espectador. No início o sarcasmo, os longos períodos de silêncio e observação de Elio ao ver Oliver seja em sua presença ou na sua ausência. “Eu nunca tinha ouvido alguém dizer até depois para se despedir. Parecia brusco, seco, desdenhoso, pronunciado com a diferença, velada de uma pessoa

que talvez não se importe se vai revê-lo ou saber de você novamente" (p.09). Tanto no hipotexto como no hipertexto Elio nos comunica de forma melancólica os seus sentimentos, no primeiro caso narrando os acontecimentos e no segundo pelo seu ponto de vista com *takes* em *zoom in*.

Se no hipotexto o leitor precisa esperar mais de cento e cinquenta páginas para que Elio e Oliver consumem a paixão, criando um estado de angústia desde as páginas iniciais da narrativa, sempre pelo ponto de vista de Elio, na adaptação fílmica toda a trama cria no espectador uma sensação de uma espera interminável de Elio por Oliver. Espera e desejo são entrelaçados no momento quando Elio e Oliver finalmente decidem aceitar e consumar a paixão crescente de um pelo outro. "Me chame pelo seu nome e eu vou chamar você pelo meu" (p. 158).

As duas mídias que analisamos aqui, romance e cinema, conservam semelhanças no que diz respeito à narrativa, contudo, mantém suas características distintas enquanto mídias. A adaptação torna-se original e ao mesmo tempo diferente da obra na qual se baseia, devido à alteração do meio de comunicação.

> A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p. 20).

Ou seja, o autor não considera a possibilidade de traduzir exatamente como o texto induz. Mesmo porque, em um livro, apesar das descrições e características apontadas pelo narrador da história, o leitor tem a possibilidade de imaginar a cena da maneira que desejar. Por outro lado, o filme não oferece esta margem de criação para o espectador. Além disto, o cinema tem a possibilidade de intensificar outros sentidos além da visão.

Perspectivas teóricas sobre intermidialidade.

Há muito que discutir "se o romance é melhor que o filme", e vice e versa, é tema de debates. Para muitos "a adaptação é considerada subsidiária, inferior ou jamais tão boa quanto o original" (STAM, 2008, p. 02). Ao nosso ver, tentar avaliar se uma mídia é melhor que outra, perde o sentido: pela razão de que são mídias diferentes. Adaptar um romance para outras mídias como para teatro, cinema, música, dentre outros, é recontar uma história.

Alguém que se ocupe da arte de contar histórias (*storytelling*), por exemplo, seleciona histórias de outros lugares e, quando conta novamente essa história, já não é mais a mesma. Não são histórias totalmente inventadas, são baseadas na realidade e não fidedignas a ela. Ou seja, a narrativa é adaptada. Mas não somente isso. As adaptações possuem uma relação com os textos

anteriores, contudo, vão além. Ampliam, modificam, simplificam, fazem analogias, criticam. Se tornam algo diverso do hipotexto. E por hipotexto, entendemos a relação entre um texto fonte que pode ser escrito, fílmico, musical, dentre outros, e um hipertexto, que é adaptado do primeiro e que também se torna algo outro.

Para Genette, por exemplo, um palimpsesto ou hipertexto "são todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação" (2005, p. 09). E por derivado entendemos algo que se baseia, sem uma relação de dependência ou com algum julgamento de valor como, por exemplo, o de perguntar se a adaptação é melhor ou pior que o texto fonte. Esta pergunta simplesmente não faz sentido quando entendemos que a adaptação dá origem a novas narrativas, histórias, enredos e deste podem surgir uma infinidade de outros hipotextos que darão origem a outros hipertextos e, por sua vez, os últimos poderão converter-se em hipotextos novamente.

"Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos" (GENETTE, 2005, p. 02), em um processo contínuo de trazer algo já existente sob a roupagem de algo novo e vice e versa. A "relação que une um texto B (hipertexto) a outro A (hipotexto)" (GENETTE, 2005, p. 35), a hipertextualidade, nos ajuda a perceber o que se conserva, o que se diferencia e quais as aproximações e diferenças entre o texto fonte e a adaptação. Em *Me chame pelo seu nome*, seja no romance ou no cinema, é possível falarmos da existência de um "diálogo" entre hipotexto e hipertexto?

> O "dialogismo" bakhtiniano se refere no sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que "alcançam" o texto não apenas através de citações reconhecíveis, mas também através de um processo sutil de retransmissão textual. Qualquer texto que tenha "dormido com" outro texto, como disse um gracejador pós-moderno, também dormiu com todos os outros textos que o outro texto já dormiu (STAM, 2008, p. 28).

"A hipertextualidade é apenas um dos nomes dessa incessante circulação dos textos sem a qual a literatura não valeria a pena" (GENETTE, 2005, p. 9) e, é muito mais uma questão de que lidamos com mídias diferentes, intermidialidade, do que um juízo de valor sobre uma adaptação. Se seguirmos esse caminho, quando enfocamos as adaptações fílmicas, o cinema, estamos considerando este como uma forma de crítica ou leitura do romance. Quem sabe, também, uma releitura.

"A adaptação se torna apenas um outro texto, parte de um amplo contínuo discurso" (STAM, 2008, p. 03), de forma que se torna possível falarmos em outras e novas leituras desse outro texto. Um dos pontos em comum que todos os textos possuem, sejam esses textos escritos, fílmicos, encenados, músicos, dentre outros, é a sua capacidade de expressão comunicativa e as novas

leituras de mundo que essa possibilita.

Somos seres situados socialmente e moldados historicamente (STAM, 2008, p. 1) e o cinema aparece como algo inédito no século XX, gerando controvérsias quanto, por exemplo, sua relação com a literatura. Essa discussão é importante para nós, visto que estamos analisando o hipotexto e o hipertexto de *Me chame pelo seu nome*.

Ora, como explanamos acima, essa concepção de que uma mídia seria "melhor" que a outra, deixa de ter sentido quando entendemos que estamos tratando de mídias diferentes. Portanto, a adaptação é plasmada em uma nova mídia que deve ser compreendida a partir de suas próprias especificidades. E as aproximações e distanciamentos entre texto fonte e a adaptação não devem ser medidos com juízos de valor, "melhor ou pior", mas sim, ressignificados para, ao nosso ver, um outro ponto de discussão: a intermidialidade, a capacidade das mídias dialogarem entre si. A questão da performatividade de cada mídia.

Se cada mídia possui sua especificidade, então, podemos olhar tanto para o hipertexto como para o hipotexto, como obras distintas com suas identidades únicas. *Me chame pelo seu nome*, seja no texto fonte ou na adaptação, conserva sua identidade única em cada uma dessas mídias.

Corroboramos com a afirmação de Linda Hutcheon que "a arte é derivada de outras artes; as histórias nascem de outras histórias" (HUTCHEON, 2006, p. 2). Hutcheon acrescenta, nas discussões sobre a adaptação, mais três modos de engajamento, que são narrar, executar e interagir para além da importância da história em uma transposição. A autora define três perspectivas inter-relacionadas de adaptação:

> Primeiro, visto como entidade formal ou produto, uma adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de um trabalho particular de obras. Essa "transcodificação" pode envolver uma mudança de meio (um poema para um filme) ou gênero (um épico para um romance), ou uma mudança de quadro e, portanto, contexto: contando a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação manifestamente diferente.
> […]
> Segundo, como um processo de criação, o ato de adaptação sempre envolve tanto (re) interpretação e, então, (re) criação; isso tem sido chamado tanto de apropriação quanto de recuperação, dependendo da sua perspectiva.
> […]
> Em terceiro lugar, visto da perspectiva de seu processo de recepção, a adaptação é uma forma de intertextualidade: experimentamos adaptações (como adaptações) como palimpsestos através de nossa memória de outros trabalhos que ressoam através da repetição com variação (HUTCHEON, 2006, p. 7-8).

Logo nos créditos iniciais de *Me Chame Pelo Seu Nome* percebemos que as letras são compostas de notas tocadas em um piano juntamente com várias fotos contendo imagens de esculturas antigas. Possivelmente um anúncio do que veremos a seguir na narrativa: um amor que

possui seu tempo circunscrito em um único verão no ano de 1983. Ao longo da primeira parte, do ponto de vista dramático, uma das coisas que mais chama atenção é a sutileza com que os sentimentos, toques e olhares são insinuados através de um jogo cinematográfico que evita entregar ao espectador a trama imediatamente.

Alguns elementos foram introduzidos na adaptação fílmica do livro *Me chame pelo seu nome*. Logo na cena de abertura do filme, por exemplo, vemos várias estátuas do período greco-romano que remontam à ideia do homoerotismo. Mais à frente, no filme, temos uma cena em que Elio e Oliver são convidados por Samuel, pai de Elio, para o acompanharem a uma expedição em que estátuas gregas foram descobertas na costa. A cena de uma das estátuas emergindo das águas faz referência a Afrodite, deusa do "amor" e da fertilidade.

Fonte: https://formigaeletrica.com.br/cinema/criticas/me-chame-pelo-seu-nome/

Já outros elementos que estão presentes na narrativa do hipotexto são mantidas no hipertexto. As três cores dos calções de Oliver, por exemplo, são mantidas: vermelho, verde e amarelo. No livro, Elio nos induz a pensar que o humor de Oliver está ligado às cores dos seus calções de banho. A discussão sobre o suco de abricó, que na tradução brasileira foi nomeado como pêssego, faz referência a algumas cenas do texto fonte em que Oliver elogio o suco. Isso é revelante na medida em que diferente dos outros alunos que vieram passar o verão na casa de Samuel, Oliver foi o único que respondeu com assertividade sobre a etimologia da palavra quando questionado pelo professor. E, dessa forma, se destaca dos demais alunos, aumentando o interesse de Elio por ele.

No texto fonte, não temos qualquer certeza de que Oliver tenha mantido relações sexuais ou sequer beijado outra pessoa além de Elio. Na adaptação fílmica, uma das cenas mostra Oliver beijando uma mulher na festa. Existe ainda o contraponto do casal gay que visita os pais de Elio, pois, tanto no texto fonte como na adaptação, Elio critica o comportamento do casal que estão sempre juntos e se vestem praticamente iguais.

No filme, na cena da praça que faz homenagem aos soldados da Primeira Guerra Mundial, Elio começa a falar para Oliver sobre seus sentimentos. A batalha interna de Elio é como a própria

praça que presta homenagem aos bravos soldados que enfrentaram seus medos. Elio enfrenta o medo de dizer a Oliver que está apaixonado por ele. “Por que está me contando essas coisas?” pergunta Oliver. “Por que eu queria que você soubesse”, diz Elio. No livro essa cena não acontece dessa forma, contudo, a intensidade em ambas as narrativas é arrebatadora. O filme nos consegue passar a angústia e a coragem de Elio ao falar para Oliver que ele está apaixonado.

Fonte:https://www.setorvip.com.br/beleza-estetica-e-descoberta-sexual-sao-principais-atrativos-de-me-chame-pelo-seu-nome/

Após a cena acima, em que Elio começa a contar para Oliver o que está sentindo, eles partem para um local mais retirado e quase paradisíaco. Durante a maior parte da narrativa, acompanhamos o enredo se desenrolar através de planos abertos e conjuntos, o que nos permite ver as paisagens, os físicos dos personagens e o despertar da paixão entre os dois. Close-ups e planos e contra-planos nos embates verbais não são muito comuns e até causam um estranhamento quando aparecem, pois, nos acostumamos com a imensidão dos ambientes.

A performance dos atores nos toma por completo quando da imensidão do horizonte somos convocados a olhar para a imensidão da paixão entre Elio e Oliver. Me chame pelo seu nome consegue, com seu enredo e com a força dos seus personagens, especialmente pelos sentimentos que estes carregam, não só comover com uma história de amor cativante, como também possibilitar uma reflexão sobre identidade, sexo e gênero.

Identidade, sexualidade e gênero: a questão da performatividade.

Dialogar sobre as questões de identidade, sexo e gênero no hipertexto e no hipotexto *Me chame pelo seu nome*, é abordar de forma crítica o tema da performatividade no duplo aspecto das mídias abordadas no presente trabalho, buscando um ponto em comum entre ambas. “A teoria

performativa, por sua vez, oferece uma linguagem alternativa para tratar da adaptação, pela qual tanto o romance quanto a adaptação viram performances, um verbal, e o outro visual, verbal e artístico" (STAM, 2008, p. 26), sendo justamente a questão de uma linguagem alternativa que nos importa aqui.

Cabe perguntar em que medida o autor do romance de *Me chame pelo seu nome* e o diretor da adaptação se utilizam de uma linguagem alternativa para abordar as questões de identidade, sexo e gênero tanto no hipotexto como no hipertexo? Já que se trata de um romance entre dois homens? Se a resposta for afirmativa, que linguagem seria essa e como ela se relacionaria com a questão da performatividade?

> Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado (BUTLER, 2003, p. 194).

O gênero de um romance bem como o de um filme sempre está no horizonte de expectativas de um leitor ou espectador, assim como o gênero que nos é designado ao nascimento cumpre o papel de nos encaixar em determinado padrão de identidade. Contudo, e ainda bem, a vida sempre escapa por entre os nossos dedos e com ela as classificações sociais, que podem servir apenas como gavetas e armários que nos prendem e tentam nos reduzir a determinados discursos considerados como "verdadeiros". Ser uma mulher transexual ou um homem transexual no Brasil, o país que mais mata LGBTI+s no mundo, é também perceber que a performance de gênero ainda incomoda e é causa e raiz de preconceito e morte.

Me chame pelo seu nome, tanto no romance quanto no filme, não aborda essas questões diretamente, mas nos convida a olhar para a relação de Elio e Oliver perguntando como a paixão aparece e é abordada tanto no hipertexto como no hipotexto?

Apesar de toda a sensualidade exposta no filme, ele foca na construção da paixão entre Elio e Oliver, demonstrando sutilmente a diferença entre o sexo por necessidade e o sexo com amor, retratado de uma forma muito bonita e sensível, algo recente em filmes que retratam relações nomeadas como "homossexuais". Esperamos que chegue o dia em que não se falará em romance gay ou romance LGBTI+, será apenas romance. Sem tarjas, caixinhas ou armários.

Dentre todas as metáforas que nos circundam, talvez, a maior delas seja a de que existe um modelo exemplar de homem ou mulher que nos dita que meninos usam azul e meninas usam rosa.

O que é ser um *homem*? O que é ser uma *mulher*? São respostas quase impossíveis de serem dadas visto que estão carregadas de preceitos e preconceitos sociais e culturais. Um fato incontestável é que órgãos sexuais existem e fazem parte do corpo humano. Pensar em como um fato biológico se transforma em uma questão de poder, entre um sexo e outro, se tornou um dos pontos mais importantes da crítica feminista.

E esse fato se liga, sobremaneira, ao que hoje entendemos como machismo, sexismo, preconceito, lgbtifobia, dentre outros. Questões essas que estão ausentes tanto no texto fonte como na adaptação de *Me chame pelo seu nome*. E se essas questões não aparecem na obra, então, como podemos abordar identidade, sexo e gênero tanto no hipotexto como no hipertexto? Judith Butler explora a noção de performatividade como constituinte de nossa identidade sexual. As percepções de si mesmo e do outro enquanto objetos de nosso desejo ultrapassam, e muito, uma relação apenas biológica. E Elio e Oliver, ao viverem o desejo de um pelo outro, se situam para além da normatividade imposta por padrões sociais performativos.

Para Butler (2020), o gênero se edifica mediante a repetição de atos descontínuos, regulados por uma normatividade que prevê a continuidade entre gênero, sexo e desejo e que, quando questionado por outras identidades de gênero (todas as que não se enquadram como heterossexuais) entram em choque com o socialmente aceito. Elio e Oliver, dois homens, questionam o socialmente aceito ou o normativo, ao se relacionarem entre si. Contudo, no presente trabalho, se busca muito mais entender a noção da possibilidade da relação entre os dois, do que uma crítica política frente a normatividade.

"O gênero é o mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas, mas ele poderia ser muito bem o dispositivo pelo qual estes termos são desconstruídos e desnaturalizados" (BUTLER, 2006, p. 59). Essa tensão inerente permite compreender que se o gênero é uma norma, ele também pode ser fonte de resistência. Elio e Oliver vivem o desejo tanto pelo sexo oposto como pelo mesmo sexo de forma livre. Podem ser considerados, ambos, bissexuais. Em nenhum momento eles definem o tipo de relacionamento que possuem e nem mesmo nomeiam a relação que mantém. Amam um ao outro e, diferente de Oscar Wilde que foi preso por viver uma relação amorosa com Lord Alfred Douglas, seguem cada um o seu destino livremente.

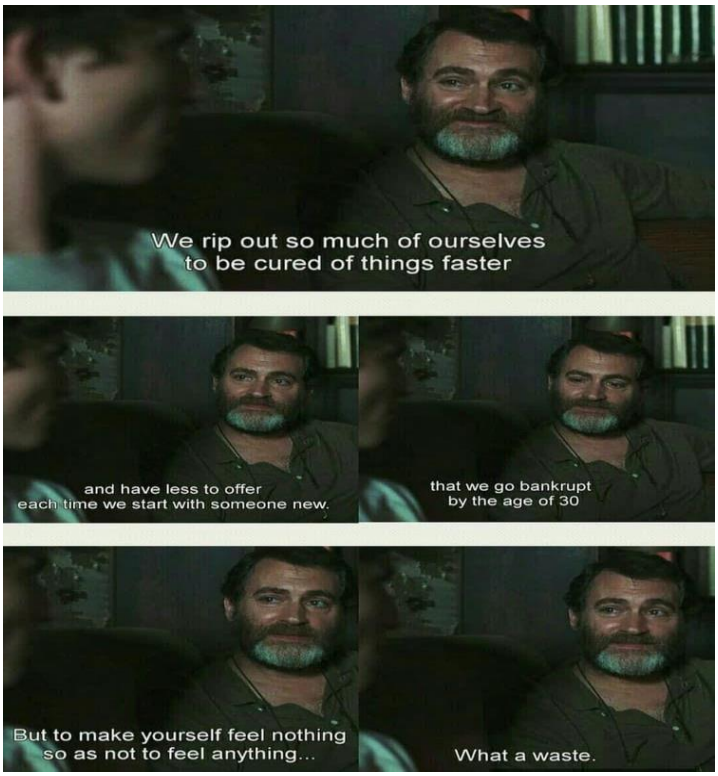
Ao introduzir outras sexualidades, que não as normativas, no terreno da simbolização do desejo, novas formas de subjetivação e de sociabilidade tornaram-se possíveis, conforme argumenta Butler no conjunto de sua obra. Daí a necessidade de continuarmos a repensar os parâmetros a partir dos quais abordamos o desejo, a sexualidade e as subjetividades não somente

no texto fonte e na adaptação fílmica de *Me chame pelo seu nome*, mas, especialmente, enquanto problemática social. Nesse sentido, a subversão do desejo também é uma abertura para novas possibilidades de existência e Elio e Oliver nos parecem se permitirem viver uma nova possibilidade que não a heteronormativa do desejo.

> No âmbito de uma língua da heterossexualidade presumida, que tipos de continuidades se presume que existam entre sexo, gênero e desejo? Seriam esses termos distintos e separados? Que tipos de práticas culturais produzem uma descontinuidade e uma dissonância subversivas entre sexo, gênero e desejo, e questionam suas supostas relações. (BUTLER, 2020, p. 109)

Diante dos questionamentos da autora concordamos com a noção de que o sexo é uma categoria sociocultural e também é construído, ao lado de gênero, que é uma categoria erigida a partir das práticas, discursos e vivências dentro da sociedade. A partir destas formulações, a autora questiona também a heterossexualidade compulsória, buscando lançar a questão da hetero/bi/homossexualidade em termos de desejo. E esse é o ponto que pensamos destacar na relação vivida por Elio e Oliver.

A conversa que Elio tem com seu pai sobre o amor, paixão e o que envolve todos esses sentimentos e nossa capacidade de vivê-los, possui um destaque especial em ambas as mídias. As palavras do pai, Samuel, são algo de profundo e verdadeiro: vale a pena se apaixonar, sem se importar com o gênero de alguém. No mundo não existem "finais felizes" e, por isso, devemos aproveitar tudo aquilo que nos é disposto no agora, não amanhã ou depois de amanhã, e sim hoje. "Arrancamos tanto de nós mesmos para nos curarmos das coisas mais rápido do que deveríamos, que declaramos falência antes mesmo dos trinta e temos menos a oferecer a cada vez que iniciamos algo com alguém novo…" (p. 156).



Fonte: https://za.pinterest.com/carlasnyman123/_saved/

Cumpre destacar, no tocante às relações intermidiáticas entre o texto literário e o filme, a naturalidade com que as questões de identidade, sexo e gênero são abordadas. A sensibilidade e o respeito com que estas questões são apresentadas e desenvolvidas tanto no texto fonte como na adaptação fílmica, também pode ser entendida como um ponto de convergência entre as duas mídias.

Um dos fatos mais marcantes de *Me chame pelo seu nome* mora na plenitude do amor sem término, já que não enfrenta o cotidiano dos relacionamentos e seus conflitos. O filme termina no momento em que Oliver liga para Elio, algum tempo depois do verão, que está de casamento marcado. Elio chora e em suas lágrimas toda a alegria que Oliver e ele vieram é eternizada na memória (dele e do espectador). No livro, a história continua até o reencontro dos personagens já mais velhos, quando eles falam sobre suas vidas depois daquele verão: “Me chame pelo seu nome e eu vou chamar você pelo meu. Era algo que eu nunca tinha feito na vida e, assim que disse meu próprio nome como se fosse dele, fui levado a um domínio que nunca tinha compartilhado com ninguém, e que não compartilhei desde então” (p. 118).

Referências

ACIMAN, A. **Me chame pelo seu nome**. Trad. Alessandra Esteche. 1. ed. São Paulo: Editora Intrínseca, 2018.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. José Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

D, ÂNGELO, H. **Revista Cult**. Em 'Me chame pelo seu nome', autor quis fugir de personagens estereotipados. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-andre-aciman-me-chame-pelo-seu-nome/ Acesso em: 20 ago. 2021.

GENETTE, G. Palimpsestos: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. **Cadernos do Departamento de Letra Vernáculas**. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Letras, 2005.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

Me Chame Pelo Seu Nome (Call me by your name). Direção: Luca Guadagnino. Itália: Sony Pictures, 2017.

STAM, R. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

HUMOR E *STIMMUNG* EM *OS MORTOS*, DE JAMES JOYCE: INVESTIGAÇÕES

Autor: Daniel Augusto Zanella (UNIANDRADE)
Orientadoras: Profa. Dra. Brunilda Reichmann (UNIANDRADE)
Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: O presente ensaio tem como objetivo refletir sobre a presença do humor em "Os Mortos", um dos 15 contos integrantes da coletânea *Os Dublinenses*, escrito pelo escritor irlandês James Joyce em 1914, também considerada uma de suas obras mais acessíveis. Para observarmos as características do humor joyceano, faremos uso das teorias de presença de Hans Ulrich Gumbrecht, sobretudo nas obras *Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir* (2010) e em *Atmosfera, ambiência, Stimmung* (2014). Buscaremos evidenciar como "Os Mortos" conduz, pelo viés do humor, a uma produção de presença que desvela a Dublin do início do século 20 com uma boa dose de leveza, sagacidade, pilhéria e, por fim, melancolia. Também traremos certos exemplos, ao longo deste ensaio, de como o humor é produtor de presença, de aproximação física (ou de distanciamento), gerador de *Stimmung*, de espaços de afetividade e de espaço para o pensamento de risco.

Palavras-chave: Produção de presença; *Stimmung;* humor; literatura.

O humor não respeita a própria casa

Certa vez, que podemos chamar de agosto de 2021, eu estava conversando via WhatsApp com uma mulher que jamais aceitaria ser chamada de balzaquiana, de formação em Letras, especialmente bonita e espirituosa. Ela reclamava com afinco da dificuldade masculina de entendimento da ironia, "uma coisa que me desanima ao conhecer pessoas novas", enfatizou, ao mesmo tempo em que afirmava ser detentora de um humor sofisticado e amorosamente inviabilizador. Como a promessa de amor é "Juntar o suco dos sonhos / E encher um açude" (BUARQUE, 1981, s/p), entendi o argumento como um desafio, um *qualifying* para o campeonato principal.

Na mesma noite, próximo às duas horas da manhã — quando se intui que mais nada de bom pode acontecer sob condições etílicas —, indiquei a ela um uísque transcendente, fabricado na ilhazinha de Islay, nos confins nublados da Escócia. E quando eu digo transcendente é porque Deus se transformou em malte no sétimo dia e ordenou a criação do Laphroaig para se embebedar de si mesmo. Por uma questão de acertos entre o céu & a terra, a marca acabou fundada apenas em 1815.

Mandei a ela uma fotografia da destilaria, à beira-mar, às margens do Loch Laphroaig. A imagem carregava em seu âmago uma partilha cativa e a vontade de levá-la até águas mais

diversas, seguido do comentário "uma destilaria do tamanho de uma garagem de uma casa comum do Batel", bairro em que ela morava, ao lado da editora em que trabalhava na época. Eu tinha desejos límpidos, mas também reconheço maldades discursivas. Nem o uísque elaborado pelas mãos de Deus impediu a prática duvidosa de humor.

Pois bem: a provocação passivo-agressiva de minha parte não era impune. Eu havia, três horas antes, sentido o golpe do desafio cômico. O meu humor estava em jogo, assim como o de toda *a nossa classe*, forjada severamente em trocadilhos sexuais, humor físico e um bom tanto de afetação – quase como se fôssemos chimpanzés bem-humorados, bonobos menos peludos, seres oriundos de uma *paleo-humorologia*.

Como não tem como convidar a classe para jantar e o social flerta com a abstração, fiquei eu a pensar com o meu copo: seria o meu humor amorosamente desinteressante? Teria sido, ali, um indicativo da falência prévia dos meus planos? A resposta dela não poderia ter sido mais desanimadora e, de certa forma, um alívio: "as garagens daqui não são desse tamanho, não". Fiquei sem saber como dar sequência à noite em *pixels*. Estava ali uma mulher que me despertava a febre da selva, lançara a carta da importância do humor e sucumbira ao efeito de uma provocação de cunho habitacional. Meu humor estava salvo... Ela não gostou de se sentir pertencente à *elite* de uma piada.

Para a pesquisadora Isabel Ermida, o humor não obedece a um tipo específico de temática: tudo, em princípio, pode se tornar objeto de humor. Pode ser verbal ou não verbal, constituindo-se como uma experiência subjetiva ou cumprir propósitos comunicativos, além de

> versar a realidade ou reportar-se ao imaginário; pode cativar ou agredir; surgir espontaneamente ou ser usado como técnica de interação pessoal ou profissional; pode consistir numa simples piada trocada entre amigos ou elevar-se à sofisticação de uma peça de Shakespeare. Nos nossos dias, o humor encontra também inúmeros meios de expressão – que ultrapassam as formas literárias clássicas da comédia, da farsa e da canção de escárnio, ou ainda os panfletos satíricos ou as pantominas dos bobos e dos saltimbancos – e que vão desde as sitcoms televisivas aos filmes cômicos, aos cartoons na imprensa diária ou semanal e às *gags* que circulam na internet (ERMIDA, 2002, p. 65).

O humor direcionado ao outro em forma de alvo, em sua natureza rústica e predadora, nunca é a favor, é sempre uma reversão do real. Seus tentáculos atingem, geralmente, aquilo que acreditamos que nos configura – o humor se alimenta do nosso lixo mental e das lacunas da realidade. Era possível literalmente a fábrica escocesa da Laphroaig ser do tamanho de uma garagem da Rua Visconde de Taunay? Não faz diferença.

Neste breve ensaio, a pergunta circundante será: é possível fazer humor desinteressado do passado amoroso de quem amamos? Perguntaremos a Gabriel Conroy mais ao fim. Recordo, de

passagem, que o primeiro uísque que tomei e pensei foi o Jameson, de Dublin. À época, defini: isso aqui é perigoso e interessante (como o humor, completo hoje).

O humor como projeto de defesa

O irlandês James Joyce (1882–1941) escreveu *Dublinenses* entre 1904 e 1907. A seleta foi publicada apenas em 1914, oito anos antes da hecatombe literária chamada de *Ulysses*, este, por sua vez, publicado primeiramente em Paris. "Os Mortos" é o último conto desta que é uma das coletâneas mais notórias da língua inglesa, um amplo panorama da capital irlandesa do começo do século 20 em seus mais diversos tipos e topos.

Para definir como, no mínimo, revoltante, Joyce escreveu o painel de sua aldeia quando tinha apenas 25 anos – lembro de Saramago acerca de Gonçalo Tavares, um monumento de escrita já aos 30 anos: "vontade de lhe bater". "Os Mortos" é, em si, um título-paródia: quem são os mortos se apenas sabemos de um morto? Aliás, um morto do passado, um fantasma, uma memória no cume da montanha.

Joyce nos conta a história de Gabriel Conroy, homem dado ao divertimento que, em um dia de muito frio, vai a uma festa na casa das tias solteironas, duas velhas professoras de música que projetam nele o sobrinho preferido. Lá pelas tantas, voltando ao hotel para pernoitar com a esposa, Gretta, ele tem uma revelação acerca do passado afetivo dela – em uma nebulosa categorização da fragilidade emocional masculina diante do amor que não nos toca. Ali percrutamos a falência humorística desta personagem joyceana, mas antes iremos analisar suas premissas.

Logo na primeira cena do conto, nos deparamos com a chegada do casal Conroy à casa das tias e com um diálogo simplório dele com a jovem Lily, a filha do zelador que trabalha com as tias como empregada doméstica. Até ali, o humor perdura e nos protege, como um Pai-Nosso.

Ele continuou a raspar vigorosamente os pés enquanto as três mulheres subiam, rindo, para o camarim das senhoras. Uma frágil franja de neve pousava como capa nos ombros de seu sobretudo e como bicos sobre as pontas das galochas; e, enquanto os botões do sobretudo deslizavam num rangido pelas casas que a neve enrijecera, um ar gelado, com cheiro de lá-fora, escapava de dobras e pregas.

> — Está nevando de novo, senhor Conroy? — perguntou Lily.
> Ela havia ido na frente dele até a despensa para ajudá-lo a tirar o sobretudo. Gabriel sorriu por causa das três sílabas que ela dera a seu sobrenome e lhe lançou um olhar ligeiro. Era uma menina magra; ainda estava crescendo, pele pálida e cabelo cor de palha. A luz a gás da despensa a deixava mais pálida ainda. Gabriel a conhecia desde que era menina e ficava sentada no primeiro degrau com uma boneca de pano no colo (JOYCE, 2013, p. 8).

A prosa de Joyce, repleta de sinestesias, gera a confluência de diversos lagos. Acima, "uma frágil franja de neve" mescla com delicadeza o rigor do frio a uma certa quentura de quem é bem recebido em uma casa – entra por nós um ligeiro sopro de inverno, um efeito de ambiência. Após a breve descrição de Lily, não exatamente alvissareira, temos a contraposição do sorriso de Gabriel, que se diverte com a pronúncia pitoresca de seu nome, evidenciando um certo desapego, a saber se por ser um erro oriundo de uma pessoa inofensiva ou por possuir um humor em que ser alvo não é um problema existencial.

O nome é a nossa plataforma de apresentação ao mundo e o que define, a priori, a nossa natureza egóica. Errar o nome de alguém no jornal, por exemplo, pode gerar intensas amarguras – lembro-me de que a minha mãe, que desgostava de uma ex-namorada, *fazia questão* de errar o nome dela nos almoços de domingo, chamando-a pelo nome de uma outra ex-namorada, essa mais gostável aos olhos maternos.

Não é à toa que uma das provações budistas para os seus líderes espirituais é o rebatismo, o desapego à identidade anterior e também um reforço do entendimento de que todas as identidades são transitórias, inclusive a presente. A escritora Assionara Souza, que morreu tão jovem, em 2018, contou-me que o escritor e editor Wilson Bueno costumava enfatizar que era preciso jantar o próprio nome, em uma alusão aos perigos de se defender as identidades. Rir da pronúncia equivocada do próprio nome é, portanto, uma forma de desprendimento.

Gumbrecht não se refere, em *Produção de Presença*, diretamente ao humor, embora a sua entrada intelectual nas coisas do mundo tenha sempre uma ponta de ironia, um sarcasmo de quem também sabe que a vida nos limita a priori e joga dados com a nossa insignificância – o humor que nos atinge e não nos derrota é a aceitação plena do nosso tamanho. O pensador alemão reconhece no humor uma espécie de cortina que se abre para o palco dos sentidos.

Se aceitar é saber, entender o seu conceito de produção de presença nos auxiliará a perceber o quanto o humor gera impacto físico. Para Gumbrecht, produção de presença é aquilo que "[...] busca libertar-se da autodefinição hermenêutica predominante nas ciências humanas para, em seguida, imaginar terrenos conceituais alternativos, não hermenêuticos e não metafísicos, que introduzam no cerne dessas mesmas ideias científicas o que o significado não pode transmitir (GUMBRECHT, 2010, p. 10).

Aqui, a hermenêutica e a metafísica seriam tudo aquilo que empurra a leitura para a superinterpretação, relegando elementos importantes das narrativas e da materialidade para o segundo plano (ou sequer para algum plano entendível). O humor, em sua gênese, opera no território da interpretação e do contexto, quebrando lógicas e produzindo materialidade. O humor

gera efeito presencial, nos movimenta, modifica nosso corpo, libera endorfina, nos constrange, nos redime, nos envergonha, nos alivia.

Mesmo quando conversamos com alguém a distância, o humor é presentificado em nosso corpo, mesmo que o outro não tenha tal recepção plena – em tempos digitais, é interessante observar como certas pessoas são bem mais divertidas on-line do que na *vida real*, o humor também como uma proteção do corpo ou uma mente que flui melhor sem a presença do outro. Professores de pós-graduação alegam, na pandemia, que muitas aulas on-line tendem a ser mais divertidas do que as presenciais, sem o olhar opressivo do outro.

[Interessa-me muito o humor dos tímidos.]

Dotado de um estilo que foge da erudição pela erudição e interessado em temas da cultura popular, como o futebol e a performance atlética, Gumbrecht reconhece que há uma limitação gritante na esteira de reduzir tudo à interpretação, o que, inclusive, poderia levar a uma crise do modelo das Humanidades, enjauladas na monodireção da hermenêutica:

> [...] lutar contra a tendência da cultura contemporânea de abandonar, e até esquecer, a possibilidade de uma relação com o mundo fundada na presença. Mais especificamente, assume o compromisso de lutar contra a diminuição sistemática da presença e contra a centralidade incontestada da interpretação nas disciplinas do que chamamos 'Artes' e 'Humanidades' (GUMBRECHT, 2010, p. 15).

Ao ler a chegada de Gabriel à casa das tias, após ele se livrar das franjas de gelo, sinto que o seu sorriso produz um calor receptivo, um aconchego de quem está disposto a consumir e provocar leveza. Sabemos que estamos diante de alguém que vê no próprio erro nominal um mero acontecimento semântico – não que ele, por via do humor, consiga se livrar do sofrimento e do autoengano, como observaremos melancolicamente no final da narrativa.

Muitas vezes, o engraçado deixa de sê-lo quando o sofrimento é vívido em primeira pessoa – supostamente, os humoristas conseguiriam viver da graça na própria tristeza, como se tivessem mecanismos próprios para enfrentar psicologicamente o mundo. Sabemos que a conta não fecha: o céu fica comovido cada vez que recebe a visita de um humorista suicida.

Condenado ao humor

Na edição de outubro de 2021, eu e Mateus Ribeirete, editor-assistente do *RelevO*, impresso que fundei e edito há 11 anos, produzimos, nas páginas centrais, a peça intitulada como humor "Seis personagens à procura de outro jornal", uma pobre metalinguagem com *Seis personagens à procura de um autor*, das peças mais conhecidas de Luigi Pirandello (1867–1936), escrita em 1921.

Todo ano, após fazer aniversário, promovemos uma peneira de personagens descartados, tentando negociá-los com empreendimentos que deles possam fazer uso — ou, simplesmente, buscando trocá-los por Ypióca prata e algum petisco salgado. Detentores de um jornal quase pré-adolescente, desprovidos de amigos para servir de rosto e cansados de apanhar do próprio mascote, tivemos a iniciativa de oferecer publicamente algumas de nossas criações menos convincentes a outros periódicos que possam fazer melhor uso do que dizemos ser criação. Um exemplo foi o Hilário Mancada, humorista estritamente profissional:

> Posso encher um teatro de risadas, mas eu odeio humor; odeio meu nome; odeio meus pais. Eles me forçavam a fazer piadas. Quando eu tinha seis anos, me colocaram em um concurso de talentos. Fiz stand-up comedy, e obviamente não ganhei o concurso. Acho que ninguém sabia o que era stand-up comedy na época. Meus pais me forçaram a estudar todos os caminhos do riso. Diziam que eu tinha predileção, e aparentemente tinham razão nisso. Aos 15 anos eu me apresentava em festas adolescentes. Na hora de prestar vestibular, queria Direito ou Medicina, mas meus pais me obrigaram a continuar no humor. Ao menos àquela altura eu já conseguia me sustentar praticamente sozinho. A partir disso, comecei a odiar qualquer manifestação humorística. Hoje, sou completamente miserável espiritualmente e reprimo todo impulso de alegria que hora ou outra ascende sobre mim. Para sabotar eventuais sopros de vida, estou cursando a autoescola pela oitava vez e estudando para concursos que sequer prestarei, até porque não posso abrir mão da minha agenda de shows pelo Brasil. As pessoas — amigos não, porque não tenho amigos — olham para mim e dizem que queriam ter o meu dom. Eu não tenho nada além do vazio absoluto. Esses dias ouvi falar da Yoga do Riso e tentei me matar com o microfone do palco. Infelizmente, por conta do meu dom, ninguém percebeu e a cena toda foi muito engraçada. Quando vi *Patch Adams*, matei três crianças (RELEVO, 2021, p. 12).

Escrever humor a dois é semelhante a um pacto. Não se pensa apenas pela lógica do que nos diverte, mas também pelo entendimento do que pode "render" na pena do outro, aquilo que podemos abrir de janela criativa no desenvolvimento mútuo de um personagem. Escrever humor conjunto só se faz com os grandes amigos.

Entendemos também que a quebra da lógica precisa ser ainda mais intensa – considerando o Brasil como um absurdo que anda e desanda, fornecendo amplo material de apoio, uma espécie de caos governado pela Fortuna. O humor, em nossos trópicos, se assimila com uma vertigem do Sol, seríamos, portanto, reagentes diante das loucuras caseiras.

Na quarentena, temos cada vez mais dificuldades para criar personagens ilógicos, porém verossimilhantes. Quando estamos com pouca criatividade, apelamos para o território sempre profícuo da autodepreciação ou para personagens rápidos, que flertam com a contradição e permitem o desenvolvimento de aspectos contemporâneos que julgamos capazes de produzir algum material humorístico, como o humorista estritamente profissional que se lamenta por seu talento e pela infelicidade na prática cotidiana do ofício. Para tanto, precisamos rir do que escrevemos. O humor precisa atingir nosso corpo.

O humor em um jornal de papel tem entrada e saída, não aceita facilmente a abstração. É o corpo produzindo presença. Não à toa se diz que o papel aceita tudo ao mesmo tempo em que pede passagem, pede um canto, um balcão, uma prateleira, um piso de banheiro. A materialidade de um jornal de literatura aterra textos que foram excluídos do processo seletor. O que emana de sua presença no mundo é uma ambição, é um projeto revelador de poder.

Um jornal de papel parece terminado quando chega ao leitor. Como Sísifo, fracassamos sempre ao pensar assim – e mais quando acreditamos ter chegado ao fim, pois logo estamos na secura cotidiana de aplicar hábitos em processos na preparação da próxima edição. Precisamos do humor para aplacar a nossa natureza. O humor, se visto como uma vantagem competitiva, nos auxiliaria a lidar com as nossas próprias esferas naturais de hostilidade.

Em um certo momento de *Annie Hall*, Alvin Singer, o humorista histriônico interpretado por Woody Allen, conta:

> Um cara vai ao psiquiatra e fala:
> — Doutor, meu irmão é louco, ele pensa que é uma galinha.
> E o médico diz:
> — Se é assim, por que você não o interna, para ele ser tratado?
> O cara responde:
> — Porque eu preciso dos ovos (ANNIE HALL, 1977, s/p).

Precisamos do absurdo.

Relembro que, em 2011, conheci o Mateus em um bar do Centro de Curitiba. Nossa primeira interação foi sobre o goleiro Neneca, ex-atleta do Paraná e jogando por diversos times por muitos anos. Naquela época, quem sabe, estivesse jogando no Guarani, de Campinas. A minha teoria era de que Neneca não era uma pessoa, e sim um cargo. Haveria, portanto, diversos Nenecas que foram se sucedendo, como em uma dinastia, sendo aquele, de ocasião, o Neneca III. Foi a piada que nos uniu.

Levamos o humor muito a sério.

Toldar o humor

Logo na sequência da interação entre Gabriel e Lily, temos uma simples brincadeira de cunho infantil, mas com uma certa tensão em virtude dela já não ser mais tão criança e também pela hierarquia envolvida. O jogral revela-se desconfortável para o mais velho. Então, temos o humor que gera desconforto.

> Quando o chicote lustrara os sapatos, ele se ergueu e puxou melhor o colete sobre o corpo roliço. E então tirou veloz uma moeda do bolso.
> — Ah, Lily — ele disse, metendo a moeda nas mãos dela —, ainda é tempo de Natal, não é mesmo? É só… toma um…

> Ele caminhou velozmente para a porta.
> — Ah, não, senhor! — gritou a menina, indo atrás dele. — De verdade, seu Gabriel, eu nem posso aceitar uma coisa dessa.
> — É tempo de Natal! É tempo de Natal! — disse Gabriel, quase a trote rumo à escada e acenando como quem desconsidera.
> A menina, vendo que ele chegara à escada, exclamou atrás dele:
> — Bom, obrigada, então, seu Gabriel.
> Ficou esperando à porta da sala até que esta valsa acabasse, ouvindo as saias que roçavam contra ela e os pés que deslizavam. Ainda estava descomposto pela resposta súbita e amarga da moça. Aquilo toldara-lhe o humor, que ele tentava desanuviar ajeitando os punhos da camisa e os laços da gravata (JOYCE, 2013, p. 9).

Toldar o humor: que expressão, que amálgama de sensações. Aqui vemos outra natureza de espírito, um humor que afeta o corpo pelo constrangimento. Não temos o humor adentrando a teoria do alívio, da busca pelo efeito de leveza, da pequena transgressão inofensiva.

Gumbrecht, professor aposentado de literatura da Universidade de Stanford, na Califórnia, estimula o *riskful thinking*, o pensamento de risco, por entender como um caminho para o questionamento de pensamentos dominantes. A entrada de Gumbrecht será útil para investigar tais meandros do humor.

O arcabouço teórico de Gumbrecht visa reconectar o leitor com a experiência mais material da leitura, mais tangível, sem usar a literatura como instrumento para ideologias de ocasião. Para tal, seria preciso desafiar o pensamento considerado vigente, buscar novas entradas. O pensamento de risco emerge, então, como um produtor de tensões em cenários de certezas e conformismos.

Fugir da interpretação pela interpretação e voltar a olhar para o que promove experiências corporais, como o humor, é o que ele também chama de *Stimmung*, um olhar retornado para as materialidades, que serve de apoio não apenas para lidar com a literatura, mas como as artes de modo geral.

> Interessa-me muito o componente de sentido que relaciona *Stimmung* com as notas musicais e com escutar os sons. [...] O sentido da audição é uma complexa forma de comportamento que envolve todo o corpo. [...] Cada tom percebido é, claro, uma forma de realidade física (ainda que invisível) que "acontece" aos nossos corpos e que, ao mesmo tempo, os "envolve". Outra dimensão da realidade que acontece aos nossos corpos de modo semelhante é o clima atmosférico. Precisamente por isso, muitas vezes as referências à música e ao tempo atmosférico aparecem na literatura quando os textos tornam presentes - ou começam a refletir sobre - os estados de espírito e as atmosferas. Ser afetado pelo som ou pelo clima atmosférico é uma das formas de experiência mais fáceis e menos intrusivas, mas é, fisicamente, um encontro [...] muito concreto com nosso ambiente físico (GUMBRECHT, 2014, p. 12-13).

Stimmung é um termo alemão, para variar, de difícil tradução. Geralmente traduzido como atmosfera, ambiência ou clima, expressa um estado externo com impactos internos. O humor

provoca *Stimmung*? Certamente. O *Stimmung* é visível no humor joyceano? O tempo todo, como se a ironia de Gabriel fosse uma extensão invernal da classe média dublinense.

Gumbrecht não nega que existe uma relação que oscile entre efeito de presença e efeito de sentido, porque reconhece a imbricação, a ligadura entre presença e sentido. Ao seu modo, o humor caminha para esta relação entre presença e efeito de sentidos, uma espécie de ponte privilegiada entre o corpo e o espírito, gerando constante impacto externo e interno, em mão dupla entre emissor e o receptor.

Sempre olhe pelo lado bom da vida

Toda vez que vejo o final de *A Vida de Brian*, da trupe do Monty Python, gravado em 1979, ocorre-me um deliciamento seguido de espanto: como conseguiram realizar esse pensamento humorístico de risco?

O Monty Python era formado por Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones e Michael Palin. Todos gênios anarquistas. *A Vida de Brian* foi dirigido por Terry Jones. Em linhas gerais, o filme conta a fatídica história de Brian Cohen (interpretado por Graham Chapman), um jovem judeu que nasceu no mesmo dia que Jesus Cristo, numa casa vizinha à dele, e acaba sendo confundido com o Messias. Sim, para quem não conhece, este é o mote: confusão entre um ser humano chamado Brian e Jesus Cristo. Não há o menor pudor em relação ao dito como sagrado.

Sabemos que o filme teve severos problemas de financiamento em virtude, veja só, de sua temática, por assim dizer, iconoclasta, e que foi um ex-Beatles, George Harrison, notório fã da trupe, que arranjou financiamento para a loucura toda. Como não poderia deixar de ser, o filme teve problemas de circulação na Inglaterra e em outros países, como a Irlanda joyceana e a Noruega. Em uma refinada estratégia de *marketing*, o filme foi lançado na Suécia com o seguinte cartaz: “Que engraçado, foi proibido na Noruega!”.

Para muitos (talvez eu inclusive), é o maior filme de comédia de todos os tempos. Não significa que seja uma obra em que se ri como se o mundo fosse acabar em câimbras faciais. Mas o humor de risco ultrapassa as boas piadas de churrasco ou outros eventos leves como jantares irlandeses em família. Destaco o encerramento apoteótico com a canção “Always Look On The Bright Side of Life”, com Brian pregado na cruz do Gólgota ao lado de diversos judeus desafortunados. Sempre me emociono quando revejo o início dessa cena musical.

Algumas coisas na vida são ruins
Elas podem realmente deixá-lo louco

Outras coisas somente o fazem xingar e praguejar
Quando você estiver roendo o osso
Não resmungue, dê um assobio
E isto ajudará as coisas a mudarem para melhor
E... Sempre olhe pelo lado bom da vida
Sempre olhe pelo lado iluminado da vida. (PYTHON, Monty, 1978, s/p)

Figura 1. Humor de risco praticado com o pano de fundo da crucificação de Cristo em *A vida de Brian*.

O humor não tem respeito por nenhum totem nem bate continência para fanatismos. Aliás, condição inerente ao humor é o entendimento de que não existe alvo imune. Na série *Larry Charles Dangerous World of Comedy*, de 2019, o lendário roteirista e diretor de comédias Larry Charles viaja pelo mundo em busca de humor nos lugares mais incomuns, inesperados e perigosos. O mundo ri da desgraça, em desgraça, produzindo desgraça. Temos paixão pelo riso.

O humor como truque do destino

Galway é uma bonita cidade portuária na costa oeste da Irlanda, localizada no encontro entre o Rio Corrib e o Oceano Atlântico. Conheci-a por um dia, em 2011, acompanhado de uma ex-namorada importante, que morava na Irlanda. Foi a primeira vez que saí do Brasil.

Lembro-me, ao descer do trem e dar de cara com uma pracinha em frente ao mar, dos pescadores tatuados separando em seus barcos o que a memória me conta como enormes salmões,

em meio a inúmeras aves sedentas, de albatrozes a gaivotas, leões-marinhos deitados em rochas que já viram mais de alguma passagem das horas. A praia, repleta de pedregulhos e conchas, areia escura e água abissalmente gelada, afastou-me logo para o bar em frente ao cais. Não recordo o nome do local, apenas de entrar e ver meia dúzia de *irishs* saídos de algum episódio de Popeye, não exatamente inamistosos, mas possivelmente incomodados com um turista antes de meio-dia no único bar das redondezas. Bebi uma Beamish, cerveja avermelhada, de gosto semelhante a um café alcoólico, puxando para o caramelo. Lembro-me de dizer à minha ex-namorada que a nacional Caracu era bem melhor. Depois perguntei se era seguro fazer piadas com os locais em português. Não era ali um bom cenário para interpretações que promovessem menos sorrisos e mais tensões.

Em *Depois de 1945 – a latência como origem do presente*, Gumbrecht discute o legado da Segunda Guerra Mundial para a cultura alemã – além de espezinhar Martin Heidegger por sua filiação ao Partido Nazista. Sob forte tom autobiográfico e perpassando por diversos filósofos do pós-Guerra, ele define a sua ideia de latência: "Numa situação de latência, sempre que há um passageiro clandestino, sentimos que existe alguma coisa (ou alguém) que não conseguimos agarrar ou tocar – e que esta "qualquer coisa" (ou qualquer pessoa) tem articulação material, o que significa que essa coisa (ou pessoa) ocupa determinado espaço (GUMBRECHT, 2012, p. 40).

A latência de Gumbrecht pode ser um importante conceito para entendermos a presença daquilo que não está manifesto no espaço físico – e que veremos, logo mais à frente, na derrocada de Gabriel Conroy. Em Galway, eu carregava a sensação de que meus pais nunca iriam conhecer a Irlanda. Aquilo me entristecia, gerava-me latência, ao mesmo tempo em que me dava a impressão de ser um Marco Polo das araucárias. Eu tinha um jornal de literatura, um amor e um novo país. Do que precisaria mais? Voltei da Irlanda, o amor acabou no ano seguinte e Galway ainda caminha comigo, assim como o próprio jornal, presente mês a mês nos mais diversos recônditos.

Em uma das passagens mais icônicas de "Os Mortos", Gabriel interroga o passado afetivo de sua esposa, tendo o humor como uma espécie de salvaguarda, como se o humor fosse, em si, mais digno do que o ciúme aberto, um tipo honesto de inquérito: "— E quem era essa pessoa há muito tempo? — perguntou Gabriel, sorrindo. — Era uma pessoa que eu conhecia em Galway quando estava morando com a minha avó — ela disse. O sorriso morreu no rosto de Gabriel" (JOYCE, 2013, p. 37).

Ao ler este trecho, consumido pelas lembranças distantes de Galway, pelo céu nublado e seus pescadores mais velhos que as rochas, vislumbrei a Galway do meu amor desacontecido logo depois e a Galway da produção da presença da memória de Gretta. A passagem também demonstra

como o leitor é imerso em atmosferas de modo afetivo e corporal. O desfecho do diálogo, aliás, é de uma latência assombrosa.

> — Ele era o quê? — perguntou Gabriel, ainda ironicamente.
> — Trabalhava na usina de gás — ela disse.
> Gabriel se sentia humilhado pelo fracasso de sua ironia e pela evocação dessa figura de entre os mortos, um menino da usina de gás. Enquanto ele estava tomado de memórias de sua vida conjunta secreta, tomado de ternura e de alegria, ela o estava comparando mentalmente a um outro. Uma consciência vergonhosa de sua própria pessoa o tomou de assalto. Ele se viu como uma figura ridícula, fazendo de garoto de recados para as tias, um sentimentalista nervoso e bem-intencionado, perorando para o vulgo e idealizando suas próprias luxúrias afobadas, o sujeito fátuo e reles que entrevira no espelho. Instintivamente virou as costas mais para a luz para que ela não pudesse ver a vergonha que lhe ardia na testa.
> Ele tentou manter seu tom de fria interrogação, mas sua voz, quando falou, era humilde e indiferente.
> — Acho que você foi apaixonada por esse Michael Furey, Gretta — ele disse.
> — A gente se dava muito bem naquela época — ela disse.
> A voz dela era velada e era triste. Gabriel, sentindo agora quanto seria vão tentar levá-la aonde planejara, afagou-lhe uma das mãos e disse, triste também:
> — E de que foi que ele morreu assim tão novo, Gretta? Foi de tuberculose?
> — Acho que ele morreu por mim — ela respondeu (JOYCE, 2013, pp. 37-38).

O sorriso que morre no rosto de Gabriel revela as fissuras que o passado não participativo causa naquele que ama (ou naquele que se frustra por achar que detém o Grande Amor em todas as suas dimensões). Gretta, assomada pela produção de presença do passado, desaparece do tempo presente a partir da lembrança de uma canção, quase materializando em frente ao marido a vida que podia ter sido, há tanto e tanto tempo, em um tempo que os sorrisos não morriam jamais. Guardamos segredos de futuros não acontecidos. O humor se dissipa, acaba-se a força motriz.

Para Gumbrecht, "ler com atenção voltada ao *Stimmung* sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas (GUMBRECHT, 2014, p. 14). Somos passado, presente, segredos, desejos não realizados, tudo acontecendo na dimensão do nosso corpo, que, aliás, é algo que precisamos aceitar, já que jamais conseguiremos abandoná-lo sem estar morto. Não conseguimos nos livrar do próprio corpo. E, mesmo naqueles que apresentam o humor como uma identidade, como Gabriel Conroy, observamos como uma decepção amorosa pode matar a pulsão do humor.

A última anedota

> Quando perguntaram a um abderita: Como você imagina um marido pego em flagrante numa traição?, ele respondeu: lento. (DEMÓCRITO, 2017, p. 21)

Neste ensaio, apresentei passagens de contextos humorísticos (quem sabe, até tragicômicos) presentes em “Os Mortos”, de James Joyce, conto integrante do clássico *Dublinenses*. O humor foi aqui considerado um elemento fundamental para a produção de presença, de *Stimmung*, e é também um canal entre o presente e o passado, evidenciado no desfecho do conto, em que Gabriel Conroy, o protagonista, se depara com o fantasma de um amor da juventude de sua esposa, Gretta.

A estrutura desde ensaio tentou trilhar o seguinte caminho: memórias de humor, trechos do conto consagrado, mais memórias de humor e o repertório de materialidade de Gumbrecht, como produção de presença, ambiência e latência. O humor de risco foi considerado como uma extensão do pensamento de risco, defendido por Gumbrecht perante o conformismo e o senso comum que certos pensamentos dominantes podem exercer no campo das Humanidades.

Gabriel Conroy é o eixo pelo qual vislumbramos as consequências do humor. Ele é um produtor de presença pelo viés do humor tático, um anedótico no sentido de uma competência humorística, a competência como a aplicação de habilidades e conhecimentos em prol de um resultado, um facilitador social. “Os carrilhões de gargalhadas que se seguiram à imitação que Gabriel fazia do incidente foram interrompidos por uma batida ressoante na porta da entrada (JOYCE, 2013, p. 30).

No plano ideal, o humor é praticado como possibilidade de interação, facilitador de convívio, fortalecedor das relações, criador de laços. Em Joyce, o humor percorre uma ambiência dúbia, entre a superficialidade do encantamento (o afeto positivo entre Gabriel e Lily) e uma tensão de fundo, evidenciada no diálogo do fantasma amoroso entre Gabriel e a esposa, no qual o riso parece engasgado. “Há pessoas que jamais teriam se apaixonado se não tivessem ouvido falar do amor”, dizia La Rochefoucauld (1979, p. 136). O evento traumático pode abafar o humor. Conroy tem limites, e não consegue mais ser um Demócrito *irish*, aquele que era considerado o filósofo que ri.

> É um fato que nos rimos tanto do fútil quanto do grave, do profano como do sagrado, da felicidade como da desditarimo-nos da ilusão, do engano, do amor, da política, da sociedade, dos outros e de nós mesmos; rimo-nos da vida e do sonho, mas também nos conseguimos rir da morte e de muitos outros medos (ERMIDA, 2002, p. 65).

Conroy não consegue rir do passado fantasmático da esposa. Engenharia reversa do real, o humor pode ser transmutado como pensamento de risco quando perturba as convenções, desestabiliza os totens e promove algo entre o riso e o choque, como em *A vida de Brian*, que opera constantemente entre a blasfêmia e a genialidade. Mas é preciso um exercício extremo de desprendimento da natureza egóica, conforme denotamos no início do artigo, pois o humor pode voltar contra nós mesmos.

Em vez da presença do humor, quando Gretta restaura as memórias de um amor do passado, nos deparamos com a latência de Gumbrecht, quando aquele que não está se manifesta como uma presença absoluta. Gabriel reforça como fazer humor desinteressado do passado amoroso de quem amamos é tarefa quase que para iluminados, não para mortais defronte ao espelho de suas inseguranças cotidianas.

Em "Os mortos", o humor é uma arma joyceana para desvelar aquele pequeno mundo irlandês do início do século, no limiar entre o tacanho e o irrisório. "Uma coisa é engraçada quando – de um modo que não é de fato ofensivo, nem mete medo – perturba a ordem estabelecida. Toda piada é uma pequena revolução" (ORWELL *in* SALIBA, 2017, p. 27).

O cômico da vida em Joyce se apresenta como um desvelamento daquela microconstelação familiar, como desdobramento crítico da realidade. Ali vemos a presença do humor caindo lentamente como a neve aos ombros, pesando sobre todos os vivos e resgatando os mortos.

Referências

A vida de Brian (Life of Brian). Direção: Terry Jones. Produção: Monty Python. Distribuição Sony Pictures. Reino Unido, 1979. 1 DVD. 94 min.

BUARQUE, C. "Moto Contínuo", álbum **Almanaque**, 1981.

ERMIDA, I. **Humor, linguagem e narrativa**: para uma análise do discurso literário humorístico. Tese de Doutorado. Universidade do Minho, Braga, 2002.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio, 2010.

_____. **Depois de 45**: latência como origem do presente. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: UNESP, 2014.

_____. **Atmosfera, ambiência, *Stimmung***: sobre um potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2014.

JOYCE, J. **Os mortos**. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2013.

LA ROCHEFOUCAULD. **Réflexions et maximes morales**. Paris: Barbin, 1979.

RELEVO, Jornal. Araucária. set. 2010 - out. 2021.

SALIBA, E. T. História cultural do humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisas. **Revista História**, São Paulo, n.176, 2017.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

REMEMORAÇÃO, MELANCOLIA, EPIFANIA NO CONTO *OS MORTOS*, DE JAMES JOYCE

Autora: Denize Moura Dias de Lucena (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Brunilda Reichmann (UNIANDRADE)

Resumo: O presente estudo tem por objetivo apontar a *rememoração* conforme (LACAN, 1998), a *melancolia* conforme estudos de (FREUD, 2006) e o fenômeno da *epifania* em (AUBERT, 1993), no conto *Os Mortos*, de James Joyce (1882-1941). A partir da revisão bibliográfica dos temas e sob os estudos dos teóricos citados, busca-se demonstrar como a rememoração presente nas evocações constantes aos antepassados durante o jantar na casa das tias Morkan, a melancolia, a emparedar as reações psicológicas da dedicada esposa Gretta, e a epifania que desperta Gabriel Conrey de sua visão exclusivista, evocando-se cada um desses elementos presentes na teia do texto *joyciano* e de que forma contribuem para a atmosfera presente no conto e propiciando uma reflexão sobre a fragilidade da vida.

Palavras-chaves: James Joyce; *Dublinenses*; rememoração; melancolia; epifania.

Introdução

A partir dos conceitos de Jacques Lacan, Sigmund Freud, Jacques Aubert e do próprio James Joyce, autor de *Os mortos*, conto presente na coletânea *Os dublinenses*, este artigo propõe-se a fazer uma leitura da presença de três elementos – a rememoração, a melancolia e a epifania – elementos que também auxiliam na criação da atmosfera do conto.

1. A rememoração (Lacan, 1998) trabalhada no primeiro ambiente, o da festa, é caracterizada pela constante evocação do passado gera um clima de saudosismo na maioria das personagens, mas certa irritação em Gabriel, cuja preocupação principal é o seu discurso durante o jantar.

2. A melancolia (Freud, 2006) instalada em Gretta, a partir do desejo de visitar sua terra natal, cortada pelo marido, ao ouvir a canção que era cantada pelo seu primeiro amor, Michael Furey, que morreu na juventude.

3. A epifania (Aubert, 1993) em pelo menos dois momentos vivenciada por Gabriel: a percepção repentina de sua esposa Gretta do entregar-se à canção antes de sair da casa das tias de Gabriel, e no hotel, ao ver a neve após a revelação de Gretta sobre seu antigo amor.

Esses elementos, criados por James Joyce conduzem o protagonista, Gabriel, e o leitor a uma reflexão sobre a fragilidade da vida e sobre o sentido da existência frente ao fim inevitável.

Rememoração, melancolia, epifania

> A Literatura é a linguagem que a psicanálise usa para falar de si mesma, para dar nome a si. A Literatura não está fora da Psicanálise, já que motiva e nomeia os seus conceitos. É a referência pela qual a Psicanálise denomina as suas descobertas (FELMAN, 1982, p. 9, apud BONNICI, 2005, p. 186).

A escrita é um evento absolutamente importante para a Humanidade, pois marca o início da sua História, possibilitando eternizar, entre outros registros, as narrativas, até então, só conhecidas por meio da oralidade. Um segundo momento, a invenção da imprensa, estabelece um novo marco, o de popularização da escrita, multiplicando e democratizando os registros, as histórias, nos mais variados gêneros. O fato de os textos ficcionais serem vinculados ao imaginário, não lhes atribui contornos não reais ou não verdadeiros. Anatol Rosenfeld (1974) esclarece a questão atribuindo a uma espécie de pacto entre o autor e o leitor que visa dar "aparência real à situação imaginária", comprometida não com a "adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido". A esta adequação o filósofo grego Aristóteles chamará de verossimilhança. É, portanto, o estabelecimento desse pacto que permite a um texto ficcional:

> [...] alcançar tamanha força de convicção que até estórias fantásticas se impõem como quase-reais [de maneira que] [...] ninguém pensaria em chamar de falso um autêntico conto de fadas, apesar de o seu mundo imaginário corresponder muito menos à realidade empírica do que o de qualquer romance de entretenimento (ROSENFELD, 1974, p. 13).

Essa impossibilidade de delimitar a fronteira entre realidade e imaginação é também objeto de estudo da Psicanálise. Baseada na comunicação oral e/ou escrita do paciente, a psicanálise, de caráter interpretativo, igualmente partirá de uma história (a do sujeito), de maneira a resgatar as (suas) possíveis verdades, compreendendo que há em sua fala (e atitudes) apenas uma parte da verdade, visto que seu subconsciente guarda parte encoberta da memória a ser resgatada e ressignificada, no presente:

> A ambiguidade da revelação histérica do passado não decorre tanto da vacilação de seu conteúdo entre o imaginário e o real, pois ele se situa em ambos. Tampouco se trata de que ela seja mentirosa. É que ela nos apresenta o nascimento da verdade na fala e, através disso, esbarramos na realidade do que não é nem verdadeiro nem falso. Pelo menos, isso é o que há de mais perturbador em seu problema. (LACAN, 1998, p. 255-256)

Embora o psicanalista e psiquiatra Jacques Lacan tenha dedicado um seminário inteiro ao estudo da obra de James Joyce, não é o objetivo deste artigo realizar uma análise profunda a partir da Crítica Psicanalítica, porém identificar no conto joyciano em estudo, a presença dos elementos escolhidos que apontam para leituras possíveis das personagens com atenção ao foco narrativo. Em seus estudos Freud apropriou-se de personagens para expor sua teoria.

> Freud, apesar de hesitar, aproveitou para a sua teoria a área da criação artística, haja vista seus estudos sobre *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Hamlet*, de Shakespeare, em sua Interpretação dos sonhos, publicada em 1900. [...] em 1928, ele acrescentou o romance de Dostoievski, *Os irmãos Karamazov*, para reforçar sua teoria [...] (FELMAN, 1982, p. 9, citado por BONNICI, 2005, p. 186).

A aproximação da psicanálise à literatura para a construção de seus conceitos, também aproximou a literatura da psicanálise, aproveitando suas descobertas para a elaboração e leituras de narrativas, que passaram a explorar os pensamentos e os sentimentos das personagens a partir do construto psicológico.

Rememoração

> É que não se trata, para Freud, nem de memória biológica, nem de sua mistificação intuicionista, nem da paramnésia do sintoma, mas de rememoração, isto é, de história, fazendo assentar unicamente sobre a navalha das certezas da data a balança em que as conjecturas sobre o passado fazem oscilar as promessas do futuro. Sejamos categóricos: não se trata, na anamnese psicanalítica, de realidade, mas de verdade, porque o efeito de uma fala plena é reordenar as contingências passadas dando-lhes o sentido das necessidades por vir, tais como as constitui a escassa liberdade pela qual o sujeito as faz presentes (LACAN, 1998, p. 256).

Parafraseando um velho jargão, poderíamos dizer que Joyce saiu de Dublin, mas Dublin não saiu de Joyce. Seus textos são visitações à sua terra e à sua história, que compõem uma realidade: a realidade de Joyce. Ao voltar nosso olhar para o conto *Os mortos*, experimenta-se também uma rememoração durante a festa das irmãs Morkan. Como na anamnese psicanalítica, da citação anterior, as falas e silêncios, as presenças e as ausências, o passado e o presente, evocados ao longo da narrativa, no ambiente festivo, estabelecem como que um processo de *tratamento* coletivo:

> Era sempre um grande evento, o baile anual das srtas. Morkan. Vinham todos os que conheciam as duas. [...] nunca falhara nem uma vez. Tanto quanto é possível lembrar, se dera em grande estilo por anos a fio; desde quando, Kate e Julia, após a morte do irmão Pat, deixaram a casa de Stoney Better levando Mary Jane, a única sobrinha, para morar com elas na sombria e lúgubre casa em Usher's Island, [...]. Isso fazia bem uns trinta anos, daí para mais (JOYCE, 2016, pp. 5-7).

Logo nas primeiras páginas do conto, as referências ao passado colocam o leitor em contato com as memórias das personagens, enquanto delineiam a atmosfera do presente e suas relações. Essa constante evocação ao passado antecipa as ações das personagens no presente, apresentando um pré-conceito na relação entre elas, como na ansiedade das tias Morkan pela chegada de Gabriel, o sobrinho preferido, e de Fred Malins, que estava usualmente bêbado e poderia causar situação vexatória frente aos convidados.

> Sem dúvida tinham motivo para estarem alvoroçadas numa noite dessas. E depois passava muito das dez e ainda não havia nenhum sinal de Gabriel e da esposa. Além do mais temiam muitíssimo que Freddy Malins pudesse chegar meio alto. Não queriam de jeito nenhum que algum aluno de Mary Jane o visse alterado; e quando estava assim era às vezes muito difícil lidar com ele (JOYCE, 2016, p. 7).

As atividades esperadas na tradicional festa assim como o ambiente, detalhadamente descrito por Joyce, também servem de gatilho para despertar as rememorações, como na passagem em que Gabriel é questionado: "[...] Gabriel, a tia Kate quer saber se você não poderia trinchar o ganso como de costume". (JOYCE, 2016, p.41), ou nos questionamentos da srta. Ivors sobre seus escritos e a insistência desta em viagens pela Irlanda, como única demonstração possível de seu patriotismo.

> Gabriel tentava afastar de sua mente qualquer lembrança do infeliz incidente com a srta. Ivors. [...] talvez não devesse ter respondido daquele jeito. Mas ela não tinha nenhum direito de chamá-lo de bretão do Oeste na frente dos outros, nem de brincadeira. Tentava ridicularizá-lo na frente das outras pessoas, testando-o e encarando-o com seus olhos de coelho (JOYCE, 2016, p. 39).

Durante seu discurso, no final do jantar, e instante para o qual tanto se preparou, Gabriel é quem evoca as rememorações, não mais de sua própria história, mas as de seu povo e daqueles que ainda lhes inspiram grandeza e tradição, cada vez mais limitadas a momentos reservados como aquele, do festejo das tias Morkan, ainda que, em breve, também venham a alojar-se no passado. São na sua maioria clichês sobre a Irlanda, seu povo e suas tias.

> Ao ouvir nesta noite o nome de todos aqueles grandes cantores do passado, tive a impressão, devo confessar, de que estávamos vivendo numa era menos grandiosa. Aqueles dias podem, sem exagero, ser chamados de grandiosos: e se estão para sempre esquecidos, esperemos que, ao menos em reuniões como esta, possamos ainda falar deles com orgulho e afeto, ainda cultivar em nossos corações a memória dos grandes, mortos e desaparecidos, cuja fama o mundo não deixará morrer sem protestar (JOYCE, 2016, p. 69).

Portanto, se Gabriel evoca o passado grandioso por meio de clichês, o faz, em parte, para atender ao público de seu discurso, recebendo deste a imediata aprovação, mas o faz também para justificar a vontade de se desvencilhar desse mesmo passado, e seguir adiante.

> E, contudo, continuou Gabriel, num tom mais brando de voz, nessas reuniões sempre há pensamentos mais tristes: pensamentos sobre o passado, a mocidade, as mudanças, os rostos ausentes dos quais nesta noite teremos saudade. Nossa passagem pela vida está semeada de muitas destas lembranças tristes: e se fôssemos debruçar sobre elas o tempo todo, não conseguiríamos juntar a força necessária para continuar sem temos nossa labuta entre os vivos [...]. Não me deterei, pois, no passado (JOYCE, 2016, p. 71).

O encerrar da sua fala, estabelece, igualmente, o término das rememorações e desta forma estabiliza o estado de ânimo em todos que, como que saídos de uma *terapia* coletiva, estão prontos para retornar às suas vidas. A narrativa, então, passa a descrever as despedidas e o retorno às preocupações cotidianas.

Melancolia

O conto, no entanto, está longe do fim e Joyce aproveita as despedidas das personagens para iniciar um novo momento na narrativa. A transição se inicia quando o protagonista Gabriel após se despedir dos demais convidados do *hall* olha escada acima:

> Uma mulher estava de pé próxima ao primeiro patamar, igualmente na penumbra. Ele não conseguia ver o rosto dela mas os babados da saia em tons terra e salmão eram visíveis e na sombra pareciam preto e branco. Era sua esposa (JOYCE, 2016, p. 186).

Sim, era Gretta que ainda não havia descido as escadas e ficou estática escutando a última canção entoada por Mr. Bartell D'Arcy. A música lhe arranca da rotina do verniz social para fazê-la mergulhar em uma lembrança dolorosa que há muito parecia apagada em sua memória. Mas Gabriel não sabe o que se passa no íntimo daquela mulher com quem divide a vida e que agora, permanece tão distante, mergulhada na penumbra do *hall*.

Segundo a Psicanálise, a melancolia está relacionada às perdas. "O luto é, em geral, a reação à perda de uma pessoa amada, ou à perda de abstrações colocadas em seu lugar, tais como pátria, liberdade, um ideal, etc." (FREUD, 2006, p. 103), vinculados a um estado de extrema tristeza. Para Freud, a impossibilidade de lidar e controlar uma frustração ou a lembrança de um luto trata-se de uma predisposição psíquica patológica para o desenvolvimento da melancolia. O luto pode gerar um estado de melancolia, quando o sofrer pelo ausente paralisa o sujeito, estabelecendo para si mesmo um processo de *morrência*. Essa energia depositada na melancolia, segundo Freud, está ligada a memórias dolorosas, a cada lembrança e expectativa que desliga a libido predispondo a um estado de prostração.

Em *Os mortos*, o leitor é convidado a acompanhar o estado de tristeza da personagem Gretta, revelada nos últimos minutos da festa, em virtude da música tocada pelo Sr. D'arcy. A culpa, a inevitabilidade da tragédia e o silêncio sobre o assunto emergem do contato com o gatilho sonoro que surge como uma sombra do passado, a questionar o presente.

> Na melancolia, com intuito de manter o objeto, o eu, identifica-se com o objeto perdido, que na realidade consiste em um investimento para manter um objeto que não existe mais, sendo apenas a sua sombra. Assim, não acontece o trabalho de elaboração do luto, necessário para a continuação da vida psíquica e da constituição da alteridade (CALHEIROS, 2014, p. 13).

Para compreender a presença da melancolia em Gretta a caminho do hotel, faz-se necessário retornar ao ambiente anterior, a festa, a fim de acompanhar o verniz que encobre a relação do casal. Seria óbvio que quase todos na festa estivessem dançando, mas Gabriel parece não achar óbvio que sua esposa o faça. Em outro momento, ao ouvir de Gabriel que a srta. Ivor os havia convidado para uma viagem à terra natal de Gretta, ela se mostra empolgada e fala para o esposo como uma criança que pedisse permissão ao pai "Ah, Gabriel, vamos", para logo em seguida, receber uma negativa que a irrita.

Ao lembrar-se de como sua mãe se referia maldosamente à Gretta, Gabriel reage lembrando de que foi a esposa quem ficou à cabeceira da mãe durante a doença terminal que extinguiu seus dias. Durante toda a festa, no serviço do jantar, Gretta cumpre o papel da esposa prestativa, auxiliando a todos, até o momento em que as lembranças a paralisam.

> Estava encostada na balaustrada ouvindo alguma coisa. Gabriel surpreendeu-se ao vê-la tão imóvel e prestou atenção para ouvir também. Mas pouco ouvia a não ser o rumor das risadas e da conversa vindo da porta da rua, alguns acordes de piano e algumas notas cantadas por uma voz masculina (JOYCE, 2016, p. 186).

A lembrança reprimida de Michael a retira do seu lugar de *objeto* e a coloca como uma mulher que foi muito amada. Para Furey, ela era alguém, alguém especial. Ao retornar ao lugar de sujeito de sua historicidade, Gretta se reencontra.

> Freud apresenta o luto como um fenômeno que é difícil de ser explicado, mas em cuja esteira podem ser perscrutados outros fenômenos. Por esta razão, consideramos importante apresentar aqui o trabalho. Sobre a transitoriedade, que é paradigmático do fenômeno do luto. Nesse artigo, Freud (1915) afirma que possuímos certa dose de capacidade de amar (libido), que no início do desenvolvimento é dirigida para o nosso próprio eu. Um pouco mais tarde, essa libido é desviada para os objetos. Se esses objetos forem perdidos, nossa capacidade de amar será transposta para substituí-los por outros objetos ou voltará novamente ao eu (CALHEIROS, 2014, p. 24).

A melancolia ainda será objeto de estudo em *Os mortos* ao se desvendar a epifania presente no conto.

Epifania

E Gabriel se deixa mergulhar neste novo estado que lhe convida a abandonar seu olhar estreito e ampliá-lo para mais além, acordando-o para a fragilidade da vida. Por meio da revelação de Gretta, Gabriel obtém um olhar diferente e peculiar da sua vida e de sua historicidade. O narrador apresenta como característica técnica, o uso de discurso indireto livre, desenterrando do passado as experiências de um amor que está relacionado à perda, colocando sob tensão a relação entre Gabriel e Gretta. Um gatilho psicológico na construção dos sentidos da narrativa, disparado a partir da escuta de uma melodia que traz à tona uma trágica história de amor. Um gatilho, a canção *The*

Lass of Aughrim, que revive em Gretta as lembranças de Michael Furey, o jovem apaixonado por ela, que após horas na chuva, enquanto a aguardava do lado de fora de sua casa, contrai tuberculose, vindo a falecer. Para Gretta, Furey morreu por ela.

> Então na noite antes da partida, estava na casa da vovó na Nuns' Island, fazendo a mala, quando ouvi a batida de uma pedrinha contra a janela. A janela estava tão úmida que eu não via nada, então corri pela escada do jeito que estava indo até o quintal pelos fundos, e ali estava o pobrezinho no fim do quintal, tremendo. [...] implorei a ele que fosse logo para casa, dizendo que ia morrer na chuva. Mas ele disse que não queria viver (JOYCE, 2016, p. 109).

Na literatura, uma personagem tem uma epifania quando experimenta um *insight* ou percepção repentina que muda seu entendimento. O termo se tornou popular por James Joyce e foi amplamente divulgado em seu romance autobiográfico, *Stephen Hero*. De acordo com Joyce, epifania é o momento em que "a alma do objeto mais comum, cuja estrutura seja mais ajustada, há de parecer radiante. O objeto atinge sua epifania" (JOYCE, 2012, p. 172, itálico na edição consultada). Isso deixa claro que a epifania é um poderoso dispositivo retórico que revela o crescimento do caráter.

Ao chegar ao hotel, Gretta é tomada por uma grande emoção e soluça de bruços na cama, sentia-se culpada pela morte de Michael. O estado mental da personagem é percebido na ausência da voz do narrador, quando Gretta adormece, o narrador neutraliza-se, com um espaço no parágrafo. "Ela adormecera" (JOYCE, 2016, p. 196).

Tocado diante da revelação da esposa, Gabriel mergulha em seus pensamentos. Segundo Helene Cixoux, a epifania é "a passagem do mundo normal ao mundo delirante [que] se faz sem aviso. Há uma continuidade angustiante entre as duas realidades" (CIXOUS, 1993, citada por AZEVEDO, 2014, p. 4), que aponta uma mudança de pensamento, a descoberta do enigma, a percepção, a revelação de uma verdade, a experiência do sublime.

Gabriel repassa os últimos momentos, questiona seu aparente e insignificante papel na vida de Gretta, questiona sua postura na festa das tias – seu tão importante discurso agora parecia tolo. Percebeu a fragilidade da vida, de tudo o que estava ao seu redor e que agora surgiam como vultos que se esvaiam como a neve a derreter na vidraça da janela.

Sua alma se aproximou daquela região onde moram as vastas hostes dos mortos. Ele estava consciente, mas não podia apreender, sua existência rebelde e vacilante. Sua própria identidade estava se desvanecendo em um mundo cinza impalpável: o próprio mundo sólido, no qual esses mortos uma vez criaram e viveram, estava se dissolvendo e diminuindo.

Gabriel pensava ser uma pessoa bem-sucedida que tinha um trabalho cobiçado, um casamento maravilhoso, até se dar conta de que não conhecia o seu próprio país, a idoneidade de sua família e a sua própria esposa, cujas lembranças melancólicas de um relacionamento do

passado, lhe são totalmente desconhecidas.

Considerações finais

É certo que as Rememorações dos convidados da festa trouxeram o sentimento de nostalgia; a repentina melancolia de Gretta desperta a dor represada por muitos anos.A frustração de uma noite de amor, convertida em um instante desconcertante, acorda a epifania de Gabriel fazendo-o perceber o verniz social no qual esteve mergulhado, mantendo relações superficiais, enquanto acreditava ser o centro das atenções.

Esses momentos auxiliam na construção da atmosfera que convida Gabriel (e o leitor) a pensar em sua própria fragilidade. A repensar sua existência e a rever suas relações. O que de fato havia feito "[...] de sua irrequieta e vacilante existência"? (JOYCE, 2016, p. 113).

O conto *Os mortos* envolve a personagem principal, Gabriel, em uma atmosfera que percorre as lembranças do passado, as memórias daqueles que já morreram e, também, daqueles que estão vivos, mas que são de fato oportunidades para que ele reflita sobre sua própria vida.

Referências:

AUBERT, J. Prólogo a um retrato do artista quando jovem. Trad. Ana Lúcia Teixeira Ribeiro. **Revista da Escola Letra Freudiana**. Rio de Janeiro, v. 12, n. 13, pp 40-51, 1993.

AZEVEDO, L. James Joyce e suas epifanias. **Cogito**. Salvador, v. 6, p. 147-149. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792004000100033&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 06 mai 2021.

CALHEIROS, S. M. V. **Melancolia:** da perda do objeto ao luto impossível em Freud e André Green. 98 f. Dissertação de Mestrado. Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília, Brasília, 2014. Disponível em <https://repositorio.unb.br/handle/10482/17141>. Acesso em: 08 jul. 2021.

CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção.** Coleção Debates. Direção: J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 1974.

CARVALHO, A. L. C. de. **Foco narrativo e fluxo de consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

CIXOUS, H. Evolução da noção de epifania. Trad. Olga M. C. Souza. **Revista da Escola Letra Freudiana**. Rio de Janeiro, v. 12, n. 13. p. 129, 1993.

CUNHA, T. S. M. ***Underground*****:** Marginalidade e contracultura em a fúria do corpo, de João Gilberto Noll. 127 f. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2014.

DUFRENNE, M. **Estética e Filosofia**. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

ELLMANN, R. **James Joyce**. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989.

FERNANDES, M. V. **James Joyce e a Formação da Nação Irlandesa História, Música e Literatura no Nascimento de uma Nação.** 236 f. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 1999. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-9E5J45/1/tese_magdavelosofernandes.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2021.

FOUCAULT, M. A escrita de sí. In: **O que é um autor?**. Lisboa: Passagens. 1992.

FREUD, S. Luto e Melancolia. In:_____ **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Obras Psicológicas de Sigmund Freud. v. II. L. A. Hanns (Coord.) Rio de Janeiro: Imago. 2006. p. 99-122.

JOYCE, J. **Dublinenses**. I James Joyce. O'SHEA J. R. (Org.). Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. **Os mortos**. Trad. Caetano W. Galindo. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

_____. **Os mortos**. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. **Retrato do artista quando jovem**. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1987.

LACAN, J. **Escritos:** Jacques Lacan. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LEJEUNE, P. O pacto autobiográfico. In: **O pacto autobiográfico: de Rouseau à internet**. Organização e tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inés Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

OLIVEIRA, L. L. de. ***Les lauriers sout coupés****:* a exibição do pensamento e da linguagem. 202 f. Tese de Doutorado em Estudos da Linguagem. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal. Rio Grande do Norte, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/20215/1/LisbethLimaDeOliveira_TESE.pd>. Acesso em: 07 mai. 2021.

STAFUZZA, G. B. **O discurso da crítica literária universitária:** sobre James Joyce e Ulysses. 257 f. Tese de Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa. Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

VALVERDE, J. M. **Conhecer James Joyce e a sua obra**. Lisboa: Ulisseia, 1977.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

A PRESENÇA DO PATRIARCADO EM *EVELINE* E O PERCURSO PARA O FLUXO DE CONSCIÊNCIA NA ESCRITA JOYCIANA

Autoras: Denize Moura Dias de Lucena (UNIANDRADE)
Dinair Iolanda da Silva Natal (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Brunilda Reichmann (UNIANDRADE)

Resumo: No conto *Eveline,* a dureza do presente da personagem conflita-se com as lembranças de um lar que já foi amoroso. Contudo, o futuro apresenta-se com a expectativa de melhora se tiver a coragem de romper com tudo que lhe paralisa. O presente artigo visa analisar o conto *Eveline,* da coletânea *Dublinense* (2012), de James Joyce, em dois momentos: a construção da personagem *Eveline* em aderência ao sistema patriarcal, a partir dos escritos de Elódia Xavier (1998); e o percurso da escrita joyciana com base na presença de vazios em *Eveline* sob os pressupostos de Wolfgang ISER (1999), e no confronto dialógico entre o narrador onisciente da tessitura narrativa de *Eveline* e o fluxo de consciência em *Ulisses,* sob a ótica dos estudos de Robert Humphrey (1976).

Palavras–chave: James Joyce; *Dublinenses/Eveline*; Patriarcado; Narrador Onisciente; Espaços vazios.

Introdução

Muito mais que representar a Irlanda e a cidade de Dublin, James Joyce nos apresenta "a história moral" de seu povo. Religião, política e cultura são temas presentes, assim como o desejo de fuga e a morte.

A coletânea de Contos *Dublinenses,* após anos de negativas e tentativas de censura, é publicada em 1914, reunindo 15 textos, divididos em quatro blocos que permeiam as fases da vida do autor: infância, adolescência, vida adulta e vida pública.

O artigo tem por objetivo analisar o conto de James Joyce, *Eveline*, a partir da representação feminina da protagonista e sua aderência ao sistema patriarcal (XAVIER,1998), a tessitura narrativa de *Eveline* (1914) composta por vazios (ISER, 1999), e a construção do narrador onisciente como exercício do autor a caminho do fluxo de consciência (HUMPHREY, 1976), presente em seu romance *Ulisses* (1922).

Dos 15 contos de *Dublinenses*, *Eveline* inicia o ciclo da adolescência. A escolha por um narrador onisciente conduzindo a narrativa colabora para a presença dos conceitos patriarcais uma vez que este se coloca como intérprete da voz da protagonista.

Prestes a fugir com o namorado, Eveline, rememora o passado e os motivos pelos quais deseja partir. O marinheiro Frank se apresenta como um portal para a felicidade, mas a lembrança da promessa

feita à sua mãe de cuidar do pai e dos irmãos lhe joga na indecisão. O peso do "dever" acaba por vencer o desejo de liberdade.

Em *Eveline*, um dos primeiros contos escrito por Joyce para a coletânea *Dublinenses*, (conquanto elaborasse concomitantemente os primeiros capítulos de seus romances) encontramos o narrador onisciente e a presença de vazios, que conduzirão a narrativa de maneira a aproximar o leitor dos processos mentais da personagem-título.

Em *Ulisses*, James Joyce apresentará a maturidade de sua escrita no uso do fluxo de consciência, recurso que lhe transformará em um dos mais respeitados e estudados escritores do século XX.

A Coletânea Dublinense

Se o cenário escolhido é o de Dublin, contudo Joyce não se limita aos aspectos cartográficos. Embora o autor irlandês tenha dito que seus textos permitiriam a reconstrução da cidade, caso Dublin viesse a ser destruída, é muito mais a alma do que a alvenaria que encontramos nas suas narrativas.

> (...) mais do que as casas, as ruas, pubs e esquinas da cidade, eram os aspectos psicológicos e morais que fascinavam Joyce. Embora nos seus livros as casas falem, as ruas cheirem e as rodas cantem, ele estava mais interessado nos seus cidadãos do que nas casas que os abrigavam.
> (...) Dublin é mais uma personagem dentre tantas outras. Suas casas têm rostos, suas janelas enxergam. (BAIÃO, 2017, p.129-130).

Os 15 contos que compõem a coletânea foram escritos a partir de 1904, sendo, alguns, publicados isoladamente em jornais da época. Sua publicação como coletânea se deu apenas em 1914, depois de muitas negativas e censuras.

> Seu material foi considerado obsceno e politicamente inaceitável. As chapas da edição inglesa de 1906 foram destruídas, o original da segunda edição foi incinerado e, depois de recusado por 40 editores, foi finalmente publicado em Londres. Não poderia sê-lo em Dublin, afinal o livro revelava uma cidade cujas vísceras não poderiam e nem deveriam ser expostas ao mundo, na opinião dos irlandeses. (BAIÃO, 2017, p. 130).

Segundo Pereira (2015, p. 18), os contos foram escritos a partir de anotações avulsas de Joyce e não foram criados na ordem em que foram publicados. O objetivo, inicialmente, era comercial, tendo vendido alguns destes contos para jornais e revistas. Em 1904 publica no jornal *Irish Homestead*, os 3 primeiros contos: *As Irmãs*, *Eveline* e *Depois da Corrida*. Em 1905, tenta a publicação da coletânea, então com 12 contos, acrescentando mais dois um ano depois e, no seguinte, *Os mortos*, que completa o formato final.

Nos contos estão presentes os temas da religião, da cultura, da política e da história da Irlanda

sendo divididos em quatro blocos que representam sua infância (*As irmãs*, *Um encontro*, *Araby*), sua adolescência (*Eveline*, *Depois da corrida*, *Dois galãs*, *A pensão*), sua vida adulta (*Uma pequena nuvem*, *Duplicata*, *Barro*, *Um caso triste*) e a sua vida pública (*Dias de hera na sede do comitê*, *Mãe*, *Graça*, e *Os mortos*).

O pensamento de fuga também é constante nos textos da coletânea confrontando a decisão de partir e a paralisia que contamina os que ficam.

> O desejo de escapar de Dublin, fugir e exilar-se, está nas mentes de muitos personagens. Dedalus construiu suas asas e alçou vôo. Joyce partiu rumo a Zurich com Nora. Eveline sonha com Buenos Aires e o menino de "Araby" é levado pelo fascínio do oriente. (...) Gabriel Conroy passa as férias na França e na Bélgica, nunca na Irlanda. (BAIÃO, 2017, p. 131).

Mais um fio condutor nas histórias é a maturidade das personagens que vai se desenvolvendo através das fases da vida assim como o movimento temporal, diluído nos 15 textos, conforme afirma Pereira (2015, p. 78-79):

> Há um movimento temporal que leva o leitor das primeiras horas da manhã no início do primeiro conto até a madrugada do último. As histórias da juventude são prioritariamente diurnas e, conforme avançam cronologicamente, as tramas se desenrolam ao longo do dia, ao cair da noite (*Uma pequena nuvem* e *Partes complementares*) e noite a dentro, como em *Graça*, em que a ação do conto parte de um incidente com o protagonista em um *pub, à noite*; em *Uma mãe*, em que a trama conduz para a grande "noite" de apresentação, que é quando a crítica social por parte do narrador se faz evidente e quando tudo acontece; e em *Os mortos*, em que a epifania de Gabriel acontece depois que o casal chega ao hotel, de madrugada.

Por fim, a morte, é tema recorrente na coletânea, iniciando com a morte do Reverendo Flynn, em "As irmãs" e terminando com a neve que cai "sobre as cruzes e lápides no cemitério onde estava enterrado Michael Furey", a mesma neve que cai "sobre todos os vivos e os mortos" (JOYCE, 2016, p. 115).

O conto *Eveline*

Um dos primeiros contos a serem elaborados para a coletânea, a narrativa é centrada nas memórias de Eveline, a protagonista, que se encontra diante de um dilema: o cumprimento do dever ou a busca da felicidade.

Momentos antes de fugir com o namorado Frank, Eveline repassa a sua vida. Sua infância feliz até a morte da mãe, a transformação do pai em virtude da bebida, o peso da responsabilidade que tem sobre seus ombros, a chegada de Frank em sua vida, a oportunidade de liberdade e felicidade em outro país ao lado dele, a lembrança da promessa feita à mãe em seu leito de morte e a opressão silenciada do cumprimento do "dever" que a paralisa até submeter-se, abrindo mão da felicidade e de si mesma.

O conto instala a indecisão, entre fugir de casa, abandonando a família, da qual se tornou refém desde a morte de sua mãe, sentindo-se obrigada a cuidar de seus irmãos e de seu pai alcóolatra ou ir embora, para uma aventura com seu namorado, o marinheiro Frank, que lhe contava histórias empolgantes de países distantes, e assim, morar em outro país para construir uma nova vida e sentir enfim o amor e a liberdade. Frank é a oportunidade da escolha, mas Eveline não está pronta para a liberdade.

Sistema patriarcal

O conto narra a história de uma jovem que enfrenta o conflito de fugir de casa com o namorado para buscar a felicidade em outro país ou ficar e manter a promessa que fez à mãe de cuidar do pai e dos irmãos. Eveline se lembra do quanto já foi feliz, há "muito tempo atrás" (JOYCE, 2008, p. 43), agora tem a possibilidade de retomar esta felicidade ao lado de Frank, mas para isso precisa deixar sua casa.

É exatamente a lembrança da "casa" que leva Eveline a fragilizar sua decisão de partir. Era a casa que lhe dava "o abrigo e a comida", (JOYCE, 2008, p. 43), era o lugar dos objetos e mobiliário tão familiares que teria de abandonar, assim como "todas as pessoas que havia conhecido durante toda a vida" (JOYCE, 2008, p.43).

A referência da casa como elemento de instabilização na decisão de Eveline é coerente com o ideário da separação entre o público e o privado, presente no sistema de gênero descrito pelo antropólogo carioca Roberto DaMatta (*apud* XAVIER, 1998), nos seguintes termos: "Sabe-se que tudo o que diz respeito ao mundo da casa é feminino e deve ser englobado pela mulher; mas tudo aquilo que pertence à rua ou é de fora, (...), é masculino" (p. 27).

A casa já não é mais o lugar de "abrigo e comida" de outrora, Eveline "sentia-se vulnerável à violência do pai" (JOYCE, 2008, p. 43), deseja respeito, não quer ser "tratada como a mãe havia sido" (JOYCE, 2008, p. 43). Sua única (?) oportunidade é o casamento com Frank, em uma "nova casa", onde "as pessoas haveriam de tratá-la com respeito."

Embora seus esforços em manter a casa, o pai e os irmãos, Eveline não tem seu lugar de fala reconhecido. O pai não considera os esforços, a patroa, questiona suas atividades. Eveline se esforça para cumprir a promessa feita à mãe, mas sua voz é silenciada. Sua narrativa é terceirizada por um narrador distante, as falas do pai, da patroa, de Frank, aparecem no texto; as suas, não. Estão silenciadas e as raras tentativas resultam ora em "uma oração muda", ainda que "ardorosa", ora em "um grito de angústia" que a deixa "com o semblante branco", "passiva, como um animal indefeso". (JOYCE, 2008, p. 46)

O narrador onisciente se mantém distante. Cabe ao leitor acompanhar o desenrolar dos fatos e acompanhar os pensamentos de Eveline, ao sentir a inquietação crescer e a paralisia se instalar em seu

corpo, seu semblante empalidecer até que não reste mais nada em seus olhos, nenhum "sinal de amor, despedida ou reconhecimento" (JOYCE, 2008, p. 46).

> Quanto ao uso do narrador em terceira pessoa, cabe dizer que seu caráter impessoal é adequado para representar as experiências paralisadas, uma vez que esse recurso narrativo restringe o envolvimento direto do protagonista com a experiência que é relatada, evidenciando a falta de autonomia e o alheamento de si mesmo. Em "Eveline", por exemplo, a maior parte do conto constitui-se de um discurso indireto livre no qual Eveline pondera sobre seu passado e futuro, além de questões afetivas e pessoais, porém todos estes dados da subjetividade da protagonista são apresentados ao leitor por intermédio de um narrador. (PINTO, 2016, p.63-64).

Como se vê, Eveline se acomoda ao papel descrito acima por DaMatta, seus pensamentos se alternam entre a casa do pai e a casa do futuro marido. Mas para ser feliz com Frank é necessário fugir. O pai jamais aprovaria sua relação, "tinha descoberto o envolvimento e proibido que os dois se falassem" (JOYCE, 2008, p. 43) Além do mais, "o que diriam a seu respeito nas Stores quando descobrissem que tinha fugido com um rapaz?"(JOYCE, 2008, p. 43). Eveline ouve a todos, mas não pergunta a si mesma o que realmente deseja, o que realmente acha que é o melhor para si, ainda não está pronta para pagar o preço de ser uma "mulher libertada" (BEAUVOIR, apud XAVIER, 1998,p.41) está alinhada com seu "destino de mulher" (BEAUVOIR, apud XAVIER, 1998,p.84), assim como as personagens que a cercam.

Do narrador onisciente ao fluxo de consciência

No conto *Eveline*, em relação ao processo mental, é a voz do narrador onisciente que explicita os sentimentos de indecisão da personagem. "Sentou-se à janela vendo a noite invadir a avenida" (JOYCE, 2008, p. 43). Joyce inicia o conto como uma tela que se abre ao leitor. A janela que limita a rua para onde olha e que representa a liberdade, mas também, o desconhecido, e a casa, sua velha conhecida, mas atualmente, lugar de medo e cansaço. Eveline está como que em frente a um portal, analisa as possibilidades e precisa decidir: Atravessar ou fechá-lo para sempre.

O processo mental é constituído de experiência interior: de lembranças, de reações, de reflexões e de estados de espírito que fazem parte do nível de consciência. Para Fuzel e Cabral (2010), podemos perceber que se trata da capacidade do ser humano de estabelecer relações entre os fragmentos das relações dessas experiências. Eveline se perde na linha temporal enquanto seleciona lembranças e expectativas que se sucedem como ondas:

> Lá costumava haver um campo onde eles costumavam brincar todo entardecer com os filhos dos outros.
> (...)
> Estava prestes a explorar uma outra vida ao lado de Frank. Frank era muito gentil, másculo, sincero.

> Concordara em fugir com ele na barca noturna para tornar-se sua esposa e viver ao seu lado em Buenos Aires onde uma casa a esperava.
> (...)
> Com que nitidez se recordava da primeira vez em que o vira; ele alugava um quarto numa casa na avenida que ela costumava frequentar. Tudo parecia ter acontecido há apenas algumas semanas. (JOYCE, 2008, p. 45)

Segundo Wolfgang Iser (1999, p. 129), os lugares vazios do texto literário "forçam o leitor a se desfazer de partes de suas expectativas habituais." Esse efeito só é produzido quando o texto é lido, sem ter o efeito de ser explicado, mas o efeito de ser experimentado, e só assim, reformula e incorpora o texto. "Uma vez que os lugares vazios interrompem as possibilidades de conexão de segmentos textuais, esse processo só se completa na imaginação do leitor" (p. 130)

Além de lacunas deixadas na própria narrativa como no trecho "As pessoas haveriam de tratá-la com respeito. Não seria tratada como a mãe havia sido." (JOYCE, 2008, p. 46), também encontram-se saltos no tempo como do despertar de Eveline pela música do realejo e a sua abrupta transferência para a plataforma de embarque. Para Iser (1999) "tais lugares vazios obrigam o leitor a dar vida própria à história narrada; ele começa a conviver com os personagens e a participar dos acontecimentos que os afetam" (p. 140)

Quando Joyce escreveu, *Dublinenses,* contava 25 anos de idade. *Eveline* foi um dos primeiros contos a ser produzido, enquanto já trabalhava em *Stephen Hero* e um pouco antes de deixar Dublin. Os textos que compõem a coletânea, como os demais, passaram por várias revisões e alterações, demonstrando o aprimoramento de Joyce ao longo dos anos e a complexidade de suas últimas narrativas. Segundo Castro (2015):

> Em "Eveline", temos a primeira tentativa de Joyce de compor um monólogo interior. Foi também sua primeira experiência de escrever a partir do ponto de vista de uma mulher, (...) A voz do narrador se apropria do vocabulário e da imaginação da protagonista, não revelando nada que estivesse além do seu alcance de visão. (CASTRO, 2015, p. 17).

Na obra Fluxo de Consciência, Robert Humphrey (1976), explora a consciência que antecede a fala com a ideia de revelar o seu próprio estado psíquico, é um momento que a personagem fala com seu próprio eu. Alguns romances se enquadram dentro da analogia de um iceberg e a ênfase principal está abaixo da superfície ou como uma correnteza de um rio.

De acordo com Sônia Maria Machado (1981), frente ao contexto psíquico do Fluxo de Consciência (com base no estudo de Robert Humphrey) pode se fazer as seguintes considerações:

> 1) a abordagem fluxo da consciência na literatura é considerada recente, pois só no século XX é que começou uma preocupação demasiada com o ambiente interior do ser humano, explorando assim todas as implicações e descobertas analisadas por Wiliam James no século XIX, que no campo da Psicologia se

> firmou como o maior estudioso do assunto;
> 2) a ficção do fluxo da consciência se preocupa numa primeira diretriz com o "eu" do personagem, tanto no plano interior, isto é, o pensamento enquanto verdade puramente interna; como no plano exterior, quando o personagem expressa todas as suas confusões mentais. Essa preocupação com a interioridade do personagem é, logicamente, um reforço à ideia que se tentou defender, de que o fluxo da consciência é uma abordagem psicológica vista através da literatura;
> 3) não existe uma técnica ou modelos específicos para se estudar o fluxo da consciência na literatura. Humphrey seleciona aquelas técnicas consideradas como as mais representativas, (...) Não há um modelo rígido, um padrão, para se revelar o estado psíquico dos personagens. Cada autor será, então, um inovador em sua obra. (MACHADO, 1981, p. 20, com base em HUMPHREY, 1976).

Sobre o desenvolvimento da escrita de Joyce ao longo de seus textos, e como mantêm um revisitar que aprimora enquanto conecta uns aos outros, como se fossem mesmo uma única narrativa, Galindo (2016, p. 2-3) escreve:

> Joyce gostava de correr riscos, e normalmente bancava os riscos e saía triunfante de cada experiência. O *Retrato* já é um livro *arriscado*: pense naquela primeira página, escrita toda no que seria o discurso indireto livre de uma criancinha, sem maiores explicações. Do *Ulysses*, nem preciso falar! Mas em *Dublinenses*, o que o leitor encontra é aquele que talvez seja o maior prosador da história da língua inglesa exercendo todo seu talento em chão e com regras muito mais firmes. É como se ele estivesse fazendo alongamentos para saltar mais longe, testando suas forças, vendo o que é que poderia fazer na linguagem "tradicional" do conto tchekhoviano, flaubertiano.

É fácil confirmar a informação de Galindo, ao compararmos a escrita de "Eveline"(1904) a de *Ulisses* (1920). Com 16 anos separando os dois textos, vemos neste último, o escritor que deixará para sempre sua marca e seus enigmas.

Como descrito no item 2, podemos identificar em *Dublinenses* o movimento temporal que perpassa das primeiras horas do dia do primeiro conto à madrugada do último. Pode-se observar o mesmo processo no movimento temporal de *Ulisses.* Joyce permanece assim em um constante aprimorar de sua escrita. Seus textos se tocam e se afastam, mas não se repelem, apenas se transformam, como o próprio escritor, ao longo do tempo.

Quanto à figura do narrador, Iser (1999) analisa que não está ausente em *Ulisses,* mas sua fragmentação ocasiona uma "perda de uma expectativa considerada inquestionável", essa "expectativa frustrada leva à impressão de que o narrador desapareceu" (p. 163). Como ao longo deste artigo o leitor pode acompanhar vários trechos de "Eveline", segue abaixo, a título de ilustração, um trecho do monólogo de Molly Bloom, de *Ulisses,* para que se possa melhor compreender a afirmação de Iser:

> (...) quando eu era jovem uma Flor da montanha sim quando eu pus a rosa em meus cabelos como as moças andaluzas ou de certo uma vermelha sim e como ele me beijou sob o muro mourisco e eu pensei bem tanto faz ele como outro e então convidei-o com os olhos a perguntar-me de novo sim ele perguntou-me se eu queria sim dizer sim minha flor da montanha e primeiro enlacei-o com meus braços sim e puxei-

> o para mim para que pudesse sentir meus seios só perfume sim e seu coração disparando como louco e sim eu disse sim eu quero Sim.

Como se pode perceber, em *Eveline*, Joyce trabalha dentro de uma estética ainda tradicional, embora o uso do narrador onisciente e os vazios que permeiam o texto já apontem os méritos do escritor que demonstrará em sua obra *Ulisses*, toda a maturidade da escrita que o colocará no lugar de destaque dentro da Literatura universal.

Considerações finais

Ao finalizar estas linhas, espera-se ter demonstrado as possibilidades de leitura no conto *Eveline*, na obra *Dublinense* (2012), de James Joyce. Desde o embate entre os acontecimentos externos e internos de uma jovem que precisa decidir entre ir embora ou ficar com a família.

Embora Eveline sonhe com uma vida ao lado do seu amor e deseje sair para uma aventura, mantém-se apegada às vontades e opiniões dos outros. O conto demonstra, assim, uma aderência ao conceito do sistema patriarcal de Elódia Xavier, na relação entre intenção e realidade, dos medos e expectativas da personagem, que termina por decidir em acomodar-se ao seu "destino de mulher".

Também espera-se ter demonstrado a presença dos vazios que exigem do leitor a complementação das lacunas deixadas pelo autor, a partir de suas próprias vivências, exigindo uma participação efetiva frente a ausência de uma perspectiva para seguir.

Por fim, espera-se que os trechos do Conto *Eveline*, apresentados ao longo destas linhas, confrontados com o trecho do monólogo final de *Ulisses*, possam apontar para a evolução do percurso da escrita de Joyce, e do seu exercício desde a estrutura tradicional presente no monólogo interior e na narrativa em terceira pessoa de *Eveline* à ausência de pontuação e fluxo de consciência de *Ulisses.*

Certamente muito mais há que se dizer de James Joyce e é por isso que sua obra continua sendo lida e relida, estudada e investigada, de maneira a, de certo modo, alguns estudiosos terem mesmo que dedicar toda uma vida à sua obra, como disse Joyce.

Referências

BAIÃO, Lívia de Sá. **Joyce, Dedalus, Dublin, Irlanda, Europa, mundo, universo.** Revista Escrita - PUC-Rio, Ano 2017. Número 23. ISSN 1679-6888. pp.121-133. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/31116/31116.PDF>. Acesso em: 26 Jul 2021.

BERGSON, Henri. **O pensamento movente**. Tradução: Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo. Coleção Abril, 1980.

CANDIDO, Antonio. **A personagem do romance**. In: A Personagem de Ficção. São Paulo. Ed. Perspectiva. 1976.

FUZER, Cristiane; CABRAL, Sara Regina Scotta. **Introdução a gramática sistémico-funcional em língua portuguesa**. Campinas: Mercado de Letras, 2014.

GALINDO, Caetano. **Em tradução** (*Dublinenses)*. Grupo Companhia das letras. Blog da Companhia. São Paulo, 14 de Julho de 2016. Disponível em: <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Em-traducao-Dublinenses>. Acesso em: 27 jul 2021

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**. Tradução de Gert Meyer. São Paulo, Ed. Mc Graw-Hill do Brasil Ltda., 1976.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura:** uma teoria do efeito estético – vol. 2. / Wolfgang Iser; Tradução de Johannes Kretschmer, São Paulo- ed. 34. 1999.

JOYCE, James. **Eveline**. In. Dublinenses. _____. Tradução José Roberto O'Shea, organização e tradução. - São Paulo: Hedra, 2012.

_____. **Os mortos** / James Joyce; Tradução e notas Tomaz Tadeu. — 1ª ed. — Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

JAMES, William. **A consciência existe?** Tradução: Pablo Rubém Miraconda. In: Ensaios em Empirismo Radical. São Paulo, Abril Cultural (Coleção - Os Pensadores), 1980.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo. Editora Ática. 1994. Disponível em < https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4474017/mod_resource/content/1/JAUSS%2C%20Hans%20Robert.%20A%20histo%CC%81ria%20da%20literatura%20como%20provocac%CC%A7a%CC%83o%20a%CC%80%20teoria%20litera%CC%81ria.pdf > acesso em 09 de julho de 2021.

MACHADO, Sônia Maria. **O fluxo da consciência e o tempo.** In: A Maçã no Escuro. 138 pg. Dissertação submetida à Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Letras, área de Literatura Brasileira. Florianópolis – SC. 1981. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/106157/321997.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso 09 de jul 2021.

ROSENFELD, Anatol. **Texto e contexto**. In. Texto e Contexto. Antonio Candido. São Paulo, Ed. Perspectiva. I.N.L./MEC. 1973.

PEREIRA, Sabrina Siqueira. **Identidades fragmentadas** - representações de violência e desejo em *Dublinenses*. Santa Maria: UFSM, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2015 (Dissertação de Mestrado).

PINTO, Rodrigo Moreira. **A tonalidade em suspensão** - a música em *Dubliners*, de James Joyce. São Paulo: USP, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, 2016 (Dissertação de Mestrado)

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado:** família no imaginário feminino/ Elódia Xavier- Rio de Janeiro- Record: Rosa dos tempos, 1998.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da Literatura**. São Paulo: Ed. Ática. 1989. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/resenhasdelivros/4072114>. Acesso 10 jul 2021.

_____. **Recepção e leitura no horizonte da literatura.** Alea: Estudos Neolatinos [online]. 2008, v. 10, n. 1 , pp. 85-97. Epub 25 Ago 2008. ISSN 1807-0299. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2008000100006>. Acesso em: 26 Jul 2021.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

O CONTÁGIO DA COVID-19: UMA CONSTRUÇÃO DA ESCRITA DE UM DIÁRIO

Autora: Dinair Iolanda da Silva Natal (UNIANDRADE)
Orientador: Dr. Edson Ribeiro da Silva (UNIANDRADE)

Resumo: A pandemia da covid-19 em escala mundial continua sendo uma patologia pandêmica atual. O que está resultando em várias mortes pelo mundo e, a partir de então, não se têm como evitar a contaminação e o aumento da mortalidade, sem ser através da conscientização das pessoas, para o isolamento social e o uso de máscaras, mesmo com os períodos de vacina. No entanto, chamo a atenção para o problema, uma proposta de escrita diária, um diário durante a minha fase de contaminação da covid-19. Como se debruçou sobre a escrita de um diário durante o período de contaminação do covid-19? Este artigo abordará um diário inédito, com o objetivo de discutir conceitos estabelecidos na obra *O pacto autobiográfico,* de Philippe Lejeune (2014), e para o desenvolvimento da análise relacionará a proposta de identidade narrativa do filósofo Paul Ricoeur (2000) em relação à experiência individual. O principal ponto de referência para a análise do diário constitui-se na teoria de Lejeune que traz a forma específica do gênero na construção da escrita do cotidiano.

Palavras-chave: Diário; Covid-19; Philippe Lejeune.

O diário pessoal, o objeto da pesquisa, é compreendido como uma atividade de escrita diária, que se realiza de forma individual. Com o propósito de analisar essa escrita, à medida que se desempenha em um isolamento, se desenvolveu esse diário. Com o surgimento da pandemia da covid-19, diante desse cenário de adequação social no Brasil, quando as primeiras vítimas foram aparecendo em dezembro de 2019, tomando uma proporção mundial. A transmissão por forma de vírus coronavírus (SARS-COV-2), identificada como a covid-19 fazia com que as pessoas contaminadas se distanciassem socialmente. Um desafio enfrentado pelas pessoas contaminadas era a incerteza de sobreviver ou morrer. Em vista disso, o diário pessoal foi a forma de ocupar o tempo de isolamento relacionado à condição pessoal na quarentena da família contaminada. Este artigo teve como objetivo analisar o diário em sua rotina, durante o isolamento, sob a perspectiva de Philippe Lejeune (2014, p. 306): "O diário é como o ar que se respira", criou-se a ideia de escrever um diário, um discurso como uma feliz compensação por terminar o dia em vida, embora que naquele dia não fizesse nada, teria escrito mesmo que fossem futilidades que aconteceram no dia. O diário tem a força de assumir formas, funções que preencham ou simplesmente como um humano que não julga, e em sua linguagem pode parecer que o diarista narra para um outro e não para si mesmo, mas para o querido diário, o papel que se torna amigo confidente que "livramo-nos de emoções sem constranger os outros" (LEJEUNE, 2014, p. 303). Um caderno com datas, com ou sem cores, com ou sem figuras, com linhas de fuga em um papel que pode acolher.

A análise do corpus documental do diário se dá a partir do teórico Philippe Lejeune, que é conhecido por ter estudos sobre as escritas do eu, que constituem a abordagem das formas da expressão de si, sob forma de um pacto. Contudo, o francês se debruçou sobre uma pesquisa por anos de leituras de 250 diários originais, detalhando a sua evolução, as suas características essenciais e sociais. Constatando que um número considerável de adolescentes favoreceu a expansão do diário. Lejeune evidencia que nas escritas de diários havia um índice maior de serem escritos na adolescência com uma probabilidade maior entre as meninas, pela razão de que os diários estariam condicionados historicamente aos presentes de natal, aniversários dados para as meninas e poucas vezes presenteados aos meninos. "Nada demais: de maneira geral as mulheres escrevem e lêem mais do que os homens" (LEJEUNE, 2014, p. 298). Lejeune chama a atenção para o diário, também, como uma atividade passageira de uma crise, um trauma, uma fase da vida. Ressalta que são raras as escritas de diários em longos períodos de tempo, em que as anotações do diário são realizadas no mesmo dia. Os diários não teriam um perfil psicológico, pois suas práticas são motivadas por várias situações, simplesmente com a intenção de difundir e/ou ampliar seus sentimentos incompreendidos ou de escrever sozinha em qualquer canto e ter a perspectiva de que ninguém irá ler.

Quanto à forma do diário, segundo Lejeune (2014, p. 301), "a forma, por fim, é livre. Asserção, narrativa, lirismo, tudo é possível, assim como todos os níveis de linguagem e de estilo, dependendo se o diarista escreve apenas para ajudar a memória, ou com a intenção de seduzir outra pessoa". Através de traços que resultam no diário uma definição que pode ser a fragmentação e a repetição. Uma maneira de acompanhar o dia a dia do diarista.

> O diário pode ser escrito em um caderno sem coerência, tema ou opção podendo ser um "caderno costurado, colado, brochura ou espiral, no qual se põe o nome, opera num plano Fantasmático o que Paul Ricoeur chama de 'identidade narrativa', pois constitui uma promessa mínima de unidade" (LEJEUNE, 2014, p. 338).

O diário pode ser um espaço em que o eu escaparia momentaneamente das pressões sociais, protegendo o diarista em uma bolha. Para Ricoeur (2000, p. 178), a escrita das ações do pensamento estaria protegida, as folhas de papel como confidente e companheiro suscitando o medo e a vergonha, que ele define como um olhar do eu para sua própria identidade narrativa. O artigo busca estudar de que maneira a utilização do tempo para a escrita do diário, ao auxiliar a superar um momento de crise, nos mostra quem nós somos quando narramos o nosso dia a dia. Um diário consiste em anotações que podem ser descontínuas com promessas de anotações mesmo em situação de luto ou quando acontece o retorno, essa descontinuidade pode acontecer quando o

caderno acaba ou enquanto se escreve sobre a vida, não se concluir ou reescrever depois de anos os momentos da vida em uma interpretação de si. O diário passará de um até logo, podendo trazer à tona o último parêntese ou voltar à descontinuidade sem ser modificado e estagnando no tempo. Ao tocar nesse assunto, o filósofo Henri Bergson (2006, p. 4) chama a atenção para as memórias como uma existência e como forma de nos conhecermos e percebermos o próprio interior de forma profunda.

Este estudo de caso pretende sobretudo trabalhar o conhecimento de Lejeune (2014), que se utiliza em sua obra *Le pacte autobiographique*, as escritas cotidianas dos diários. Para compreender a singularidade de um diário pessoal, que eventualmente no dia a dia ocorrem coisas inesperadas em nossa vida que pode ser desejada ou indesejada, geralmente conectada ao âmbito familiar ou de relacionamento. O que justifica este artigo, sobre o diário ter como embasamento a área do estudo de Lejeune sobre o pacto autográfico que explicita uma escrita diarista. Esse diário pessoal constitui um trabalho de escrita durante uma quarentena, qual a sua motivação foi um momento de risco e também um tempo em que passamos pela experiência mais difícil e excitante da vida. As ideias de medo, o terror da expectativa e a tristeza diante do que estava preste a nos acontecer em relação à pandemia. A escrita de um diário de certa forma nos libertou e nos confortou num percurso de construção, de automapeamento. No que diz respeito à sensação de medo da morte. Para Lejeune a última palavra de um diário em vida é causada pela morte. “O mais excitante foi terminar. Porque a ideia de terminar é estranha” (LEJEUNE, 2014, p. 333). Mas neste caso, o diário foi a passagem de uma temporada de crise, para conseguirmos pincelar algo particular sobre o choque de se estar contaminada, em que vivemos a relação do vírus que poderia nos desgraçar a vida e que seu desfecho foi um final com a cura.

A existência do diário

O percurso do termo, “diário” está relacionado ao que acontece em cada dia ou ao que se registra diariamente ou quase diariamente, proveniente do latim *diurnal,* aquele que se relaciona ao dia. Tudo isso contribui para dar ao diário um papel central na igreja para as confissões, das provações de culpa. Segundo Cinthia Gannett, pesquisadora norte-americana, os diários eram de domínio religioso e seus registros constituíam em referências anglo-saxônicas. Os primeiros usos do termo em inglês foram datados em meados do século XIV e se referiam a anotações religiosas, os livros de serviços da igreja que continham as horas do dia, conhecidos como “Livros de Horas”, de acordo com Gannett (citado por LIMA 2009, p. 28). Os diários, por volta do século XV, se referiam às primeiras formas de escrituras pessoais, registros públicos e anotações profissionais.

Segundo Lima (2009, p. 23), somente a partir do Renascimento europeu do século XV, os diários deixaram de ser públicos para serem particulares, convertendo-se em "escrita de si", o domínio de si e dos outros na cultura greco-romana. Uma referência foucaultiana é a obra "Vita Antonii", que apresenta anotações escritas dos pensamentos e das ações (FOUCAULT, 2004, p. 144). A escrita tinha a função de acalmar a alma, de nos conhecermos mutuamente, por conseguinte, ao escrever estaríamos livres de pensamentos impuros e, assim, atenuando os perigos da solidão.

A cultivação e a prática de uso do diário pessoal surgiram na Europa, na mesma época em que se desenvolvia o relógio mecânico e o calendário anual entre o final da Idade Média e o do século XVIII (LEJEUNE, 2009, p. 58). O diário alcançou seu pleno desenvolvimento no início do século XIX, além disso, um condicionamento histórico, "na França, conforme veremos, as meninas eram sistematicamente estimuladas a manterem um diário, muitas vezes inspecionado pelos educadores" (LEJEUNE, 2014, p. 298). Tratava-se de uma prática cultural da burguesia presentear as meninas com um diário, assim, os pais e os educadores tinham informações sobre os seus atos, os seus segredos e as suas condutas mediante as escritas diárias.

Philippe Lejeune (2014), em análise de sua pesquisa sobre pessoas que escrevem diários, demonstrou que essa prática decresce com o avanço da idade: "13% entre 15 e 20 anos, 11% entre 20 e 24 anos, 8% entre 24 e 54 anos, 6% depois..." (LEJEUNE, 2014, p. 298). Uma prática em que a maioria era feminina. A idade de que começam a fazer um diário ou qualquer outro tipo de escrita seria em qualquer época da vida, independentemente de ser um diarista feminino ou masculino, em sua análise haveria uma curva conforme a idade avança. Por séculos o diário foi relacionado ao grupo feminino. Porém, existiria um perfil psicológico dos diaristas? "Para si que se escreve um diário: a narrativa do que foi vivido. Quero poder, amanhã, dentro de um mês ou 20 anos, reencontrar os elementos de meu passado" (LEJEUNE, 2014, p. 302).

Classifica Lejeune, a palavra "diário" como sendo uma palavra simples. O diário desde que imposto no papel, no computador, em que se escreve uma data, sobre o qual implicamos o adjetivo "intimo" que, em geral se faz no final do dia o que estamos sentindo ou pensando. "Não é como uma 'autobiografia', uma dessas palavras estranhas, a respeito da qual as pessoas brigam emitindo conceitos, discutindo as mínimas sutilezas" (2014, p. 327).

Segundo Lejeune, o escritor diarista tem uma proposta de recriar a continuidade da vida em uma proporção de escrita sem problema de espaço, de ritmo, que não obriga o diarista a acessar o tempo para continuar o diário, ou o conteúdo de cada acontecimento do dia a dia. Ter um diário tornou-se para um indivíduo uma maneira possível de viver onde tivesse liberdade para falar de temas íntimos e secretos, em que pudesse escrever ou acompanhar um momento da vida em um

espaço fantasmático no qual a escrita sobre a morte, ao mesmo tempo em que se transformaria em arquivo para acompanhar a vida ou em memória, assim, a sobrevivência de algum *alter ego* perdido no futuro depende de um posterior leitor. O diário é para a pessoa que o escreve um lugar de desabafo, um confidente que nunca julgará. O diário possibilita se conhecer, ter o papel como um espelho no qual poderíamos nos observar à distância, deliberar desejos presentes, sem se preocupar com o futuro, mesmo com a vida nos submetendo a grandes provas, sejam elas suaves ou terríveis, nos faz aguentar e suportar através da expectativa do próximo encontro com o confidente.

A função de um diário é deixar um marco na forma escrita, um apontamento manual, sem assepsia, com o poder de rabiscar, com letras tremidas ou apressadas, com ou sem estética. O que importa é o poder de escrever os acontecimentos do dia a dia, o reflexo com sinceridade. Que para Lejeune em toda a sua forma o diário:

> [...] não é o registro de presentes sucessivos, aberto para um futuro indeterminado e fatalmente limitado pela morte. Desde o começo, ele programa a sua releitura. Talvez não seja lido de fato, mas poderia sê-lo. É um sinal de radar que enviamos ao futuro e que sentimos misteriosamente voltar para nós (LEJEUNE, 2014, p. 272).

A base do escrito no diário é a data. O primeiro gesto do diarista é anotá-la acima do que vai escrever, para que em uma possível retomada sua leitura ou um pressuposto leitor desconhecido perceba sua chamada ou seu registro. “Um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta. A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital” (LEJEUNE, 2014, p. 300). As ideias levantadas por Philippe Lejeune, sobre o diário e o pacto autobiográfico, abrange as formas de expressão de si. O foco da nossa pesquisa se desloca para a escrita do cotidiano, do meu diário e sua particularidade, a escrita fragmentária que começa e termina, no momento em que eu escrevemos. Recorremos à concepção de Bakhtin, pois para o autor a sua linguagem foi sistematizada na noção de gênero para a compreensão da vida, da língua em movimento, do enunciado entre um e o outro e entre duas consciências. Que nos levam a incorporar vozes diversas a partir da existência de um discurso determinado. “São eles: a confissão, o diário, a descrição de viagens, a biografia, a carta e alguns outros gêneros” (BAKHTIN, 2015, p. 109). O gênero diário para Ricoeur é um enunciado individual e particular. “Que a narrativa oferece aqui uma solução alternativa, isso já está pressentido, ou se quiser pré-compreendido na maneira como falamos na vida quotidiana da história ou a história que contamos a seu propósito” (RICOEUR, 2000, p. 8).

Quando se fala em diários, “a ideia de Bakhtin acerca do diário pode ser comparada com a

que Philippe Lejeune observa no gênero. Em princípio, Lejeune considera o diário como não possuindo regras" (SILVA, 2008, p. 114). Na reflexão de Bakhtin (1992), trata-se de pensamentos acabados do mesmo falante, pequenas pausas. Em seguida, o pensamento, isto é, no manuscrito. Um simples registro, em um diário, para que sirva de estrutura, fatos, comentários subjetivos, visto que de uma hora para outra pode-se parar, acabar e cessar. Durante o tempo de vida, a tomada de notas escritas no diário se consolida como uma prática social. "Por tanto, los datos que se conocen de la práctica social del diario en el XIX permiten asegurar que ésta era fundamentalmente femenina" (ALBERCA, 2003, p. 19). Uma escrita diária produzida no sigilo, que desenvolve no tempo, a serviço de pessoa que na sociedade ainda foi preconizada como sendo um momento de escrita feminina, entre as adolescentes.

Os diários de escritoras

Na produção de diários, haveria um perfil psicológico relacionado à escrita feminina? Algumas autoras provavelmente responderiam às várias motivações à prática diarista, com a intenção de evitar constrangimento. Quantas autoras de diário cometeram o suicídio, depois de um longo registro ou se mantiveram vivas com as visitas ao diário? O seu comportamento e sua personalidade mantinham um diário como um amigo fiel, confiaram seus próprios anseios como: Fanny Burney (1752-1840), Dorothy Wordsworth (1771-1855), Sofia Tolstói (1844-1919), mulheres notáveis nas artes que escreveram no privado de suas casas observações de visitas de personalidades e expressaram temores; Virginia Woolf (1882-1941), Sylvia Plath (1932–1963), autoras que cometeram suicídio, com sérios problemas de depressão, que se agravaram e mantiveram seus diários ao longo dos anos e das crises. Para Silva, são anotações do diário em que:

> Percebe-se uma estetização que faz pensar em uma preparação do texto para um leitor futuro. É trabalho de artista. Os trechos que especificam informações que ocorrem de diversas maneiras. A natureza íntima desse diário recua diante da preocupação de fazer dele uma fonte para a compreensão da personalidade da autora (SILVA, 2018, p. 117).

Os diários de Katherine Mansfield (1888-1923), Anaïs Nin (1903-1977), Simone de Beauvoir (1908-1986), Susan Sontag (1933-2004), Anne Frank (1929-1945) e Carolina de Jesus (1914-1977) relatam momentos de crise, ao encarar um dos maiores traumas ou uma doença que desafiou ou venceu a vida, relações contraditórias com a família, um ativismo contra padrões impostos pela sociedade.

O relato de confinamento de Anne Frank, jovem judia, vítima da perseguição do nazismo aos judeus, em sua obra *O diário de Anne Frank*, tratou da perseguição de sua família judia no tempo

que passou por um confinamento entre 1942 e 1944. Anne contava tudo em seu diário, escrever para ela era como ir a um lugar de conforto, de ajuda e em suas folhas de papel encontrava mais acalento e paciência que nas pessoas. Anne Frank não tinha uma relação tão boa com a mãe, proveniente de sua personalidade forte e acreditava que ela sairia daquele lugar e seria uma escritora, também gostava de colocar a esperança de dias futuros no papel. “Serve-se tanto da história como da ficção, fazendo da história de uma vida uma história fictícia ou, se se preferir, uma ficção histórica, comparáveis às biografias dos grandes homens em que se mistura a história e a ficção” (RICOUER, 2000, p. 2).

O diário de Carolina de Jesus tratou das redundâncias do dia-a-dia da vida na favela do Canindé-SP. Um lugar em que a sociedade aprisionava os mais desfavorecidos, os pobres, em uma prisão sem grades que os empurraram cada vez mais para a miséria. A ideia de ser escravo da fome, de lutar pela comida todos os dias, para própria sobrevivência, causou um sentimento de desespero que ela colocou em seu diário, relatou as saídas da favela quando foi à cidade, que a autora comparava a uma sala de estar e a favela era o quarto de despejo, um lugar em que se depositava tudo que não se usava, tudo que era velho ou com defeito. Os excluídos da sociedade e suas problemáticas diárias de não confiar em ninguém, as brigas, o roubo, o alcoolismo, as drogas, violência contra mulher e a condição de uma mãe que deixava seus filhos na favela para catar/vender o lixo, para poder trazer comida para sua casa. Carolina é capaz de dizer em seu diário: a verdade da mulher, da mulher-pobre, da mulher-pobre-negra e mulher-pobre-negra-favelada.

De acordo com Lejeune (2014), o gênero diário contribui para restituir ao diarista uma sensação de paz e equilíbrio social, os atos que poderão ser empreendidos na própria realidade, como também a possibilidade de oferecer o planejamento das palavras. As autoras que escreveram diários podem ser anônimas, em situações diversas, por motivos variados, que apresentam condições de crise, de pressão social, momentos de decisões, ou simplesmente solidão na hora de elaboração da própria escrita diária. Segundo Manuel Alberca (2005), várias adolescentes burguesas, por volta do século XIX, recebiam diários como presente e suas escritas cronológicas retratavam o seu final da infância até o momento de seu casamento. E através do diário as jovens interiorizam seus pensamentos, paixões, frustações, culpas e pecados, nesse papel confidente e fiel. “Muitas vezes em momentos de crise de identidade se confundem o eu próprio com os problemas inclusos nas situações camufladas” (ALBERCA, 2003, p. 25). Os conflitos com a própria estética ou a comparação com o outro sexo que afronta sua sexualidade. Muitas vezes, são relatados no diário os conflitos familiares, dos pais. A diarista estabelece relações com a escrita,

as quais são confessadas apenas no querido diário seus trechos do seu ego: "[…] que soy una niña chica si es cierto, aunque la verdad es que sé mucho más de lo que sabe cualquier chica de 12 años. Eso sí, me hago demasiado la tonta y me callo todo lo que veo (...). Ella (una amiga) es todo lo contrario que yo, aunque la verdad es que no sé cómo soy yo" (ALBERCA, 2003, p. 24).

Os trechos são conflitos ligados à fase das adolescentes, que usavam o diário como espelho, descobrindo sua sexualidade e o desabrochar do corpo, que para algumas chegava tardiamente. Philippe Lejeune com sua amiga Catherine Borgaert fizeram uma exposição de diários para a associação de autobiografia, "na Biblioteca Municipal de Lião em 1997. Foram mostrados 250 diários originais, misturando celebridades e pessoas desconhecidas" (LEJEUNE, 2013, p. 542).

Uma pandemia que contaminou o mundo

A covid-19 é uma pandemia mundial do século XXI. Uma doença infecciosa causada pela coronavírus (SARS-CoV-2). Desde a aparição da doença na China em 2019, esse acontecimento já é considerado uma crise mundial. Segundo estatística, desde seu surgimento em dezembro de 2019, até o dia 6 do mês de maio de 2021, os falecidos foram mais ou menos 6.900.000 de pessoas no mundo, estimou uma nova análise do Instituto de Métrica e Avaliação em Saúde (IHME, sigla em Inglês). Sua inserção, da covid-19, em outros países, teria ocorrido por meio de pessoas contaminadas, que realizaram viagens comerciais e/ou de turismo. Os principais agentes transmissores da doença covid-19 são as pessoas infectadas.

No Brasil, em quadro desde o início da pandemia da covid-19, um total de casos confirmados de 18.909.037, de casos recuperados 17.352.670 e, de óbitos, 528.540. Um dos primeiros casos no Brasil foi na cidade de São Paulo, de um homem que retornava de uma viagem para a Itália. Os sintomas começam gradativamente: tosse, dores no corpo, congestão nasal, diarreia, erupção na pele e perda de paladar. Em um momento de pandemia da covid-19, a cidade de Paranaguá-PR, embora, segundo os dados, estava avançada na aplicação contra a covid-19 na população, em geral os moradores estavam otimistas, até se sentiam à vontade e motivados com o prestígio da Secretaria de Saúde, por ter uma das melhores campanhas de vacinação do estado do Paraná. Mas, alguns moradores cometeram imprudências, por vontade própria, abandonaram alguns cuidados específicos e necessários, recomendados pela Secretaria de Saúde para evitar o contágio da covid-19, como o uso de álcool em gel 70%, lavar as mãos com água e sabão frequentemente e, principalmente, o distanciamento social. Pequenos deslizes: como apertos de mão, abraços, beijos, que se construía nos espaços comuns gerou uma lotação de 100% dos leitos da Unidade de Tratamento Intensivo (UTI) destinados para os contaminados com a covid-19 do Hospital

Regional e do Hospital João Paulo (Hospital de Campanha).

No curso dessa experiência traumática de realizar o meu diário pessoal, num efeito de desdobramento, para guardar recordação e o relato do cotidiano que me serviu de motivação. Para Lejeune (2014), não há um conteúdo obrigatório. Escrevi sobre o isolamento, em meio às noites, a experiência de ser contaminada com o vírus da covid-19. Aliás, como situar palavras ao ser atingida por uma pandemia de tal magnitude? Além disso, aos 52 anos, lembrei que aos 15 anos havia escrito vários diários secretos e com o fim das páginas de cada diário, uma linda fogueira de folhas coloridas era feita, ali queimavam muitas lágrimas derramadas, paixões platônicas e alegrias. Segundo Lejeune, "[...] às vezes, no fim dos cadernos, emocionantes cerimônias de adeus que não passam de um até logo" (2014, p. 338). Mas, agora é um momento de crise, o medo da morte, a existência de uma má consequência, embora tenha passado a segunda idade sem ter escrito uma linha no diário. A reprodução de trechos em um diário são as causas já listadas, do sentimento de vulnerabilidade ao enfrentar esse desafio, com o intuito de relacionar a singularidade da experiência. Lentamente escrevia um diário, poucas linhas diariamente, talvez a princípio para compor apenas um desabafo ou por medo do desconhecido dessa doença. Então como consolo e meditando, coloquei tudo no papel. No início tentei mostrar uma ideia de palavras no diário, como se escrevesse uma carta em que a única destinatária seria eu. E sobre essa ótica do "conhecimento de si próprio", à narrativa do meu diário e às anotações privilegiadas do dia-a-dia com o vírus da covid-19, mesmo que não sejam lidas darei uma identidade narrativa. A continuidade ininterrupta no desenvolvimento de um ser entre o primeiro estado e o estado da evolução.

> Assim, dizemos de um carvalho que ele é o mesmo da semente à árvore na força da idade, da mesma forma, de um animal do nascimento à morte, e mesmo do homem enquanto amostra da espécie, do feto ao velho, a demonstração desta continuidade funcional como critério anexo da similitude ao serviço da identidade numérica. O contrário da identidade tomada neste terceiro sentido é a descontinuidade. Ora, com esse terceiro sentido, entrou em linha de conta a mudança no tempo (RICOUER, 2000, p. 3).

De maneira geral, ao escrever os momentos em que estava com a covid-19, para que as coisas tivessem um sentido, para que soubessem o que aconteceu ou o que se passou, para compreender essa doença e suas singularidades dentro do isolamento, o que restava era escrever, uma vez restrita em casa, foi uma maneira de destacar o cotidiano, do momento em que adoeci. Lejeune ao falar da sua experiência ao compor um diário: "Minha intenção é dividir essas dificuldades em tantas partes quantas forem necessárias para melhor resolvê-las – mas não, de fato, resolvê-las. Trata-se de três meditações sobre a escrita, a vida e a morte" (LEJEUNE, 2014, p. 312). Com a decisão, fui a protagonista e a autora ao elaborar um diário, notificando em um momento de crise e de incerteza

se sobreviveríamos à covid-19, relacionada a uma estatística de uma pandemia mundial, um diário de uma pessoa de grupo de risco nos seus dias em isolamento.

Um diário de uma pessoa contaminada pela Covid-19

O diário marcado como um mediador, um amigo confidente em momentos de crises, resultou em uma narrativa quase imediata e próxima do acontecimento, na passagem do tempo, da primeira e da última página, mas a duração do diário se torna visível na transformação da escrita, e não sobre um encerramento, porque não se sabe. No diário podemos contar história em pedaços, recuperar a última página, com o que ainda não foi vivido, essa frequência de voltar à escrita, para tentar recuperar o fim como ato. Para Lejeune (2014, p. 311), as maneiras possíveis são: um diário aliás conservado (interrupção); uma cláusula enérgica e definitiva (destruição); uma anotação posterior, um tema, um índice (releitura); uma transformação que pressupõe alguma forma de encerramento (publicação). No entanto, o encerramento pode ser em etapas, parcial, que pressupõe continuação, voltada para o passado e/ou voltada para o futuro com uma face virtual. Toda escrita tem um valor em qualquer lugar de produção, a escolha do suporte, seja em: um caderno, escrever na capa, em umas folhas soltas, em um blog, em um lugar que possa seguir o fio dessa ideia, as vezes ligadas à morte ou a angústia, acompanhadas de várias folhas em branco. Esse diário representou muito bem o sentimento de estar em uma fase traumática de contaminação por um vírus, em meio uma pandemia, à qual as anotações periódicas são as declarações de tristeza e confissões de momentos incertos de uma pessoa contaminada pela covid-19.

Lejeune traz alguns elementos que caracteriza um diário, um deles é a data, um diário sem data não passa de uma caderneta, “a datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital. Uma entrada de diário é o que foi escrito num certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro, e cujo conteúdo não foi com certeza modificado” (LEJEUNE, 2014, p. 300). Uma possibilidade que se trata de datas com vestígio individualizante, escrita manualmente pela própria pessoa.

O tempo da escrita do diário foi num certo momento de contágio no qual não se tinha a previsão do fim. Para Lejeune (2014), o futuro de uma escrita do diário é incerto e o conteúdo da narrativa se escreve de coisas com franqueza e sem cuidado. Alguns diários são escritos por dia, por meses ou por anos. Sobre o diário, “essa folha, datada, funciona, agora como uma página de diário, me confrontando a um passado que minha memória poderia ter apagado” (p. 328-329). A relevância da escrita desse diário será também um momento de incerteza, se amanhã estaria sendo lido ou daqui a um mês. O diário não respondia à pergunta: e a morte? A decisão de escrever nos

dias de isolamento, em crise e deprimida, isto é, ao registrar meus primeiros dias, ao entardecer de cada dia, era o meu ápice no diário, por não saber se se tratava de um ato contínuo, um sentimento de deixar algo para um leitor futuro. Nessa narrativa expressou-se uma atitude, em resposta ao isolamento social, como uma escrita cronológica na organização do tempo em que fiquei reclusa com isso, a reflexão de Lejeune destaca três dimensões de um diário: o fim como *horizonte de expectativa* (são raros os diários que têm fim); o fim do ponto de vista de sua relação com a finalidade, ou antes com *finalidade* possíveis do diário (ideias de desfecho diferenciadas); e o fim como realidade, o diário confrontado com a morte (decisões como: voluntárias ou involuntárias) (2014, p. 312).

O grande momento da escrita do diário coincide com a dúvida talvez, para melhor resolvê-la, depois de esperas por dias melhores. Neste sentido, uma expectativa da próxima escrita em suma "continua...continua no próximo capítulo..." (LEJEUNE, 2014, p. 312). Não se sabe o conteúdo da próxima escrita, o que se escreve hoje nos prepara para o que se pressupõe o amanhã. Porém, antes de seguir o fio desta ideia, vamos destacar um diário com fim programado. Diário de isolamento que se limita cronologicamente, e assim sucessivamente. A princípio desconheceu qual seria o fim ou se teria a oportunidade de haver um fim. Essa produção do dia a dia, à frente de um caderno, sempre ao final de cada dia, sem ter ninguém por testemunha, pois as pessoas não tinham acesso ao texto.

> Domingo, 23 de maio de 2021
> Aniversário da Neli
> Acordamos as 6 da manhã, como de costume, mas o quarto estava abafado, não combinava com o clima do exterior da casa, percebi que o bafo quente vinha na direção de Orlei, ele estava com febre, levantei para pegar um antitérmico na cozinha tive um pressentimento de que não era algo bom, mesmo assim, fomos ao aniversário onde estava a família reunida percebi que ele ficará separado do pessoal, perguntei se queria ir ao médico e com a cabeça confirmou e disse que iria sozinho, que seria melhor que eu ficasse com os demais e que logo voltaria para me buscar. Nem percebi o passar das horas, quando me ligou avisando para que eu pegasse uma carona, pois, ele já estava em casa, o médico pediu um exame para Covid-19, ele estava com suspeita.

O diário pessoal na fase adulta foi uma maneira de explicitar os meus sentimentos no momento de crise e de temor por conta do vírus da covid-19, entender os conflitos inexplicáveis em virtude do que viria a acontecer e dos males que estamos prestes a enfrentar, o diário como texto que reproduzo. "É como um seguro de vida que se alimenta tostão por tostão, dia após dia, com depósitos regulares" (LEJEUNE, 2014, p. 303). O diário como testemunha das dúvidas, aflições, mas também da esperança, no papel encontrou o equilíbrio e o refúgio em cada linha escrita, um refúgio todas as noites em silêncio no meu quarto.

> Quarta-feira, 26 de maio de 2021
> A volta da maternidade
> Já eram cinco da tarde quando meu filho ligou e disse; que só receberiam alta as 9 da noite e que todos estavam passando bem. Eu, no entanto, espirrava mais percebi que Bernardo também e que agora não mais imitava meus espirros. Orlei só piorava o quadro, estava preocupada. Tive que usar mascara constantemente e pedi ao Bernardo que usasse também, liguei para Marla e Lincoln, para que trouxessem mais remédio para mim também. O que eu não iria suportar naquele momento era ficar isolada da minha família, seria horrível, eu iria cuidar da minha netinha e da nora dar as primeiras assistências, já estava tudo certo. Quando chegaram não havia outra solução eles não poderiam ficar aqui, vi minha netinha de longe, pegaram o Bernardo e foram para um Hotel. A casa deles estava em reforma e o combinado era que no resguardo ficariam aqui. Mas, foi obrigatório, só tinha um detalhe, e se eu estivesse contaminada, e se o Bernardo também, teria eu transmitido para ele?

O diário me acompanhou de perto, desde o dia 23 de maio 2021 até o dia 08 de junho de 2021, dezessete dias dentro desta temática da pandemia e do isolamento. É como se de repente tivéssemos desaparecido da terra. O gênero diário, em sua abordagem "[...] às vezes, chega a despertar suspeitas até mesmo em quem o pratica: a desconfiança de outrem pode gerar culpa" (LEJEUNE, 2014, p. 307). Com o tempo, desencadeou a polêmica, além de o diário ser um confessionário, somos suspeitos, iriamos focalizar "o olho do furacão", a premeditada tragédia, que estava mais perto de acontecer.

> Sexta-feira, 28 de maio de 2021
> 9 pessoas morreram por Covid-19
> Uma noite mal dormida o corpo fraco. Olhava de manhã para meu marido e através dos olhos nos perguntávamos o que iria acontecer. Ele pegava o celular e no grupo dos vizinhos comentavam que os vizinho da frente estão com Covid-19 também e, que o pai dela acabará de falecer por esse vírus maldito, havia sido apena mais um dos 8 que entraram em óbito naquele mesmo dia. Só pensava na minha nora que havia feito uma cesariana, meu neto, minha netinha que eu nem tinha colocado no colo, e as pessoas que estavam cuidando deles: sua prima, sua tia, e a neném de três meses e no meu filho. Há momentos em que devemos parar e procurar a fé dentro de nós mesmos. Eu conversei com Deus, pedi por tudo que era mais sagrado, para que nada acontecesse com eles. Eu não iria a lugar nenhum, ficaria ali pedindo, até o resultado da covid-19 do meu neto saísse pela clínica.

E mais uns dias depois, se relacionando com o próprio ser, percebeu-se que o diário era meu único refúgio certo, frente aos dias incertos. Para Ricoeur (2000, p. 6), portanto, é possível construir a identidade narrativa, em primeiro lugar, é na intriga ao procurar a mediação entre a permanência e a mudança, antes de aplicá-la independente de qualquer fator externo, é notável o conhecimento de si.

> Domingo, 30 de maio de 2021
> A volta da febre
> Acordei melhor a tosse estava diminuindo, mas a dor aumentava na garganta. Orlei estava vermelho, coloquei a mão em sua testa e estava febril, como assim? Era para não haver mais febre, mas e, os antibióticos? Me perguntei. Enviei um Watsap ao médico e marquei uma consulta para segunda-feira

> de manhã. Não entendia, pensei ... será que eu terei febre também? Os remédios não estavam resolvendo, fizemos testes de respiração, segurávamos a respiração e contávamos até 20, sim era o máximo que nós conseguíamos. Ligamos para os filhos perguntamos como eles estavam e mentimos sobre nós. As sensações eram intensas, porque deixá-los abalados, nervosos o que tiver que ser será. Teremos dignidade, deitamos demos as mãos e ficamos de mão dadas à tarde, a noite e de madrugada quase não dormimos o silêncio envolvia o quarto que era aquecido através da febre do Orlei.

Philippe Lejeune, ao contextualizar acerca do que seria manter um diário no ato de se enclausurar em si, com base na origem poética e existencial, na fragmentação e na vibração da prática do diário, o autor afirma que: "[...] seria própria a temperamentos fracos ou personalidades perturbadas. Isso pode ocorrer, mas o inverso também. [...] O diário, enfim, uma forma de covardia com relação ao outro, um desvio hipócrita, "punhalada a distância", 'bomba-relógio' [...]" (LEJEUNE, 2014, p. 308).

O diário tem essa função de nos provocar interiormente e de ser um interlocutor ideal, com um caráter estável mesmo em circunstâncias extremas. Dentro desta perspectiva, o diário descreve de forma detalhada as informações como um confessionário. Os "avanços e retrocessos, ilusões e decepções" (ALBERCA, 2003, p. 29). O mistério da diarista é que ao questionar no diário não se consegui as respostas:

> Segunda, 7 de junho de 2021
> A fraqueza foi o que me restou
> Embora tenha acordado fraca proveniente da diarreia do domingo, sinto que não estou com náuseas e nem com dores de cabeça, tomei banho, fiz um café e convidei o Orlei para me acompanhar, lavei a louça, varri a casa, acho que me agitei além da conta, me senti um pouco tonta e deitei, penso que, ainda não estar bem recuperada do domingo. De noite, fiz leituras pequenas arrumei algumas coisas pequenas, tudo bem devagarzinho, comi pouco e bebi muita água de coco, preferi me reidratar hoje, o dia estava chuvoso e não se escutava ninguém na rua, só o barulho da chuva o dia todo. Liguei depois das 20 horas para saber dos meus filhos e das noras, eles estavam bem, meus netos também, graças a Deus não pegaram esse vírus. Penso que estou na reta final, só sinto a fraqueza agora sem dores corporais. Obrigada, Senhor.

A discrição do ato da escrita não era um problema, só existiam os dois dentro da casa, enquanto escrevia o texto ele estava deitado em outro cômodo. E escrever à noite era tranquilo e solitário, a única companhia era do diário, e o barulho da caneta desenhando as letras trazia serenidade para enfrentar um novo dia.

> Terça-feira, 8 de junho de 2021
> Aquilo que me dá esperança
> Acordei cedo e fui ao laboratório, quando cheguei lá só haviam 6 pessoas na fila, acredito que a contaminação de covid-19 deu uma trégua ou as pessoas se assustaram e ficaram isoladas em casa? Pela soma dos dias a clientela diminuiu, a enfermeira comentou que eu não tinha mais o vírus, logo, não estava transmitindo, mas o meu corpo ainda mostrava reflexos da doença: cansaço, dores, sonho, falta de apetite e ausência de paladar. Mas, hoje estou feliz, porque tudo acabou, estou disposta feliz e consegui vencer o vírus. O que trago no coração é a certeza de que temos que aproveitar o hoje, falar com as pessoas que amamos hoje, pois amanhã não sabemos como estaremos.

Os conflitos que se demonstraram nesse diário, a mediação de anotações diárias de uma identidade narrativa, constituída de uma interpretação de si, "[...] o conhecimento de si é uma interpretação [...]" (RICOEUR, 1988, p. 295). Um diarista está consciente de que passaria por momentos de traumas, em que exporia sua identidade. O diário como forma de recompor o equilíbrio dessa terrível experiência e seu desfecho, em forma de escrita diária no isolamento. Para Lejeune (2014), o uso como suporte, o refúgio no diário, sejam poucas folhas escritas ou até mesmo digitadas em um computador. "Um diário é um lugar onde não se tem medo de fazer erros de ortografia" (p. 337). E quando o caderno acabar e retornar a descontinuidade, a minha vida e a minha escrita continuarão? Segundo Lejeune, não sabemos ao fim de nosso percurso se podemos brincar com a ideia de fim de todas as maneiras possíveis: a interrupção quando conserva o diário; a destruição quando o fim é definitivo; a releitura quando retornamos as anotações posteriores; a publicação quando se pressupõe uma forma de final. Além da característica da descontinuidade, este diário enumera também outras características que concordam com Lejeune.

A característica lacunar do diário, suas lacunas e impressões são passíveis de serem preenchidas pelo futuro leitor, a partir do não dito, mesmo que o texto não forneça a possibilidade de construção de sentido. Sérgio Milliet deixa claro sobre as lacunas:

> Agrada-me a leitura dos diários, muito embora não acredite demasiado na possibilidade de uma confissão que nos esclareça acerca da vida da vida intima do autor, nem da origem recôndita de suas obras. Mas, agrada-me essas leituras pelo "silencio", por assim dizer, isto é, pelo que o autor apenas sugere em uma ou outra frase que escapou do controle do consciente, ou que esboça, de um modo mais ou menos vago, um momento psicológico semelhante de nossa própria existência. Gosto dos diários pelos vazios que eu posso encher com a minha imaginação (MILLIET, 1981, p. 133).

Redundante e repetitivo, trata-se de um reflexo da vida presa nessa louca repetição. O idêntico sob um conceito de escrita trágica do dia a dia, a escrita como salvação, o diário, como possibilidade de um dado ou evento.

Considerações finais

O diário é uma escrita pessoal, segundo Lejeune (2014), que atravessou séculos e assumiu novos formatos, uma vez que começamos uma narrativa, ao mesmo tempo em que estamos vivendo. Sabemos que qualquer diário inédito que está sendo escrito está próximo do escritor. Entretanto, a escrita de um diário em meio a uma crise de pandemia da covid-19 pode ter assumido um papel de existência de superação de um vírus mortal, durante um período de crise em que ninguém terá a ideia realmente de como terminaria o diário. É uma experiência que pode ser

guardada para o futuro, conforme as características que Lejeune especificou, nesse diário encontram-se as principais apontadas por ele a descontinuidade, foi lacunar e redundante, que mesmo voltados para o futuro, o seu fim não é garantido, apenas sua origem e seu começo, não importa como será medida essa descontinuidade, para o autor importa como serão vividas.

Esta breve análise da escrita do diário foi fundamentada em um momento de trauma, uma narrativa necessária para constituição da identidade da autora e do papel do diário como confidente fiel. Em ordem cronológica, que convém demonstrar a dificuldade do temor do presente, da incerteza do amanhã. O diário, a partir do momento em que aquelas páginas foram traçadas, proporcionava dados da origem de uma circunstância do contágio com a covid-19. A maior parte desse diário abordou o problema vivenciado e a incerteza de ser curada ou morrer. Senti a necessidade de escrever porque estava isolada com uma outra pessoa. Na busca de se proteger através da escrita, o objetivo era manter pelo menos a mente sã, e a escrita do diário transformou a experiência em uma corrida contra o relógio. Também, deixa claro que existe uma identidade narrativa de que fala Ricoeur, um eu que se forma e se reconhece enquanto escreve.

O mais excitante era não saber se o diário iria terminar nesse momento de crise, não tinha a intuição precisa do caminho que se abria diante de mim, no meu caso como testemunha, o desabafo foi uma maneira de expressar na escrita desse diário e que pairava a vida e a morte. Lejeune (2014, p. 125), portanto, pairava em um questionamento: como saber se um diário está terminando? Fica uma incógnita para futuros questionamentos, no caso, do diário da covid-19. O diário servirá para fixar o conflito que a autora viveu de maneira direta, um tempo sofrido com o contágio, que marcou um tempo vivido em isolamento.

Philippe Lejeune e Manuel Alberca comentaram sobre diários de pessoas jovens e como esses diaristas viveram seus cotidianos. O dia-a-dia retratado na escrita pessoal, como em qualquer outro diário, mostra que todas essas necessidades de escritas podem ser sentidas e transmitidas, como forma de liberação que possui o desejo de que mais tarde estejam sob o olhar de um leitor ou na fila de triagem de uma editora, pois deixam um rastro atrás de si. Obviamente, a pesquisa de Lejeune foi levada em conta, afinal, a sua teoria serviu como base desse diário, sobre o contágio da covid-19, contribuindo para consolidar esta pesquisa. O diário, enfim, foi uma recompensa, e ao mesmo tempo, me fez refém por vários dias, dos quais, fui forte diante da minha inquietação e fraca diante do desejo. No entanto, a minha escrita do cotidiano teve seu ponto de partida com um vírus que poderia ser mortal e em muitas ocasiões pensei que só no diário poderia demonstrar meu verdadeiro sentimento e mediar um milagre. Sim, consegui me curar, e quem sabe futuramente continuarei a história ou relatarei algum outro acontecido.

Referências

ALBERCA, M. La escritura invisible de las muchachas **Memoria. Revista de Estudios Biográficos**, n. 1, pp. 18-32, Universitat de Barcelona, 2003.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes e Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance I:** a estilística. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BERGSON, H. **Memória e vida**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, M. **Ética, sexualidade, política.** MOTTA, M. B. da (Org.). Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Coleção: Ditos e escritos de Michel Foucault. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GANNETT, C. ***Gender and the journal****: diaries and academic discourse*. New York: State University of New York Press, 1992.

LEJEUNE, P. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 4, 2013. pp. 537-544. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/15460 Acesso em 24 de junho de 2021.

LEJEUNE, P. ***On Diary***. Manoa: University of Hawaii Press, 2009.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. NORONHA, J. M. G. (Org.). Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LIMA, N. L. O diário íntimo como produto da cultura moderna. In: **A escrita virtual na adolescência:** os blogs como um tratamento do real da puberdade, analisados a partir da função

do romance. Belo Horizonte: UFMG/FAE, 2009. 394 p.

LIMA, N. L.; SANTIAGO, A. L. B. **O diário íntimo como produto da cultura moderna**. Arq. Bras. Psicol., Rio de Janeiro: v. 62, n. 1, abr. 2010. p. 22-34. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672010000100004&lng=pt&nrm=iso Acesso em 02 ago. 2021.

MILLIET, S. **Diário crítico** (1945). v. III, São Paulo: Martins, 1981.

RICOEUR, P. A identidade narrativa e o problema da identidade pessoal. Trad. Carlos João Correia. **Arquipélago**, Lisboa, n. 7, pp. 177-194, 2000.

RICOEUR, P. *L'identité narrative*. ***Revue Esprit***, n. 7-8, pp. 295-304, jul./ago. 1988.

SILVA, E. R. Configurações do romance-diário como possibilidades de fluidez do gênero romance. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 16, n. 1, pp. 111-135, 2018.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

PERSONAGENS BYRONIANOS EM *NOITE NA TAVERNA* (1855) E NO ROMANCE GRÁFICO HOMÔNIMO (2011)

Autora: Dione Mara Souto da Rosa (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Resumo: A partir do estudo de *Noite na taverna* (1855), romance de Álvares de Azevedo em que se apresentam sete capítulos ou contos em forma de molduras, este trabalho analisa o comportamento byroniano dos personagens-título Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann, Johann e Archibald. Discute-se inicialmente, a influência de Byron no Brasil e no mundo no século XIX e, como ilustração, o famoso encontro do poeta com Percy Shelley, Mary Shelley e John Polidori às margens do lago Genebra, quando os desafia a escrever histórias de terror. Na sequência, analisa-se comparativamente o caráter gótico dos personagens em *Noite na taverna* e em sua adaptação no romance gráfico homônimo (2011) com base nas teorias de Linda Hutcheon, Alberto Manguel e Will Eisner.

Palavras-chave: *Noite na taverna*; adaptação; romance gráfico; Álvares de Azevedo; byronismo.

Introdução

Não é difícil imaginar um cenário gótico às margens do lago Genebra, na Suíça, cercado de vinhedos e com vista para as montanhas cobertas de neve, enquanto chovia torrencialmente. Em 1816, na mansão da Villa Diodati, propriedade de Lord Byron, juntavam-se a ele os escritores Mary e Percy Shelley, John Polidori, seu médico, e Claire Clermond, meia irmã de Mary Shelley. Isolados pela chuva, passavam o tempo lendo e para inspirá-los, Byron leu a eles a obra francesa *Fantasmagoriana* (1812), de Jean-Baptiste Benoît Euriès, e propôs um desafio aos convidados para que escrevessem uma história de terror.

Mary Shelley traçou os contornos de sua famosa criação, *Frankenstein* (1818) – a criatura feita de partes de corpos insepultos. John Polidori escreveu o conto *O vampiro* (1819) sobre Lord Ruthven, o primeiro vampiro aristocrata e sedutor, − diferente da tradição popular – que veio a inspirar Bram Stoker a escrever *Drácula* (1897). Para criar seu vilão, Polidori inspirou-se no próprio Byron, em sua maneira escandalosa e irreverente de ser, ampliando a área de atuação do vampiro para cenários voltados ao Oriente, com relatos de viagens e contato com outros povos. A autoria foi atribuída inicialmente a Byron, que logo se encarregou de desfazer o equívoco. Em 1819, o conto que sedimenta o mito do vampiro moderno foi publicado com a autoria de Polidori.

Toda essa motivação chegou ao Brasil do século XIX e inspirou muitos autores, especialmente Álvares de Azevedo, que homenageou Lord Byron de várias formas, através da emulação e ampliação do gótico europeu. Enquanto este está mais ligado ao sobrenatural e

ficcional, o jovem brasileiro apresenta monstros humanos, em narrativas de pecados e crimes em que a burguesia fazia questão de esconder.

Álvares de Azevedo e o byronismo à brasileira

No século XIX, Álvares de Azevedo é um jovem de 20 anos, estudante de direito na Faculdade do Largo São Francisco em São Paulo e muito conectado com o que acontecia no mundo da literatura. Com a literatura em formação em nosso país, houve diversas influências estrangeiras sobre nossos autores, o que é compreensível. A influência entre autores sempre existiu: o próprio Byron se inspirava em Alfred de Musset. Não é difícil entender o fascínio de Álvares de Azevedo por Byron, uma vez que o mundo todo se rendia ao escritor de sucesso, que despertava a atenção, paralelamente, por sua forma de ser, agir e de se vestir, que deu origem ao substantivo byronismo e à qualificação de byroniano. É um estilo de vida vinculado à bebida e ao fumo, aos vícios, e ao egocentrismo, resultando em profundo pessimismo e sentimento de angústia. Byroniano é aquele personagem de moral dúbia, belo, demoníaco, sedutor, romântico, satânico e grotesco sempre confrontando o bem e o mal.

Álvares de Azevedo homenageou Lord Byron, através de inúmeras epígrafes, num momento em que se valorizava o artifício, um símbolo de erudição, conforme entende Antonio Candido (1993). Para ele, o poeta procurou byronizar parte de sua obra, deixando-se levar pela influência famosa e avassaladora de Byron. Jaci Monteiro em *Obra completa de Álvares de Azevedo* faz a seguinte referência à influência de Byron: "[...] lendo muito o Byron, demasiado talvez, vemos nele, em seus pensamentos, em suas imagens, esse delírio febricitante, esse arroubo de ideias, esses rasgos apaixonados, frenéticos e violentos, que caracterizam o autor de *Don Juan*" (MONTEIRO, 2000, p. 22).

O movimento gótico-romântico sobreveio na Europa dos séculos XVIII e XIX, uma estética de excesso que privilegia temas macabros, oscilando entre o ficcional e o sobrenatural. No Brasil, seu maior representante foi indubitavelmente Álvares de Azevedo com a sua poesia lírica e sua prosa macabra. Introduzindo elementos de tradição gótica como a morte, o ambiente noturno e o vampirismo, o jovem escritor desenvolveu paralelamente elementos do fantástico, notadamente em *Noite na taverna* (1855), cujas histórias apavorantes denunciam a falsa moral da sociedade, pois privilegiam crimes e amores trágicos de personagens desesperançados, viciados na bebida para afastar o tédio.

Noite na taverna se apresenta em forma de molduras narrativas ou *mise-en-abyme*, da moldura externa, o ambiente sombrio da taverna, até uma moldura final, entre as quais se inserem

cinco contos ou micronarrativas. O último capítulo da obra, que é o fechamento da moldura, confere verossimilhança à narrativa, com o regresso da personagem Giorgia, ultrajada no conto anterior, que retorna em busca de vingança.

Em 2011 foi publicada uma releitura de *Noite na taverna* em HQ, o romance gráfico homônimo, elaborado pelos quadrinistas brasileiros Arthur Garcia, Franco de Rosa, Rodolfo Zalla, Rubens Cordeiro, Sebastião Seabra e Walmir Amaral – especialistas em horror. Trata-se de uma transposição intermidiática, em que os quadrinistas se utilizam do contraste entre o preto e o branco nas imagens para reproduzir a atmosfera de mistério e terror da obra de Álvares de Azevedo.

Os cinco personagens narram histórias escabrosas de crimes e romances tórridos, enquanto um narrador-testemunha observa os acontecimentos e tece comentários sobre aquilo que vê e ouve. O sexto personagem, Archibald, é quem propõe aos companheiros o desafio de narrar contos sanguinolentos e permanece em silêncio até o final, quando faz comentários a respeito das narrativas.

As adaptações

Por que adaptar o texto-fonte de *Noite na taverna*? É uma necessidade de se reler o cânone nas mídias disponíveis. Já houve curtas-metragens sobre *Noite na taverna,* e o advento das *graphic novels* tornou possível a releitura por meio dos quadrinhos. Como a obra é precursora do gótico no Brasil é crescente o interesse dos leitores, especialmente do público jovem, pela obra do poeta e prosador.

Linda Hutcheon aponta para o "fenômeno da adaptação como uma manifestação do processo cultural em constante mutação" (HUTCHEON, 2006, p. 176) e Julia Kristeva entende que "todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção de um outro texto". Assim sendo, ela informa que "[...] todo texto é um palimpsesto, uma textura plural, que não se esgota em si mesmo, um intercâmbio intertextual ou intersemiótico" (KRISTEVA, citada em SAMOYAULT, 2008, p. 16).

No processo de transposição de *Noite na taverna* para HQs é importante entender que, na passagem da linguagem verbal para a linguagem mista dos quadrinhos (por envolver linguagem verbal e não verbal), houve uma adaptação da linguagem verbal, tornando a obra acessível e atraente para o público jovem atual. Vem daí o termo intersemiótico que se refere às adaptações entre mídias, sendo mídia o "meio material de expressão de uma adaptação" (HUTCHEON, 2013, p. 61). No entender da autora, na adaptação de literatura para HQs há uma mudança de mídia, do contar (com signos linguísticos) para o mostrar (com signos linguísticos e icônicos). A adaptação

parte de uma obra de arte anterior, mantendo uma relação de intertextualidade em sua extensão, mas não é sua reprodução. Por isso, a adaptação só é secundária em termos de cronologia: "[...] ser um segundo não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer ser originário ou autorizado" (HUTCHEON, 2013, p. 13).

Na obra *Lendo Imagens,* Alberto Manguel, conclui que as narrativas existem no tempo, e as imagens, no espaço. Logo "ao contrário das imagens, as palavras escritas fluem constantemente para além dos limites da página: a capa e a quarta capa de um livro não estabelecem os limites de um texto, que nunca existe integralmente como um todo físico, mas apenas em frações ou resumos. As imagens, porém se apresentam à nossa consciência instantaneamente, encerrada pela sua moldura" (MANGUEL, 2001, p. 24). Logo "[...] quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável" (MANGUEL, 2001, p. 26).

Por seu turno, Will Eisner, no livro *Quadrinhos e arte sequencial* (1999) ensina que os quadrinhos empregam uma série de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis. Quando são usadas por diversas vezes para expressar ideias similares tornam-se uma linguagem e, para que se compreenda a imagem, requer-se uma "comunidade de experiência", ou seja, para a compreensão da mensagem faz-se necessário compreender a experiência de vida do leitor a fim de que haja interação. Assim "as palavras entram no jogo, alternando com a imagem e é preciso entender que palavras são feitas de letras, as quais são símbolos elaborados. A arte da narração gráfica, a codificação, transforma-se num alfabeto que servirá para expressar um contexto" (EISNER, 1999, p. 16).

O termo *graphic novel* surge na indústria da arte gráfica sequencial nos anos 50, popularizado por Will Eisner, cartunista, escritor, roteirista, professor e empresário (1917-2005), o qual revolucionou as técnicas então aplicadas e foi responsável por trazer uma nova visão a essa arte (quadrinhos como forma de leitura). As *graphic novels* ao serem examinadas como um todo, assumem características de linguagem, por meio da experiência visual do criador e do público. É a "fusão de imagem-palavra e decodificação do texto. Logo, transforma-se num alfabeto que servirá para expressar um contexto" (EISNER, 1999, p. 16). Essa narração pode ser colocada nos balões, ou outro recurso, bem como o som. Com essas explicações sobre adaptação, podemos analisar o comportamento dos personagens e o caráter gótico do romance *Noite na taverna* de 1855 e o romance gráfico homônimo de 2011.

Análise dos personagens byronianos em *Noite na taverna* (1855) e no romance gráfico (2011)

Além dos narradores que passam a ser os personagens, temos o narrador-testemunha que observa os acontecimentos da taverna e tece comentários sobre aquilo que vê e ouve, tem-se ainda um personagem silencioso, Archibald, que aparece em "Uma noite no século", (Figura 1) que não conta nenhuma história, mas é quem propõe a competição de "contos sanguinolentos". Passemos às análises.

"Uma noite no século"

Figura 1. A taverna (p. 6).

No primeiro capítulo do romance seis jovens se reúnem para beber e relatar desastrosos casos de amor. Tanto na obra literária (1855) quanto no romance gráfico homônimo (2011) tem-se o clima gótico, sombrio e macabro vislumbrado pela parca luminosidade da taverna. No início do conto, a epígrafe de José Bonifácio enfatiza o espírito dos convivas: "Bebamos! nem um canto de saudade! Morrem na embriaguez da vida as dores! Que importam sonhos, ilusões desfeitas? Fenecem como as flores!" (AZEVEDO, 2013, p. 13). Um dos jovens, Archibald, incentiva seus companheiros a contar histórias sanguinolentas, num paralelo evidente com o cenário byroniano do lago Genebra:

> ─ Agora ouvi-me, senhores! Entre uma saúde e uma baforada de fumaça, quando as cabeças queimam e os cotovelos se estendem na toalha molhada de vinho, como os braços do carniceiro no cepo gotejante, o que nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos como Hoffmann os delirava ao clarão dourado de Johannisberg! (AZEVEDO, 2013, p. 17).

Solfieri é o primeiro a aceitar o desafio, quando diz:

> ─ Uma história medonha, não, Archibald? ─ falou um moço pálido que a esse reclamo erguera a cabeça amarelenta. Pois bem, dir-vos-ei uma história. Mas quanto a essa, podeis tremer a gosto, podeis suar a frio da fronte grossas bagas de terror. Não é um conto, é uma lembrança do passado. (AZEVEDO, 2013, p. 17).

Solfieri afirma tratar-se de uma história verídica, acontecida no passado, e os convivas exclamam: "─ Solfieri! Solfieri! aí vens com teus sonhos!" (AZEVEDO, 2013, p. 17). Então ele inicia seu relato macabro e a moldura de abertura termina com a fala do narrador-testemunha: "Solfieri falou: os mais fizeram silêncio" (AZEVEDO, 2013, p. 17).

Na *graphic novel*, na arte de Rodolfo Zalla, as figuras lembram os personagens e comportamento de Byron. Observa-se a parte externa da taverna em que aparecem cavalos conduzindo charretes com chuva abundante, até que a segunda cena adentra o interior da taverna em que os convivas conversam animadamente sobre a imortalidade da alma à base de fumo e bebida (Figura 1).

"Solfieri"

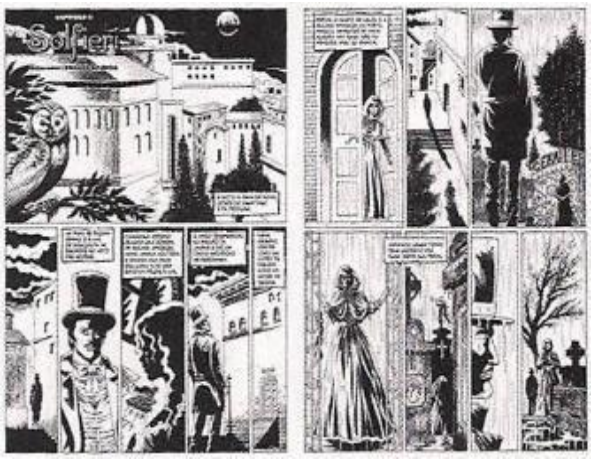


Figura 2. Solfieri e a necrofilia (p. 10).

O segundo capítulo do romance, "Solfieri", envolve-se numa atmosfera soturna e macabra. Nesse clima, percebem-se elementos góticos como ruas escuras, noite, cemitérios, casarões antigos, caixões e cruzes. A epígrafe remete à obra de Byron, que anuncia os desdobramentos da história*:* "Contudo um beijo em sua pálida porcelana e em seus lábios uma vez ardentes – meu coração, meu coração!" (AZEVEDO, 2013, p. 18). *Cain* é a obra dramática escrita por Byron em 1821, em que o enredo trata da história de Cain e Abel, sob a visão de Cain. Nesse conto trata-se da obcecada paixão de Solfieri pela brancura da moça de "forma branca", lembrando que "a face

daquela mulher era como a de uma estátua pálida à lua" (AZEVEDO, 2013, p. 18-19). E anuncia a violação ao cadáver da jovem na capela: "Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo as despe à noiva. Era uma forma puríssima. Meus sonhos nunca me tinham evocado uma estátua tão perfeita. Era mesmo uma estátua: tão branca ela era." (AZEVEDO, 2013, p. 20-21).

No homônimo gráfico, o protagonista Solfieri, no desenho de Franco da Rosa, lembra os personagens de Byron e, talvez o próprio Byron, na arrogância e no cinismo. A vestimenta do personagem de cartola e casaco negro podem estar associadas a Lord Ruthven, de John Polidori, na obra *O vampiro* (Figura 2). Verificamos ainda imagens de casarões, típicos do romantismo (Figura 2), bem como a coruja – símbolo da noite – (Figura 2) e cenas de Solfieri caminhando pela cidade com sombras alongadas, inspiradas no expressionismo alemão (Figura 2), além das cenas de impacto no cemitério com chuva abundante, evocando todo o gótico da obra de 1855 (Figura 2).

A necrofilia é recorrente no romantismo e aparece nas duas obras em análise, sendo um dos tópicos da transgressão romântica, em que a mulher é mais bela depois de morta. Tzvetan Todorov, na obra *Introdução à literatura fantástica* assevera de que "a necrofilia assume habitualmente a forma de um amor com vampiros ou mortos ou *undead,* a qual pune o desejo sexual obsessivo, o amor carnal e suas transgressões em nome dos princípios cristãos" (TODOROV, 2010, p. 145-147). Desse modo, amor e morte caminham lado a lado. Nos quadrinhos, vemos o rosto espantado de Solfieri observando a bela jovem no caixão (Figura 2) e finalmente a bela estátua feita dela (Figura 2).

“Bertram”

Figura 3. Bertram e a antropofagia (p.20).

O segundo capítulo ou conto se inicia pela epígrafe: “Por que deveria eu pelos outros sofrer, quando ninguém por mim irá suspirar?” *Childe Harold*, I (AZEVEDO, 2013, p. 25). Byron escreveu *Peregrinação de Childe Harold*, que conta as viagens do personagem desiludido da vida que bem poderia ser a do próprio Byron com seus desencantos e tragédias, como foi observado por vários estudiosos das obras do poeta.

O protagonista Bertram é associado ao Childe Harold, cujo personagem viaja pelo mundo, sendo um homem cansado e desiludido com a vida procurando diversão em terras estrangeiras. Em “Bertram” temos a história dele e a mulher Ângela, que protagonizam verdadeiros monstros da trama. Bertram é o protótipo do homem-fatal, um dinamarquês ruivo, de olhos verdes elegantemente trajado à moda de Byron com longas vestes negras. Sua desgraça vem da paixão por Ângela, uma donzela de Cadiz, Espanha. Trata-se de uma personagem demoníaca, sedutora e capaz de destruir o coração de um homem tal qual o protótipo das mulheres no romantismo, e que poderia ser considerada o seu duplo ou o seu oposto.

> Havia em Cadiz uma donzela – linda daquele moreno das Andaluzas que não há vê-las sob as franjas da mantilha acetinada, com as plantas mimosas, as mãos de alabastro, os olhos que brilham e os lábios de rosa d’Alexandria – sem delirar sonhos delas por longas noites ardentes!” (AZEVEDO, 2013, p. 26).

> [...] “Quando soltei-me dos braços dela a fraqueza a fazia desvairar. O delírio tornava-se mais longo, mais longo: debruçava-se nas ondas e bebia a água salgada, e oferecia-m’a nas mãos pálidas, dizendo que era vinho. As gargalhadas frias vinham mais de entuviada... Estava louca...” (AZEVEDO, 2013, p. 42-43).

Bertram é um transgressor da moralidade, um devasso, e por isso está associado ao próprio Byron, com suas bravatas e escândalos amorosos com a irmã, mulheres e homens. Ângela mata o marido e o filho para ficar com Bertram, mas o abandona posteriormente ao sabor das histórias românticas trágicas. Bertram tenta o suicídio no mar, mas é salvo por um navio e acaba se

envolvendo com a mulher do comandante. Ao final da história Bertram, a mulher e o comandante estão numa jangada em alto mar. Desesperado e faminto, Bertram num acesso febril mata a mulher; todavia por ironia ou destino é salvo por outro navio, e segue sua vida desregrada e, possivelmente cometendo novas transgressões sociais.

Nos quadrinhos, observamos o traço acentuado em negro de Rubens Cordeiro, com a cena inicial de Bertram conhecendo Ângela (Figura 3) e depois quando ela o abandona (Figura 3). As cenas finais da briga de Bertram com o comandante que resulta na sua morte, que morre para alimentar sua mulher e Bertram, os gritos que produzem foram inseridos nos balões (Figura 3) e o desespero da sua mulher. Na cena final eles ainda se amam loucamente (Figura 3), mas Bertram, num acesso febril, mata a mulher (Figura 3).

"Gennaro"

Figura 4. Gennaro e o aborto (p. 36).

O terceiro capítulo do romance inicia com a epígrafe "morra ou mate" de Corneille, que direciona o leitor para uma temática aterrorizante em que escolhas levam a viver ou a morrer. Nesse momento, a cena se volta para a taverna e Gennaro fala aos convivas de suas escolhas e desventuras. Ele conta: ─ "Sim: é uma das minhas histórias: sabes, Bertram, eu sou pintor, é uma lembrança triste essa que vou revelar, porque é a história de um velho e de duas mulheres, belas como duas visões de luz" (AZEVEDO, 2013, p. 45). Todavia no gráfico homônimo, no início, vemos que o quadrinista Arthur Garcia apresenta a imagem do casamento de um homem mais velho com uma mulher mais nova numa bela casa com um padre abençoando-os.

Gennaro é um jovem e sedutor pintor que se envolve com diferentes mulheres, lembrando a irreverência de Byron. É recebido na casa de seu mestre e se mantém um relacionamento amoroso com sua filha de 15 anos, a Laura, e com sua mulher, Nauza de 20 anos. Ele falou para os convivas sobre Laura: "Tudo o mais foi um sonho: a lua passava entre os vidros da janela aberta, e batia nela: nunca eu a vira tão pura e divina" (AZEVEDO, 2013, p. 49). Todavia o romance só vai até a jovem engravidar, abortar e morrer:

> [...] ─ Gennaro, eu te perdoo: eu te perdoo tudo... Eras um infame... Morrerei... Fui uma louca... Morrerei por tua causa... teu filho... o meu... vou vê-lo ainda... mas no céu... Meu filho que matei... antes de nascer...Deu um grito: estendeu convulsivamente os braços como para repelir uma ideia, passou a mãos pelos lábios como para enxugar as últimas gotas de uma bebida, estorceu-se no leito, lívida, fria, banhada de suor gelado, e arquejou... Era o último suspiro (AZEVEDO, 2013, p. 48).

Ao final do conto, Gennaro sobrevive, após a brusca queda do abismo, ocasionada pelo mestre, pois descobrira que ele foi o causador da morte da filha e estava envolvido com sua mulher. O quadrinista Arthur Garcia recria as cenas de paixão de Gennaro (Figura 4) por Laura, que posteriormente engravida, pois Gennaro ficou indiferente ao seu estado. Ele não sabe, mas a jovem desnorteada pela indiferença dele, aborta a criança, levando-a à morte. O pai, o pintor Walsh, estava desesperado e ficava pela casa perambulando como um sonâmbulo. Numa noite, ele descobre a traição de Gennaro com Nauza e o arranca da cama, mostrando que escondia o cadáver da filha e, em seguida, o leva para fora da cidade a fim de jogá-lo de um abismo, mas Gennaro sobrevive e, no regresso, pensa em se redimir com o pintor. Quando voltou para casa encontrou Nauza e Walsh envenenados e mortos (Figura 4).

> [...] Ergui os cabelos da mulher, levantei-lhe a cabeça... Era Nauza, mas Nauza cadáver, já desbotada pela podridão. Não era aquela estátua alvíssima de outrora, as faces macias e o colo de neve... Era um corpo amarelo... Levantei-me uma ponta da capa do outro – o corpo caiu de bruços com a cabeça para baixo – ressoou no pavimento o estalo do crânio... Era o velho – morto também e roxo e apodrecido: eu o vi – da boca lhe corria uma escuma esverdeada (AZEVEDO, 2013, p. 54-55).

“Claudius Hermann”

Figura 5. Claudius Hermann e o adultério (p. 48).

Inicia com a moldura da taverna e a presença dos convivas. Hermann está ébrio e é confrontado por Johann: “− E tu, Hermann! Chegou a tua vez. Um por um evocamos ao cemitério do passado um cadáver. Um por um erguemo-lhe o sudário para amostrar-lhe uma nódoa de sangue. Fala que chegou a tua vez” (AZEVEDO, 2013, p. 56).

O conto apresenta a história de Claudius Hermann, que apaixonado pela duquesa Eleonora, mulher do Duque Maffio, faz as mais diversas loucuras para obter o seu amor. No conto, vemos que o discurso de Hermann é pleno de doçura:

> [...] ─ Perdoai-me, senhora, aqui me tendes a vossos pés! tende pena de mim, que eu sofri muito, que amei-vos, que vos amo muito! Compaixão! que serei vosso escravo, beijarei vossas plantas ─ ajoelhar-me-ei à noite à vossa porta, ouvirei vosso ressonar, vossas orações, vossos sonhos ─e isso me bastará. ─ Serei vosso escravo e vosso cão, deitar-me-ei a vossos pés quando estiverdes acordada, velarei com meu punhal quando a noite cair: e se algum dia, se algum vós me puderdes amar ─ então! então! (AZEVEDO, 2013, p. 69)

Hermann é mau-caráter e sedutor, não se importa com os sentimentos alheios, cometendo crimes para concretizar seus desejos lascivos. Ele transgride barreiras morais, faz uso de entorpecente para raptar a duquesa; por outro lado, uma vez com ela na estalagem, oferece-lhe uma paixão plena de erotismo. Aqui se apresenta o vilão romântico e encantador byroniano, belo e sedutor, porém é um distrator que esconde seus atos criminosos. Ao final, a duquesa precisa ficar com Hermann, porque se voltasse para o marido seria uma afronta, mas o duque não se conforma e a mata, suicidando-se em seguida.

Daniel Serravalle de Sá no livro *O gótico tropical* afirma que “o vilão, geralmente tem algo de magnético ou perturbador”, pois “somente vilões góticos são capazes de cometer maldades tão

grandes e ainda assim manter a majestade nas atitudes" (SÁ, 2010, p. 78). O autor explica que "aspectos de corrupção envolvendo os vilões, aliados à sua personalidade obsessiva e propensa a acessos de fúria, são uma constante em quase todos os romances góticos [...] e, assim sendo, os vilões têm uma personalidade enganadora, a marca de sua esperteza" (SÁ, 2010, p. 80-81).

Nos quadrinhos, temos as cenas iniciais de Hermann no turfe participando das corridas até ver a bela duquesa Eleonora, mulher do duque Maffio (Figura 5). De início, observa-se a elegância dos trajes de Hermann, vestido à maneira de Byron, um sedutor aristocrata que leva a vida em apostas de cavalo e devassidão (Figura 5). Ele a encontra no teatro e passa a persegui-la até que consegue raptá-la, levando-a para uma estalagem. A duquesa é uma mulher que chama a atenção pela beleza e charme, tal qual os românticos admiram. A duquesa seria o protótipo da mulher fatal, capaz de levar um homem à loucura (Figura 5).

"Johann"

Figura 6. Johann e o incesto (p.62).

"Johann" é o sexto capítulo do romance e do gráfico homônimo contando que ele esteve em Paris, e numa das noites jogava bilhar vence Artur, seu adversário no jogo. Resolvem duelar, mas antes disso Artur pede a Johann que se vier a morrer, entregue duas cartas (uma para a mãe, outra para a namorada) e o anel que estava em seu dedo. Artur é alvejado gravemente e Johann vai ao local marcado na carta. Ao chegar ao local, Johann se rende aos encantos de uma jovem bela sem medir as consequências.

[...] A noite era escura: não pude lê-los.

> Voltei à cidade. À luz baça do primeiro lampião vi os dois bilhetes. O primeiro era a carta para sua mãe. O outro estava aberto: li.
> ‘ À uma hora da noite na rua de...
> ‘n. 60, 1 andar: acharás a porta aberta.
> Tua G’
> Não tinha outra assinatura.
> Eu não soube o que pensar. Tive uma ideia: era uma infâmia.
> Fui à entrevista. Era no escuro. Tinha no dedo o anel que trouxera do morto... Senti uma mãozinha acetinada tomar-me pela mão, subi. A porta fechou-se. Foi uma noite deliciosa! A amante do loiro – era virgem! Pobre Romeu! Pobre Julieta! Parece que estas duas crianças levavam a noite em beijos infantis e sonhos puros! (AZEVEDO, 2013, p. 82-83).

Johann “encheu o copo: bebeu-o, mas estremeceu” (AZEVEDO, 2013, p. 83). Johann lembra que ao sair do quarto de uma linda donzela, entra em luta corporal com um jovem que o ataca pelas costas. Johann revela o que se passou num misto de raiva e fúria, confessa: “— O que tenho? o que tenho? Não o vedes, pois? Era minha irmã!” (AZEVEDO, 2013, p. 85).

O incesto e o fratricídio são transgressões que a literatura fantástica retoma com frequência, as quais transformam Johann no “maldito”, aquele que se acaba em devassidão, haja vista que mantivera relações sexuais com sua irmã, a exemplo do que ocorre nos romances góticos em que entram em cena crimes aviltantes e bárbaros: “parricídio, fratricídio, sodomia, torturas” (SÁ, 2010, p. 38).

No romance gráfico, observa-se a elegância dos jovens Artur e Johann, que enaltecem a forma do duelo vindo da Idade Média e cultuada pelos românticos, os quais se vestem à maneira de Byron, perdendo-se em apostas que conduzirão à morte. Depois que Johann chega ao local para entregar a carta, é seduzido por uma jovem que o leva escada acima (Figura 6), mas em seguida se encontra com um homem, cuja voz lhe é familiar (Figura 6), abaixo da escada, e brigam até que Johann sai vencedor, deixando o outro à mercê da morte. Era seu irmão.

“**O último beijo de amor”**

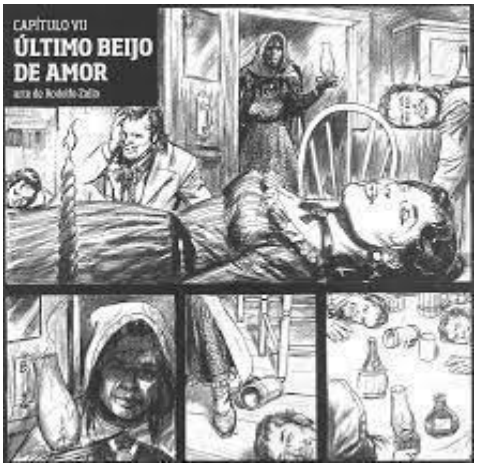


Figura 7. De volta à taverna (p. 72).

É o fechamento da moldura, tanto no conto quanto no gráfico homônimo, evocando-se o ambiente inicial e tétrico da taverna, porém é a continuação do conto anterior (Figura 7). O homônimo gráfico traduz a atmosfera gótica pela mão do quadrinista Rodolfo Zalla com seus traços fortes, desenhos de lamparinas iluminando rostos, alguns personagens ébrios até que uma personagem do capítulo anterior – “Johann” –, retorna. A infeliz irmã, a prostituta Giorgia que volta para se vingar de Johann. Percebe-se a influência da obra *Beppo: uma história veneziana* (2014) de Lord Byron, cujo personagem objetiva vingança.

> Uma luz raiou de súbito pelas fisgas da porta. Entrou uma mulher vestida de negro. Era pálida, e a luz de uma lanterna, que trazia erguida na mão, se derramava macilenta nas faces dela, e dava-lhe um brilho singular aos olhos. [...] sua tez era lívida, seus olhos acesos, seus lábios roxos, suas mãos de mármore, e a roupagem escura e gotejante de chuva, disséreis antes ─ o anjo perdido da loucura. (AZEVEDO, 2013, p. 86-87).

Giorgia avista seu amante Arnold ou Arthur, porém, antes viu Johann e passou a faca em sua garganta tirando-lhe a vida. Ela ainda ama Arnold, mas sabe que esse amor não será mais possível e ela vem para despedir-se dele: “─ Escuta, Artur, eu vinha só dizer-te ─ adeus! ─ da borda do meu túmulo: e depois contente fecharia eu mesma a porta dele... Artur, eu vou morrer! Ambos choravam” (AZEVEDO, 2013, p. 89). Após o duplo suicídio, a taverna se apaga, pois não há mais necessidade de luz. A moldura externa se completa através da frase “A lâmpada apagou-se” (AZEVEDO, 2013, p. 90). Na HQ, Giorgia abaixa a lamparina para identificar algum rosto (Figura 7). Nas imagens finais ela identifica Johann seguido de Arnold ou Arthur. Giorgia se suicida, seguida de Artur, pois o amor deles é impossível (Figura 7).

Considerações finais

Podemos dizer que Álvares de Azevedo, inspirado por Byron, constrói em *Noite na taverna* – obra precursora do gótico no Brasil –, os personagens byronianos Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann, Johann e Archibald, exemplos da vida boêmia do poeta inglês. Contudo, Álvares de Azevedo inova a tradição gótica com a construção de personagens com viés mais realista. Vemos nessa modificação um alerta moralizante sobre crimes que a burguesia procurava ocultar.

Examinamos a leitura intermediática elaborada pelos quadrinistas brasileiros, de acordo com as teorias de Alberto Manguel, Linda Hutcheon e Will Eisner, e averiguamos que a HQ mantém a ambiência macabra e sombria do texto de Álvares de Azevedo. São feitas algumas interpolações, que conferem maior fluência e põem em destaque a atemporalidade de *Noite na taverna,* o que a torna atraente para o público de todas as épocas. São qualidades já presentes em Álvares de Azevedo que, postulamos, apresenta caminhos de independência para a literatura brasileira.

Concluímos citando o artigo de Júlio França "Ainda sobre o Gótico no Brasil: o caso de *Noite na taverna*", do livro *Cuidado, leitor,* a fim de reforçar nossa posição. O brilhante estudioso brasileiro afirma que o jovem poeta "imaginou essa independência através de uma larga comunicação com a vida estrangeira" (FRANÇA, 2021, p. 90), na medida em que as epigrafes que inclui em cada uma de suas obras estabelecem um diálogo universal profícuo para a literatura brasileira em formação.

Referências

ALVES, C. **Fundação da literatura brasileira em *Noite na taverna*.** Disponível em: <http://www.seer.fclar.unesp.br>. Acesso em: 10 mar. 2014.

AZEVEDO, A. **Noite na taverna.** Rio Grande do Sul: L&M Pocket, 2013.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. v.1. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, Belo Horizonte, 1993.

CANDIDO, A. **Educação pela noite.** Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2011.

EISNER, W. **Quadrinhos e a arte sequencial.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRANÇA, J. **"Cuidado, leitor" -** Álvares de Azevedo para a crítica contemporânea. Rio de Janeiro: Alameda, 2021.

GARCIA, A; DE ROSA, F; ZALLA, R; CORDEIRO, R; SEABRA, S; AMARAL. **Noite na taverna.** São Paulo, Ática, 2011.

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

MANGUEL, A. **Lendo imagens.** Companhia das Letras: São Paulo, 2001.

MONTEIRO, J. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 19-24.

SERRAVALLE DE SÁ, D. **Gótico tropical** – o sublime e o demoníaco em "O guarani". Salvador: EDUFBA, 2010.

SAMOYAULT, T. **A intertextualidade.** Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

SCRATCH: UMA PLATAFORMA DIGITAL INTERATIVA – A CRIAÇÃO DE UMA ANIMAÇÃO MULTIMÍDIA

Autor(a): Elaine Soares da Silva (UNIANDRADE)
Orientador(a): Profª. Drª. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Resumo: Este trabalho discorre sobre a linguagem de programação *Scratch* para uma criação artística e autoral de uma animação multimídia do texto *Fitafuso propõe um brinde*, acrescido como bônus no final da obra de C.S. Lewis *Cartas de um diabo ao seu aprendiz,* de 1942. O objetivo foi estender o âmbito das adaptações literárias e literatura digital. Para tal, versaremos sobre a cultura *maker*/espaços *makers* e aprendizagem criativa com o qual o *Scratch* está diretamente relacionado, dialogando com teóricos de literatura, literatura digital e linguagem de programação. Considerando as imbricações da arte contemporânea que dialogam com as tecnologias digitais, a observação dos textos e a revisão bibliográfica para desenvolver este estudo, percebeu-se a interação de várias mídias na plataforma, sendo que essa multiplicidade tem parentesco com os estudos da intermidialidade.

Palavras-chave: *Scratch;* cultura *maker*; intermidialidade; animação; multimídia.

Considerações iniciais

> [...], mas, embora fosse fácil torcer a mente para se **adaptar** aos modos diabólicos, não foi nada divertido, pelo menos não por muito tempo. Todo o esforço produziu uma espécie de cãibra espiritual. O mundo no qual eu tinha de me projetar enquanto falava através de Fitafuso não era nada além de pó, areia, sede e desconforto. Qualquer traço de beleza, frescor e genialidade tinha de ficar de fora. Os leitores teriam sufocado se eu tivesse continuado [...] (LEWIS, 2009, p. IX, ênfase acrescentada).

O autor C. S. Lewis, ao incluir o verbo *adaptar* no prefácio da obra *Cartas de um diabo a seu aprendiz* (1942), buscou justificar o seu processo de criação, sua necessidade de mudança e o desconforto que tais adaptações provocavam, sugerindo ações indispensáveis para adentrar ao universo literário que estava sendo criado, tais como: modificar-se, adequar-se, acomodar-se, conformar-se e tornar-se harmônico, ações indispensáveis para compreender os processos adaptativos empregados nas adaptações literárias. Não se pretende com estas conjecturas adentrar a mente do autor, pretende-se investigar, levantar hipóteses para compreender o que é tangível, neste caso, as dimensões do verbo *adaptar* num dialogismo com o objeto proposto neste artigo.

Destaca-se a influência da linguagem de programação *Scratch*, que é uma plataforma digital e interativa, com muitas possibilidades de criação artística. Apresenta-se o produto multimídia por meio da criação de uma animação autoral, do recorte do bônus: "Fitafuso propõe um brinde" da obra de C.S Lewis *Cartas de um diabo ao seu aprendiz,* de 1942.

Conhecer a influência da plataforma digital *Scratch* na literatura pode contribuir para que os

usuários experienciem e possam refletir sobre novas possibilidades de criação literária, artística, considerando as imbricações da arte contemporânea que dialogam com as tecnologias digitais, por ser uma plataforma versátil e inovadora.

Perspectivas teóricas

O termo "*adaptar* quer dizer ajustar, alterar, tornar adequado" (HUTCHEON, 2013, p. 30, ênfase acrescentada). A "adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para o outro" (HUTCHEON, 2013, p. 09). Algo que envolve mudanças de mídias, como por exemplo: de um livro para um filme, de um quadro para um poema, de um filme para um clipe musical ou de um livro para uma animação, utilizando linguagem de programação. A autora comenta que também pode ser uma mudança de foco, ou contexto "recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta" (HUTCHEON, 2013, p. 29).

Compreende-se que C. S. Lewis, para escrever essa obra, percorreu caminhos com um sistema de comunicação próprio, de um universo visível para um universo invisível, necessitando transcodificá-lo e esta manobra fica evidente, quando o autor tenta elucidar ao leitor este sistema, esclarecendo que "o mundo no qual eu tinha de me projetar enquanto falava através de Fitafuso não era nada além de pó, areia, sede e desconforto" (LEWIS, 2009, p. IX). Todo esse exercício de escrita tornou a obra adequada a uma compreensão deste universo que o autor criou.

O livro é uma obra irônica e irreverente! Retratando a vida humana de forma satírica; a obra é um romance epistolar, consiste numa compilação de cartas escritas para o aprendiz Vermebile pelo seu tio e tutor, o demônio Fitafuso. Nestas cartas, Fitafuso instrui seu sobrinho ao ofício da tentação humana. Tudo se torna mais enigmático porque, por meio dessas instruções, o leitor acaba conhecendo ainda mais a mente humana através da visão de um ser forjado nas profundezas do inferno. Presume-se que a facilidade que o autor adquiriu para escrever sob a ótica de um demônio, torcendo a sua própria mente humana, para adentrar uma mente maligna e adaptar-se a um modo diabólico, pôde ser possível, porque conseguiu compreender a complexidade da mente humana que possui também um lado sombrio. Contudo, Lewis (2009, p.IX) confessa que, ao fazê-lo, foi inevitável vivenciar a malignidade, revelando o quão sufocante e desconfortável foi o seu processo de escrita, o qual se continuasse, os leitores também teriam sufocado.

A escolha da obra *Cartas de um diabo ao seu aprendiz* (1942), objetivou homenageá-la e não a copiar, conforme esclarece Hutcheon (2013, p. 28), "A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar o desejo de

consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o".

Ao realizar a animação, utilizando a linguagem de programação *Scratch*, buscou-se promover um flerte prazeroso, com o desejo de evoluir para um relacionamento jucundo, numa conexão entre mente e corpo, resultando em uma exploratória e curiosa navegação entre suas páginas, *hiperlinks* ou códigos binários. Como postula Barthes (1987, p. 25), "O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias (sic) – pois meu corpo não tem as mesmas ideias (sic) que eu".

No universo contemporâneo literário, gestado por uma sociedade que se move, mais questionadora com o fortalecimento de novas tecnologias, experienciam-se diversos modos de ver e ler o mundo, como argumenta Spalding (2012, p. 234), "Não estamos mais na era dos átomos, das fronteiras fixas, e sim na era dos *bits*, do ciberespaço". Entende-se que, ao realizar apropriações de textos literários e suas adaptações com interatividade, em ambientes mais imersivos, somos convidados a sair da passividade de espectador, e passamos a produzir conhecimentos, bens e produtos, num ato mais dialógico e democrático através da apropriação das linguagens de programação, para não apenas visitar o ciberespaço, mas criar algo nele com maior ou menor engajamento.

Segundo Hutcheon (2013, p. 48), no processo de adaptação há três modos de promover um engajamento entre o leitor e a obra, tais como "contar, mostrar ou interagir com as histórias", acrescentando que estes

> [...] três modos são "imersivos", embora em graus e maneiras diferentes: por exemplo, o modo contar (um romance) nos faz mergulhar num mundo ficcional através da imaginação; o modo mostrar (peças e filmes) nos faz imergir através da percepção auditiva e visual [...]; o modo participativo (*videogames*) nos faz imergir física e sinestesicamente (HUTCHEON, 2013, p. 48).

Contar histórias é uma tradição da humanidade, manter as tradições, os costumes e as memórias de um povo, é um ato de garantir a sua existência, de perpetuá-lo. Os processos de contar e recontar essas histórias vão se adaptando para o público e sua época, como reitera a crítica canadense "os diferentes gêneros e mídias dos quais e para os quais as histórias são transcodificadas no processo de adaptação não são apenas entidades formais; [...] representam modos distintos de interagir com os públicos" (HUTCHEON, 2013, p. 15).

A plataforma digital interativa *Scratch*

Pensando nessa possibilidade mais imersiva, mais interativa, foi criada a plataforma *Scratch*, a qual é manipulada facilmente e permite estabelecer diálogos intermidiáticos. Nesse sentido,

proporciona diversas possibilidades de criação artística, envolvendo palavra, imagem, sons, jogos e animações. Ao utilizar a linguagem de programação é possível contar e recontar boas histórias, e é devido a sua versatilidade que a descrevemos como uma plataforma intermidiática. Ela não se apresenta de forma isolada, pois se observam diversas contribuições de expressões artísticas literárias, como produções literárias digitais em seus projetos compartilhados na comunidade *on-line* <Scratch – Imagine, Program, Share>. Oliveira elucida que:

> No campo das humanidades, a comunidade acadêmica internacional vem cada vez mais reconhecendo a impossibilidade de analisar isoladamente formas artísticas e literárias sem situá-las no vasto campo das cadeias intermidiáticas. Com efeito, nesta era digital, as configurações culturais combinam ou justapõe mídias, gêneros e estilos diversos, inviabilizando o conceito de obra de arte elaborada numa única mídia (OLIVEIRA, 2020, p. 11).

A linguagem de programação *Scratch* auxilia na compreensão do pensamento computacional; foi gerada no 'útero' da abordagem da aprendizagem criativa e da cultura *maker*, criada por pesquisadores do grupo de pesquisa *Lifelong Kindergarten* no *Media Lab do MIT* (Instituto de Tecnologia de Massachusetts), em 2007. A abordagem da aprendizagem criativa, segundo Resnick (2020), foi inspirada nas interações das crianças do jardim de infância e baseia-se em uma espiral: imaginar, criar, brincar, compartilhar, refletir e imaginar novamente, juntamente com o conjunto de quatro princípios orientadores – projetos, paixão, pares e pensar brincando. Esta espiral não possui uma regra estanque, estará sempre em movimento, assim como as criações artísticas literárias contemporâneas. Resnick comenta que:

> A espiral de aprendizagem criativa é o motor do pensamento criativo. À medida que as crianças do jardim de infância percorrem a espiral, elas desenvolvem e refinam suas habilidades como pensadoras criativas, aprendem a desenvolver as próprias ideias, testá-las, experimentar alternativas, obter as opiniões de outras pessoas e criar ideias baseadas em suas experiências (RESNICK,2020, p. 12).

Para fomentar o uso do *software Scratch*, imbuíram propostas de criação artística dentro dos espaços *makers* que, segundo Dale Dougherty (editor da revista *Maker Magazine* e popularizador do termo *makerspace*), servem para a elaboração de projetos que motivem os estudantes a acreditar que podem fazer qualquer coisa, desenvolvendo os contextos educacionais relacionando a prática do fazer a conceitos formais e teorias para auxiliar a descoberta e a exploração, introduzir novas ferramentas e, ao mesmo tempo, novos olhares aos processos do aprender, como também desenvolver a criatividade e confiança dos participantes para que se tornem agentes de mudança em suas vidas e em suas comunidades (NEVES, 2015).

A cultura *maker*, segundo Aleixo; Silva e Ramos (2021, p. 146), é um movimento considerado "uma extensão com aspectos tecnológicos e técnicos da cultura do 'Do It Yourself' (DIY) ou 'Do

It With Others' (DIWO), expressões equivalentes a *fazedores*, *criadores* ou *inventores*.

Essa cultura e os ambientes, onde eles são expressos, dialogam, produzindo relações intermidiáticas em produções artísticas, criação de novas obras literárias, adaptações midiáticas, sejam elas musicais, cinematográficas, jogos, por intermédio desse leitor *maker*, mais empoderado, mais criativo, como acredita Ribeiro:

> [...] o espaço *maker* preconiza desenvolver ações de criação *(making)*, que incentiva o criador/fazedor *(maker)* a tomar o controle e a responsabilidade pela própria aprendizagem. Essa perspectiva o torna mais ativo e mais criativo na medida em que ele percebe o poder de ser agente transformador de si, da própria vivência e da comunidade (RIBEIRO, 2016, p. 129).

O pesquisador Seymour Papert é considerado o pai da cultura *maker* (RESNICK, 2020). Papert se posiciona contrário ao ato de ensinar e defende que a criança deve aprender a pescar e que "cada ato de ensino priva a criança de uma oportunidade para a descoberta" (PAPERT, 1994, p. 134). Para o autor, não existe o erro, o certo, o original, todo o processo é parte da criação que, "as crianças farão melhor descobrindo *pescando* por si mesmas o conhecimento específico de que precisam: a educação organizada ou informal poderá ajudar, apoiadas moral, psicológica, material e intelectualmente em seus espaços" (PAPERT, 1994, p. 135).

Percorremos estes princípios, com a finalidade de apresentar aos pesquisadores contemporâneos como também à sociedade essa linguagem de programação, para permitir que os processos de criação se tornem mais acessíveis, mais inclusivos nas produções artísticas literárias etc. Observa-se que esse movimento vai ao encontro dos anseios não somente de acadêmicos, como também dos adolescentes, jovens e crianças que reclamam maior liberdade de expressão, sem cortes e recortes de suas vozes, fazendo com que estas reverberem para além do sistema formal de ensino e das relações sociais.

A criação de uma animação multimídia

"O diabo […] o espírito orgulhoso […] não tolera ser motivo de chacota" (THOMAS MORE, 1847).

A animação foi realizada somente sobre o bônus concedido ao *Saturday Evening Post*. Foi escrito após 20 anos da publicação da obra *Cartas de um diabo ao seu aprendiz*, em 1959, e foi incluído no final do livro, com o título *Fitafuso propõe um brinde*. O cenário é o inferno, a ocasião é um jantar anual oferecido aos jovens demônios pela faculdade de treinamento de tentadores. O diretor, Dr. Catarruspe, acaba de brindar à saúde de seus convidados. Fitafuso, convidado de honra, ergue-se para responder.

A escolha da obra de C. S. Lewis, mencionada acima, deu-se porque apresenta uma narrativa intrigante, envolvendo o desconhecido, o lado sombrio, despertando o imaginário sobre o invisível que pressupõe ser atraente para adolescentes e jovens, assim como a plataforma *Scratch,* muito utilizada por este público. A plataforma *Scratch* oportuniza democraticamente o surgimento de novos artistas literários. A plataforma, ou o *software* de programação, utiliza blocos lógicos, inspirados nos brinquedos de blocos de encaixe para criar estruturas; estes são coloridos e separados por funcionalidades, remetendo à programação computacional que utiliza o código binário 0 e 1. Acredita-se que, apresentar os códigos de programação em blocos coloridos e separados por comandos específicos, favorecem a compreensão desse sistema de símbolos, contribuindo para a alfabetização dessa nova linguagem; a plataforma é gratuita e pode ser usada *online* e *offline*.

A página inicial do *site* apresenta-se no seguinte *design* e endereço:

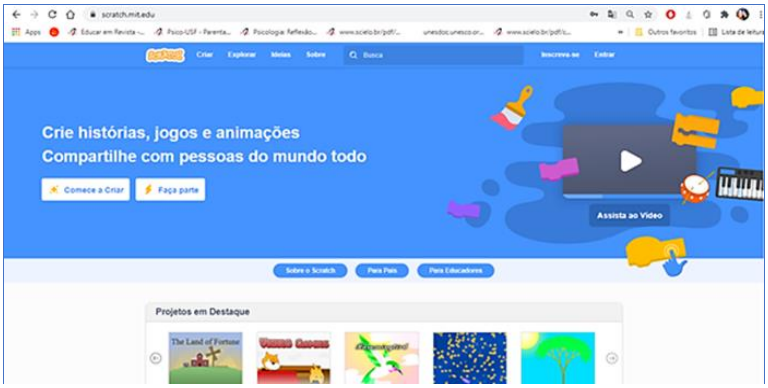


Fig. 1. *Print* de tela do *site Scratch*.
Disponível em: <https://scratch.mit.edu/>. Acesso em: 17 nov. 2021.

A plataforma é intuitiva, o que facilita a utilização por crianças, adolescentes, jovens, adultos e idosos, sejam eles experientes ou leigos no mundo digital. Estes podem lançar mão dos tutoriais diversos para expandir a sua aprendizagem com apoio de uma comunidade *on-line* para compartilhar e encontrar projetos que são realizados em toda parte do mundo. Os projetos realizados, ficam abertos e disponíveis para serem remixados, ou seja, podem ser adaptados, expandidos e transformados, aproveitando a programação executada, acrescentando ou subtraindo comandos para criarem outros; a única recomendação para os que utilizam esta opção de criar/remixar a partir de um projeto fonte é de seguir as diretrizes da comunidade dando os créditos para o criador (RESNICK, 2020).

Na Fig.2, observa-se a página *explorar*; ao navegar por ela, encontram-se os projetos da

comunidade, podendo realizar comentários e interações de forma globalizada ou remixá-los.

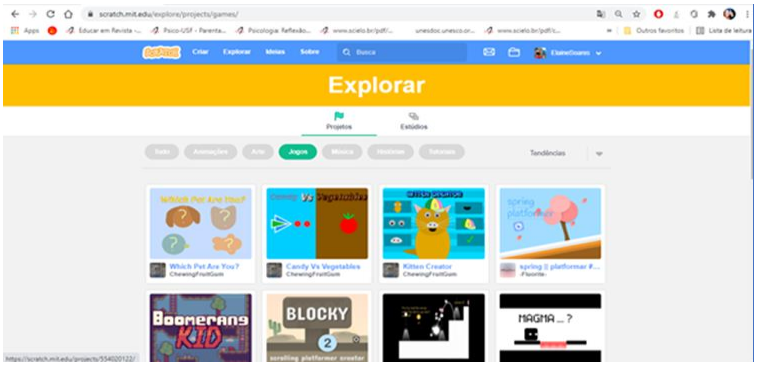


Fig. 2. *Print* de tela da página *explorar* da plataforma *Scratch*.
Disponível em: <https://scratch.mit.edu/>. Acesso em: 17 nov. 2021.

Ao explorar os projetos da comunidade *scratch*, os *scratchers*, é preciso respeitar suas diretrizes, disponíveis na própria plataforma. O *Scratch* busca promover uma comunidade amigável e acolhedora para todos, onde as pessoas criam, compartilham e aprendem juntas. Há alertas de princípios democráticos e inclusivos caracterizando-*a* como um espaço acolhedor, apoiador e criativo para todos.

O projeto

A animação é iniciada após o clique na bandeira verde e, ao lado, há as instruções e os créditos. Seguem algumas imagens da animação, convidando os leitores a acessarem a plataforma para uma interação com a adaptação, pois é um projeto aberto. Estas interações podem ser realizadas por meio da opção remix, ou seja, utiliza-se os códigos da linguagem de programação do projeto fonte, sendo possível a criação de um outro projeto.

Fig. 3. Print de tela da criação multimídia.
Disponível em: <https://scratch.mit.edu/projects/536518593>. Acesso em: 17 nov. 2021.

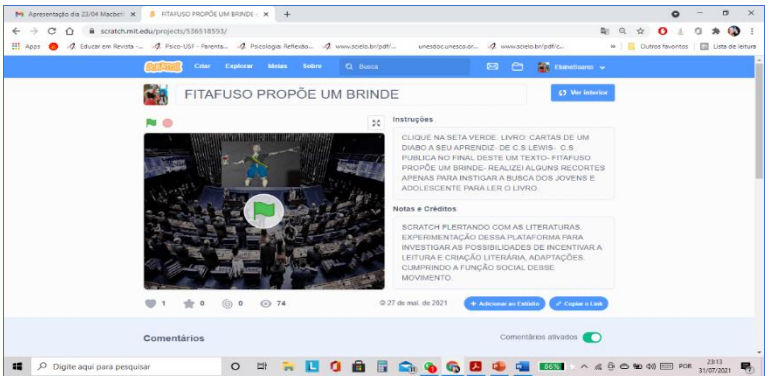


Fig. 4. *Print* de tela do discurso de Fitafuso.
Disponível em: <https://scratch.mit.edu/projects/536518593>. Acesso em: 17 nov. 2021.

O projeto mesclou arte visual como: desenhos, imagens e fotografias. Já o desenho da personagem Fitafuso e da escola de tentadores foram feitos pela autora do projeto. Na arte musical foram feitos dois tipos de narração autoral: uma com distorções na voz e a outra narração sem distorções, realizando a leitura na íntegra do texto literário; no caso dos áudios com distorções na voz, a autora utilizou um aplicativo, para obter o efeito desejado, contudo para alcançá-lo, fez uso de técnicas teatrais para entonar adequadamente a voz que cada personagem exigia.

Na Fig. 5 foi realizado um GIF (O GIF é um formato de imagem em que é possível criar imagens em movimento), ajustando o tempo de cada imagem para causar o efeito de movimento.

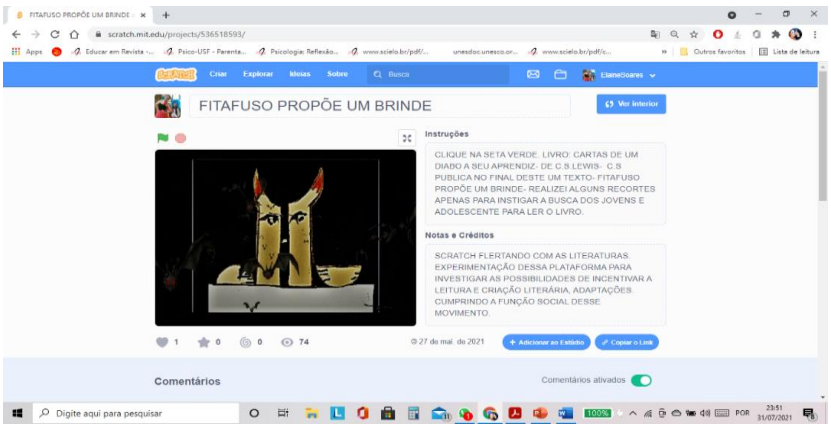


Fig. 5. *Print* de tela da escola de tentadores.
Disponível em: <https://scratch.mit.edu/projects/536518593>. Acesso em: 17 nov. 2021.

A obra fonte trata de assuntos, como corrupção, democracia, entre outros, e para homenageá-la, infere-se por meio da expressão artística sarcástica o modo de percepção/recepção do leitor ao defrontar-se com o discurso de Fitafuso: "Vista a partir da perspectiva do seu processo de recepção,

a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação" (HUTCHEON, 2013, p. 30).

Fig. 6. *Print* da sala de injustiça.
Disponível em: <https://scratch.mit.edu/projects/536518593>. Acesso em: 17 nov. 2021.

Cada personagem recebe uma programação, ou em áudio ou em forma de texto. Na Fig. 7. foram apresentados os códigos e comandos da programação que foram realizados, que aparece na aba **ver interior.** O interior diferencia todo o projeto de uma simples imagem, ou animação de *PowerPoint*, com comandos pré-estabelecidos, como ocorre em muitas plataformas interativas; no *Scratch* você é o criador, *gesta* e *concebe* a criatura, compreendendo o processo que ocorre no ciberespaço, como explica Santaella:

O aspecto sem dúvida mais espetacular naquilo que vem sendo chamado de "era digital", na entrada do século XXI, está no poder dos dígitos para tratar toda e qualquer informação — som, imagem, texto, programas informáticos — com a mesma linguagem universal, bites de 0 e 1, uma espécie de esperanto das máquinas (SANTAELLA, 2004, p. 31).

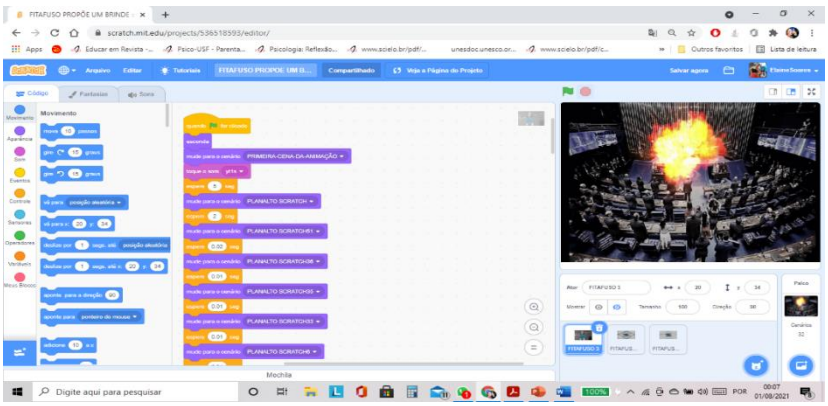


Fig. 7. Imagem dos códigos utilizados na criação.

Disponível em: <https://scratch.mit.edu/projects/536518593>. Acesso em: 17 nov. 2021.

Experiencia-se as palavras de Santaella (2004) ao realizar este projeto. Ao tratar toda e qualquer informação - imagem, sons - através dos códigos, decodificando-os, promove-se o prazer da descoberta. Compreende-se que existe uma linguagem/símbolos invisíveis nas páginas que se navega no ciberespaço. Concorda-se que a linguagem de programação é uma espécie de esperanto das máquinas, possível de ser aprendida com o *Scratch.*

Finaliza-se este presente artigo, com a reflexão sobre por que adaptar? Vale destacar aqui o prazer que os processos criativos exercem sobre o criador, não como *autor-deus*, mas valorizando o processo, compreendendo que nenhuma criação, texto, ou obra é original, conforme defende Barthes:

> [...] sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. [...] o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder estar em mesclar as escrituras [...] (BARTHES, 2004, p. 62).

Portanto, existem diversas intencionalidades para escolher uma obra e mesclar as escrituras. Hutcheon (2013, p. 151) questiona-se sobre a necessidade de obter maior compreensão sobre o porquê de se adaptar. Ela acredita que se não investigarmos o percurso da criação, não "podemos entender por completo a necessidade de adaptar e, portanto, o próprio processo de adaptação". O processo criativo é algo complexo de delimitar, não é fácil identificar ou distinguir motivações pessoais, políticas do criador avaliando a sua criação artística. Ao "adaptar, as escolhas são feitas, como visto, com base em diversos fatores, incluindo convenções de gênero ou mídia, engajamento político e história pessoal e pública. As decisões são feitas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético" (HUTCHEON, 2013, p. 153).

Esse assunto requer aprofundamento teórico; conclui-se a impossibilidade de esgotá-lo em um objeto de pesquisa, apenas inicia-se o mosaico onde cada citação, texto, obra e processo criativo representam parte da imagem. O tema é provocativo e complexo, contudo, dá-se a liberdade para conjecturar, dialogar, despertar a curiosidade, fazendo levantamentos de hipóteses, em busca de descobertas de conhecimentos, que a cultura *maker* e a abordagem da aprendizagem criativa propõe com a inovadora plataforma *Scratch*, que situa-se no campo da intermidialidade, visto que mistura e combina mídias, gêneros e estilos diversos.

A reflexão de Walter Benjamin sobre o ato de contar e recontar as histórias, seja nas plataformas digitais ou na mais antiga tradição humana, através da oralidade nas rodas de

conversas ou em beira de fogueiras, é com despreocupação responsável de quem conta e reconta que "os traços do contador de histórias agarram-se à própria história do mesmo modo como as impressões digitais do ceramista prendem-se ao vaso" (BENJAMIN, 1968, p. 91).

Considerações finais

O intuito de pesquisar a linguagem de programação *Scratch*, uma plataforma intermidiática, dinâmica e versátil, é para entender suas contribuições, nesta e nas futuras gerações em relação à criação literária, e neste artigo, mais especificamente a literatura digital, através de criações literárias, adaptações que proporcionam aprendizagens lúdicas e significativas.

Compreende-se que essa linguagem necessita uma nova forma de decodificar os símbolos. É necessária uma nova alfabetização, porque a "linguagem de programação, assemelha-se a uma língua natural humana, na medida em que favorece certas metáforas, imagens e maneiras de pensar" (PAPERT, 1985, p. 52). Acrescente-se que "nesse novo tipo de escrita literária, pelo fato de que a tecnologia fornece novas possibilidades de expressão artísticas, torna-se necessário que o receptor durante a leitura lance mão de outra gramática mais específica e adaptada às inovações do produto poético digital" (MORVAN; KOBS, 2019, p. 621).

Tanto para a realização desse projeto que envolve leituras digitais no ciberespaço, como para a criação da sua própria literatura digital através da plataforma *Scratch*, conclui-se que há a necessidade de apropriação dessa cultura inovadora para que a passagem desse leitor que outrora era de uma cultura mais passiva para a cultura mais ativa, não seja excludente, mas, que ocorra de maneira prazerosa, com segurança e possa produzir ativamente seus conhecimentos e suas obras.

Referências

ALEIXO, A. A.; SILVA, B.; RAMOS, M. A. S. **Análise do uso da cultura maker em contextos educacionais**: uma revisão sistemática da literatura. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia. *Educatio Siglo XXI* , *39* (2), pp. 143–168, 2021.

BARTHES, R. A morte do autor**.** In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Trad. I. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BENJAMIN, W. **Illuminations**: *essays and reflections*. Trad. Harry Zohn. New York: Harcourt,

Brace and World, 1968.

FIGUEIREDO, C. A. P. de; OLIVEIRA, S. R; DINIZ, T. F. N. (Orgs). **A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2020.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Chechinel. 2 ed. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.

LEWIS, C. S. **Cartas de um diabo a seu aprendiz**. Trad. Juliana Lemos. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

MORVAN, R. C; KOBS, V. D. *Fanfictions*: perspectiva da leitura na era do ciberespaço. **Anais do XII Seminário de Pesquisa – III Encontro Internacional – II Semana de Iniciação Científica de Letras**. Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, pp. 621- 631, 2019.

PAPERT, S. **A máquina das crianças**: repensando a escola na era da informática. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

PAPERT, S. **Logo**: computadores e educação. São Paulo: Brasiliense, 1985.

NEVES, Heloísa. **O Movimento Maker e a educação**: como Fab Labs e Makerspaces podem contribuir com o aprender. Fundação Telefônica Vivo, 2015. Disponível em: http://fundacaotelefonica.org.br/noticias/o-movimento-maker-e-a-educacao-como-fab-labs-e-makerspaces-podem-contribuir-com-o-aprender>. Acesso em: 17 nov. 2021.

RESNICK, M. **Aprendizagem criativa**: por uma educação mais expressiva, mão na massa e relevante para todos. Porto Alegre: Penso, 2020.

RIBEIRO, L. A. M. **Curiouser Lab**: uma experiência de letramento informacional e midiático na educação. 412 f. Tese de Doutorado em Ciência da Informação. Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

SANTAELLA, L. **Navegar no ciberespaço**: o perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004.

SPALDING, M. **Alice do livro impresso ao e-book:** adaptação de Alice no país das maravilhas e através do espelho para iPad. Tese de Doutorado em Letras. Instituto de Letras, UFRGS, 2012.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

SCRATCH: UMA PLATAFORMA INTERMEDIÁTICA FLERTANDO COM AS LITERATURAS POR MEIO DO JOGO

Autora: Elaine Soares da Silva (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE e FAE)

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo explorar a linguagem de programação *Scratch* e suas possibilidades intermidiáticas relacionadas à literatura, nos suportes impresso e digital, por meio do jogo. Nesse contexto, serão abordados os temas da *cultura maker* e da aprendizagem criativa aos quais o *Scratch* está diretamente vinculado. O intuito deste estudo é o de compor um artigo que ressalte sobre essa plataforma e promova um diálogo entre pesquisadores da intermidialidade para que eles conheçam a versatilidade e inovação desse recurso digital. Este trabalho terá como repertório teórico os estudos de pesquisadores e estudiosos como Seymour Papert, Pierre Lévy, Marcelo Spalding e Lucia Santaella. Serão propostas reflexões sobre novas possibilidades de criação literária, considerando as imbricações da arte contemporânea com as tecnologias digitais.

Palavras-chave: literatura; *scratch*; cultura *make*r; jogos digitais; intermidialidade.

Introdução

É perceptível que a sociedade do século XXI está em constante busca pela inovação e é imersa no contexto digital. O acesso por meio das tecnologias digitais, permite que se percorram espaços, reais e inventados, que possuem comunicação por meio da interconexão mundial dos computadores e de suas memórias internas. No ciberespaço, como define Lévy (1999), seus transeuntes caminham por meio da conexão em dispositivos eletrônicos, que os transportam para uma nova realidade, sem fronteiras. Em geral, os usuários demonstram interesse em demasia por estes artefatos e suas funcionalidades. De certa forma "o sujeito entra numa espécie de transe que o faz desaparecer como ao outro concretamente presente, e permanece imerso em outro lugar e tempo, o que nos leva a perguntar para onde vai, o que busca e o que o atrai" (FRAZÃO, 2017, p. 42).

Estes caminhantes estão vivenciando grandes mudanças em seus trajetos, uma junção do mundo real com o virtual, que remete ao paradigma do dispositivo, conforme defende Borgman (1984), utilizando o exemplo de uma lareira e de um aquecedor eletrônico, o autor propõe uma reflexão sobre as formas de obter o aquecimento: na lareira compreendem-se os processos para produzir o fogo, corta-se a árvore mais adequada para obter uma boa lenha; e, no dispositivo

eletrônico, apenas aciona-se o botão. O autor nos adverte sobre a interação sem reflexão com os dispositivos, contudo, defende que a natureza dialoga com a tecnologia, podendo nos levar à compreensão mais profunda e sensível destas interações. Borgman (1984) nos convida a um rompimento com a aprendizagem da repetição de comandos sem reflexão, ou sem levantamento de hipóteses e defende que "a nossa cultura e sociedade moderna carregam a marca da tecnologia, na qual ele reconhece um paradigma do dispositivo. Uma característica notável dos meios. O fim é o produto e os meios estão exclusivamente a serviço do produto" (BORGMAN, citado em DINIZ; VIEIRA, 2012, p. 121).

A provocação de Borgman remete à provocação de Resnick (2020), apresentando a abordagem da aprendizagem criativa inserida na cultura *maker* e dos espaços *makers*, que significa *Do it yourself* ou, em português, *Faça você mesmo*, compreendendo que os meios estão exclusivamente a serviço do produto, entretanto, não é suficiente fazer algo: "[...] é preciso criar algo. De acordo com essa ética, as experiências de aprendizagem mais valiosas ocorrem quando você está ativamente envolvido no desenvolvimento, na construção ou na criação de algo — quando você aprende criando" (RESNICK, 2020, p. 21).

O intuito de pesquisar a linguagem de programação *Scratch*, uma plataforma dinâmica e versátil, se deve ao entendimento de suas contribuições para a criação literária. Além disso, neste artigo, a meta é focalizar a literatura digital, a partir dos jogos digitais que proporcionam aprendizagens lúdicas e significativas. Segundo Teixeira (2014) "[...]os videojogos permitem, se bem escolhidos e utilizados, o desenvolvimento de muitas das nossas competências que, de outro modo, ou ficam adormecidas ou dificilmente se desenvolvem por outros processos".

O fato é que essas linguagens literárias digitais possuem um sistema alfabético distinto, conforme Morvan e Kobs (2019), "[...] na literatura digital o texto que se inscreve no computador exige, então, um perfil diferenciado do autor e do leitor". Da mesma forma, a linguagem de programação, segundo Papert (1985), necessita de uma nova forma de decodificar os símbolos, portanto, é necessária uma nova alfabetização, porque a "linguagem de programação assemelha-se a uma língua natural humana, na medida em que favorece certas metáforas, imagens e maneiras de pensar".

Morvan e Kobs (2019, p. 621) acrescentam ainda que, "nesse novo tipo de escrita literária, pelo fato de a tecnologia fornecer novas possibilidades de expressão artística, torna-se necessário que o receptor durante a leitura lance mão de outra gramática mais específica e adaptada às inovações do produto poético digital".

Sendo assim, destaca-se que, tanto para a realização da leitura digital no ciberespaço como

para a criação da sua própria literatura digital, por meio da plataforma intermediática *Scratch*, são necessárias certas interações e apropriações que a cultura *maker* proporciona, fazendo com que os receptores deixem de ser passivos para se tornarem construtores ativos de conhecimentos, bens e serviços.

Scratch e o flerte com as literaturas

Retomando a concepção de Barthes acerca da escritura, temos o seguinte trecho:

> O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu kama-sutra (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura) (BARTHES, 1987, p. 10).

Deseja-se que todo o encontro com um texto, ou com um livro, seja ele impresso ou digital, ocorra como em um romance, de modo prazeroso, iniciado com flertes sensíveis e provocantes, em que mente e corpo se conectem, numa exploratória e curiosa navegação entre suas páginas ou *hiperlinks*, num distanciamento do próprio eu, a fim de proporcionar prazer ao outro: "O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu" (BARTHES, 1987, p. 25).

Contudo, para que o flerte entre o texto e o sujeito, ou entre a literatura e o leitor, seja assertivo, precisam ocorrer a atração e a compreensão do outro, seus anseios, desejos e queixas. O escritor narra que, ao escrever, é seduzido pelo jogo prazeroso entre palavras e textos:

> Se leio com prazer esta frase, esta história ou esta palavra, é porque foram escritas no prazer (este prazer não está em contradição com as queixas do escritor). Mas e o contrário? Escrever no prazer me assegura – a mim, escritor – o prazer de meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o "dragueie"), sem saber onde ele está. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a "pessoa" do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo (BARTHES, 1987, p.8. Grifo no original).

Na sociedade contemporânea, percebe-se que a analogia prazer/texto/corpo de Barthes, também se estende para o corpo desse novo leitor, um corpo fragmentado, como pequenas peças de um mosaico, resultante do advento das grandes transformações sociais, que proporcionaram um mundo *tecnologizado*. Kristeva (1974, p. 64) traz o dialogismo de Bakhtin, complementando que "todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto". Isso não significa um *status* inferior ou superior, e sim que, como em um mosaico, a imagem será completada quando todas as peças estiverem juntas. Desse modo, uma peça isolada

não tem o poder de formar a imagem, ou uma única palavra um texto; assim também se caracteriza a humanidade do século XXI.

As grandes transformações sociais impulsionam e movimentam a academia na busca por inovação e acredita-se que a plataforma digital *Scratch* corresponda às demandas dessa sociedade tecnológica, assim como outras criações digitais. Nela, observam-se também as diversas possibilidades de criação artística, mesclando diversas mídias: palavras, imagens, sons, jogos, histórias, animações, linguagem de programação podem combinar-se, razão pela qual descrevemos o *Scratch* como uma plataforma intermediática. Aliás, percebe-se esta mescla nas expressões artísticas e literárias, compartilhadas e realizadas na comunidade *on-line* (https://scratch.mit.edu/). Sobre esse cruzamento, Oliveira escreve que:

> No campo das humanidades, a comunidade acadêmica internacional vem cada vez mais reconhecendo a impossibilidade de analisar isoladamente formas artísticas e literárias sem situá-las no vasto campo das cadeias intermediáticas. Com efeito, nesta era digital, as configurações culturais combinam ou justapõem mídias, gêneros e estilos diversos, inviabilizando o conceito de obra de arte elaborada numa única mídia" (OLIVEIRA, 2020, p. 11).

No universo contemporâneo literário e com o fortalecimento das novas tecnologias, experienciamos diversos modos de ver e ler o mundo, como Spalding (2012, p. 234) afirma: "Não estamos mais na era dos átomos, das fronteiras fixas, e sim na era dos *bits*, do ciberespaço".

A literatura digital, segundo Spalding (2021), ocorre no meio digital, na interação com computadores, sendo criada e lida digitalmente nas telas destes dispositivos ou em outros, e acrescenta-se que ela também pode ser produzida, não apenas visitada, ou navegada. As plataformas digitais, como a *Scratch*, contribuem com a promoção de produções autorais, proporcionando um maior prazer entre o leitor e a obra literária, visto que a literatura digital é movente. Hayles utiliza a terminologia *literatura eletrônica*, em vez de *literatura digital*, e defende que esta literatura:

> [...] é movida pelos motores da cultura contemporânea, especialmente jogos de computador, filmes, animações, artes digitais, desenho gráfico e cultura visual eletrônica. Nesse sentido, a literatura eletrônica é um "monstro esperançoso" (como os geneticistas chamam as mutações adaptativas) composto por partes extraídas de diversas tradições e que nem sempre se posicionam juntas de forma organizada (HAYLES, 2009, p. 21).

O *Scratch* é uma linguagem de programação que auxilia na compreensão do pensamento computacional, tendo sido gerada no útero da abordagem da aprendizagem criativa e da cultura *maker*, criada por pesquisadores do grupo de pesquisa *Lifelong Kindergarten,* no *Media Lab* do MIT (Instituto de Tecnologia de Massachusets). A abordagem da aprendizagem criativa, segundo

Resnick (2020), foi inspirada nas interações das crianças do jardim de infância e baseia-se em uma espiral: imaginar, criar, brincar, compartilhar, refletir e imaginar novamente, juntamente com o conjunto de quatro princípios orientadores, que são: projetos, paixão, pares e pensar brincando. Esta espiral não possui uma regra estanque, pois estará sempre em movimento, assim como as criações artísticas literárias contemporâneas. Resnick comenta que:

> A espiral de aprendizagem criativa é o motor do pensamento criativo. À medida que as crianças do jardim de infância percorrem a espiral, elas desenvolvem e refinam suas habilidades como pensadoras criativas, aprendem a desenvolver as próprias ideias, testá-las, experimentar alternativas, obter as opiniões de outras pessoas e criar ideias baseadas em suas experiências (RESNICK, 2020, p. 12).

Para *fecundar* o *software Scratch,* foi incentivada a sua utilização em espaços *makers* ou em um *Club House,* apoiando-se em uma comunidade com o objetivo da apropriação e divulgação dessa linguagem de programação, conforme Resnick (2020). Estes espaços, segundo Dale Dougherty, editor da revista *Maker Magazine* e popularizador do termo *makerspace*, servem para a elaboração de projetos que motivem os estudantes a acreditarem que podem fazer qualquer coisa, desenvolvendo os contextos educacionais e relacionando a prática a conceitos formais e teorias, para auxiliar a descoberta e a exploração, introduzir novas ferramentas e, ao mesmo tempo, novos olhares aos processos do aprender. De modo que se "Desenvolva em todos os participantes desse processo, de modo integral, a capacidade, criatividade e confiança para se tornarem agentes de mudança em suas vidas e em suas comunidades" (NEVES, 2015).

A cultura *maker,* segundo Aleixo, Silva e Ramos (2021, p.146) é um movimento considerado "uma extensão com aspetos tecnológicos e técnicos da cultura do '*Do It Yourself'* (DIY) ou '*do it with others*' (Diwo), expressões equivalentes a 'Fazedores', 'Criadores' ou 'Inventores'[...]". Paralelamente, esse fenômeno cultural tal como os espaços em que ele é expressado, dialoga para a fruição das intermidialidades e para o desenvolvimento de produções artísticas, oportunizando criação de obras literárias e adaptações midiáticas, sejam elas musicais, cinematográficas, ou jogos, como afirma Ribeiro:

> [...] o espaço maker preconiza desenvolver ações de criação (making), que incentiva o criador/fazedor (maker) a tomar o controle e a responsabilidade pela própria aprendizagem. Essa perspectiva o torna mais ativo e mais criativo na medida em que ele percebe o poder de ser agente transformador de si, da própria vivência e da comunidade (RIBEIRO, 2016, p. 129).

O cientista da computação e educador americano Seymour Papert é considerado o pai da cultura *maker* e defende que a criança deve aprender a pescar e que "cada ato de ensino priva a criança de uma oportunidade para a descoberta" (PAPERT, 1994, p. 134). Para o autor, não existe

o erro, o certo, ou o original. Todo o processo é parte da criação, e "as crianças farão melhor [...] 'pescando' por si mesmas o conhecimento específico de que precisam: a educação organizada ou informal poderá ajudar, apoiadas moral, psicológica, material e intelectualmente em seus espaços" (PAPERT, 1994, p. 135).

Experienciando a plataforma *Scratch* por meio do jogo digital

Nesta seção, é fundamental ressaltar o advento da computação:

> O que muda com o computador é a possibilidade de fazer experiências que não se realizam no espaço e tempo reais sobre objetos reais, mas por meio de cálculos, de procedimentos formalizados e executados de uma maneira indefinidamente reiterável" (ARANTES; SANTAELLA, 2008, p. 168).

Apresenta-se neste momento o percurso das experimentações, o caminho do caminhante, a busca pelo prazer entre texto, escritor, leitor e literatura, como defende Barthes (1987), que dialoga neste mosaico das ideias e experimentações tecnológicas. Foi proposto um projeto autoral e interativo do ser humano/máquina com a literatura, utilizando os códigos da linguagem de programação *Scratch*, no tempo e espaço virtuais, ou com o objeto artístico, adaptando a obra literária do professor e escritor C. S. Lewis, *Cartas de um diabo a seu aprendiz*, escrita em 1942, para um jogo digital. O objetivo esperado é proporcionar ao leitor o desejo de consumi-la e de repeti-la num processo artístico de criação, adaptando-a, como define Hutcheon (2013, p. 28):

> A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o.

A intenção dessa adaptação foi prestar homenagem, contudo realizando uma repetição com variação e, na perspectiva do seu processo de recepção, a autora defende que:

> [...] vista a partir da perspectiva do seu processo de recepção, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação (HUTCHEON, 2013, p. 30).

A obra é irônica! *Cartas de um diabo a seu aprendiz* é um romance epistolar, uma compilação de cartas escritas para o aprendiz Vermebile pelo seu tio e tutor o demônio Fitafuso. Nestas cartas, Fitafuso instrui seu sobrinho ao ofício da tentação humana. O mais intrigante é que por meio dessas instruções acabamos conhecendo ainda mais a mente humana. A escolha dessa obra literária consistiu em apresentar uma narrativa intrigante e envolvente que desperta o imaginário sobre o

invisível, algo atraente para adolescentes, assim como a linguagem de programação *Scratch*.

Este *software* de programação utiliza blocos lógicos, inspirados nos brinquedos de encaixe para criar estruturas; estes são coloridos e separados por funcionalidades, remetendo à programação computacional, que utiliza o código binário 01. Acredita-se que, ao apresentar os códigos de programação em blocos coloridos e separados, por comandos específicos, pode-se favorecer a compreensão desse sistema de símbolos, contribuindo para a alfabetização dessa nova linguagem. A plataforma é gratuita e pode ser usada *on-line* e *off-line*. A página inicial apresenta-se no seguinte *design* e endereço: <https://scratch.mit.edu/>.

A plataforma é intuitiva, o que contribui na utilização por qualquer público, seja ele experiente ou leigo no mundo digital. Há tutoriais diversos para expandir a aprendizagem, com apoio de uma comunidade *on-line* para compartilhar projetos que são realizados em toda parte do mundo. Os projetos ficam abertos e disponíveis para serem remixados, ou seja, podem ser adaptados, expandidos e transformados, aproveitando a programação executada, modificando comandos para a criação de outros; a única recomendação para os que utilizam esta opção de recriar/remixar a partir de um projeto-fonte é seguir as diretrizes da comunidade, dando os créditos para o criador.

Na Fig.1, observa-se a página *Explorar*. Ao navegar por ela, encontram-se os projetos da comunidade, que possibilita realizar comentários, interações de forma globalizada ou remixá-los.

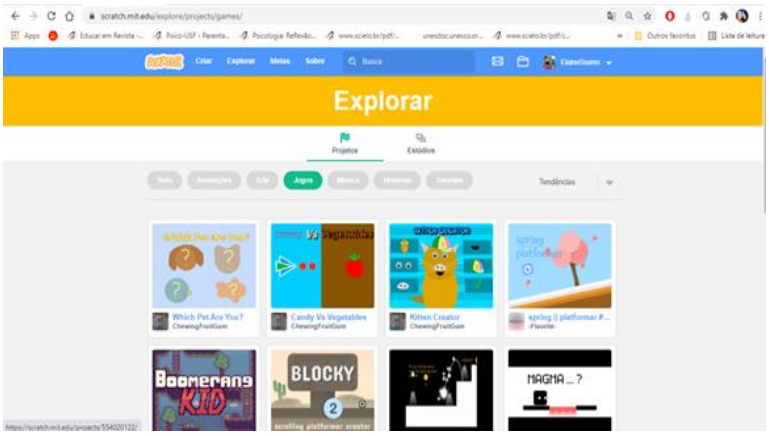


Fig. 1. *Print* de tela da área *Explorar* da plataforma.
Disponível em: <https://scratch.mit.edu/>. Acesso em: 23 jul. 2021.

Ao explorar os projetos da comunidade *Scratch*, os *scratchers*, precisam respeitar suas diretrizes disponíveis na própria plataforma. O *Scratch* busca promover uma comunidade amigável e acolhedora. Nas diretrizes da plataforma percebem-se princípios democráticos e inclusivos.

O jogo digital *Cartas de um diabo a seu aprendiz,* Fig. 2 é um projeto em movimento que se encontra inacabado, porque acredita que possam surgir novos *remixes*, novos textos e jogabilidades.

> Os jogos oferecem a oportunidade de ampliar o potencial do uso de imagens, animações e interatividade, além de resgatar o aspecto lúdico e prazeroso da aprendizagem. Os jogos são vivências, portanto, viabilização do ciclo de aprendizado: ação, reflexão, teorização e planejamento (ou prática) (HAGUENAUER, 2008, p. 2).

No jogo "quanto maior a interatividade, mais profunda será a experiência de imersão do leitor, imersão que se expressa na sua concentração, atenção, compreensão da informação e na sua interação instantânea e contínua com a volatilidade dos estímulos" (SANTAELLA, 2004, p. 52).

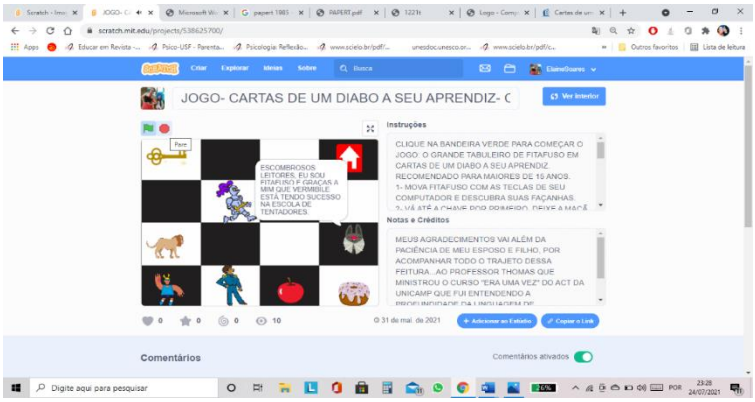


Fig.2. *Print* de tela do jogo Cartas de um diabo a seu aprendiz.
Disponível em: <https://scratch.mit.edu/projects/538625700>. Acesso em: 23 jul. 2021.

Após o clique na bandeira, o leitor irá navegar no tabuleiro livremente, ou direcionado, conforme a breve explanação lateral, nas instruções; também foi disponibilizado o livro em PDF, indicação de *ebook e audiobook*, para ampliar as possibilidades de interação. O objetivo desse jogo digital é a busca da construção da narrativa, com a expectativa de que o flerte ocorra e, em consequência disso, proporcione prazer.

Cada personagem recebeu uma programação, ou em áudio ou em forma de texto. Na Fig. 3, serão apresentados os códigos da programação, que aparecem na aba "Ver interior". O interior diferencia todo o projeto de uma simples imagem ou de um jogo pronto para a jogabilidade, como ocorre em muitas plataformas interativas, porém, ao programar o seu próprio texto animado, histórias ou jogos, o criador *gesta* e *concebe* a criatura, compreendendo o processo que ocorre no ciberespaço, e isso o leva para outra dimensão de entendimento. O usuário passa a conhecer que, detrás de cada imagem, jogo, ação, movimento, som, formulário, *site*, entre outros, existe uma

programação realizada, para processar os dados em busca de apresentar soluções, respondendo ao toque/clique/seleção dos comandos pelos internautas. Chamam-se comandos os códigos binários ou blocos. No caso do *Scratch*, estes estão aparentemente *invisíveis* nas páginas do ciberespaço.

> O aspecto sem dúvida mais espetacular naquilo que vem sendo chamado de “era digital", na entrada do século XXI, está no poder dos dígitos para tratar toda e qualquer informação — som, imagem, texto, programas informáticos — com a mesma linguagem universal, bites de 0 e 1, uma espécie de esperanto das máquinas (SANTAELLA, 2004, p. 31).

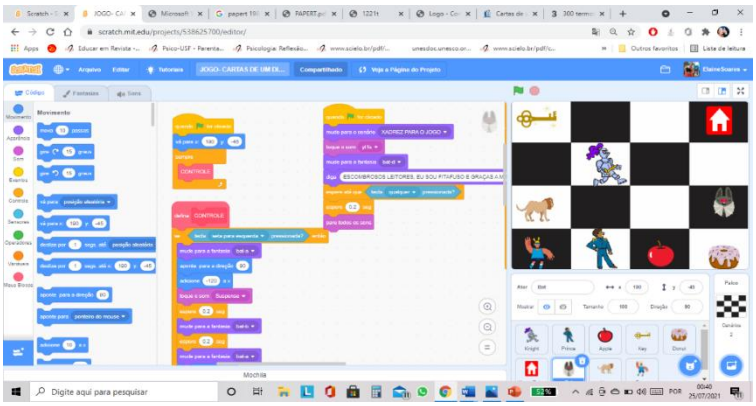


Fig. 3. *Print* de tela dos blocos de programação.
Disponível em: <https://scratch.mit.edu/projects/538625700>. Acesso em: 23 jul. 2021.

Compreender esse processo, como cita Santaella (2004), é um desafio — e não obstante muito prazeroso. No entanto, nota-se que este desafio é usualmente aceito por amantes das linguagens exatas, como: matemáticos, engenheiros, *designers*, e programadores computacionais; contudo, o desafio foi ampliado para integrantes das linguagens humanas, como os usuários comuns que tenham interesse em aprender essa nova linguagem digital compreende-se como uma necessidade desta sociedade do século XXI. Entretanto, reconhece-se que existem percalços em relação à aprendizagem da linguagem de programação e ao ambiente tecnológico. Diante disso, estudam-se as diversas abordagens teóricas sobre a função social e educativa, suas intencionalidades e debates sobre as crenças de condicionamentos e aspectos de saúde envolvidos nestas interações de máquinas e usuários (Teixeira,2014). Estas são preocupações científicas, conforme Teixeira, são:

> Independentemente dos modos de abordagem e dos seus desenvolvimentos posteriores, bem como da nossa aceitação, ou não, das teorias em que elas assentam e se desenvolvem, historicamente, estas perspectivas narratológicas marcam o começo das preocupações científicas e académicas por esta realidade, para além das questões meramente computacionais e de programação, independentemente, como é óbvio, da história dos jogos em ambientes virtuais ser parte de uma história da(s) tecnologia(s) (TEIXEIRA, 2014, p. 96).

Este artigo não pretende encerrar o diálogo sobre a plataforma *Scratch*, a literatura e os jogos digitais. Sabe-se que existem diversas abordagens e perspectivas sobre as especificidades de cada jogo, como: jogos de simulação, realidade aumentada, jogos narratológicos, e as diferentes formas de jogabilidade, como encontros e desencontros que orbitam em torno destes, como explica Teixeira (2014). Todavia, o propósito de oferecer uma degustação é fazer com que os debates e aprofundamentos teóricos seduzam a academia e a sociedade nas diversas esferas, abrangendo pais- filhos, gestores, trabalhadores e professores, porque considera-se que: "Aprender a comunicar-se com um computador pode mudar a maneira como outras aprendizagens acontecem" (PAPERT,1985, p. 18).

Considerações finais

Em síntese, concebe-se que a linguagem de programação, aliada à cultura *maker* e à abordagem da aprendizagem criativa, produzidas dentro dos espaços *makers*, desenvolve uma imersão digital muito mais prazerosa para o leitor contemporâneo, que é mais curioso, autônomo e navega com mais entendimento, nas rotas e estradas do ciberespaço, embora existam outros desafios e realidades.

A cultura *maker* auxilia e desafia a sociedade a colocar a mão na massa, a ser mais produtora de conhecimento significativo e espera-se que, em consequência da apropriação dessa nova linguagem, surjam mais criações intermidiáticas, como produções de jogos digitais envolvendo as literaturas, realizadas por crianças, jovens e adultos com compreensão desta nova linguagem e do pensamento computacional, permitindo que esses sejam consumidores e produtores críticos diante da tecnologia e criadores inovadores, capazes de projetar uma determinada situação diante da tela do computador, afinal, como Freire (1987, p.58) destaca: "[...] só existe saber na invenção, na reinvenção, na busca inquieta, impaciente, permanente, que os homens fazem no mundo, com o mundo e com os outros".

Referências

ALEIXO, A. A.; SILVA, B.; RAMOS, M. A. S. **Análise do uso da cultura maker em contextos educacionais**: uma revisão sistemática da literatura. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia. *Educatio Siglo XXI , 39* (2), 143–168, 2021.

ARANTES, P. SANTAELLA, L. **Estéticas tecnológicas:** novos modos de sentir. São Paulo:

Educ, 2008.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Trad. I. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BORGMANN, A. ***Technology and the caracter of contemporany life:*** *A philosophical inquiry*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

COMPAGNON, Antoine. O leitor. In: _____. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. cap. 4, pp. 139-164.

FIGUEIREDO, C. A. P. de; OLIVEIRA, S. R; DINIZ, T. N. (Orgs). **A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea.** Santa Maria: Editora da UFSM, 2020.

FRAZÃO, L. M. **Questões do humano na contemporaneidade:** olhares gestálticos. FRAZÃO, L. M. (Org.). São Paulo: Summus, 2017.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

HAGUENAUER, C. J. *et al*. Uso de Jogos na Educação Online: a Experiência do LATEC/UFRJ. **Revista Educaonline**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, pp.1-13, 2008.

HAYLES, N. K. **Literatura eletrônica**: novos horizontes para o literário. Trad. Luciana Lhullier e Ricardo Moura Buchweitz. São Paulo: Editora da UPF, 2009.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Chechinel. 2 ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

KRISTEVA, J. A palavra, o diálogo e o romance. Trad. Lucia Helena França Ferraz. In: _____ **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 61-90.

LÉVY.P. **Cibercultura.** São Paulo: 34, 1999.

LEWIS, C. S. **Cartas de um diabo a seu aprendiz**. Trad. Juliana Lemos. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

MORVAN, R. C; KOBS, V. D. ***Fanfictons*:** perspectiva da leitura na era do ciberespaço, p. 621-631, Curitiba, 2019.

NEVES, H. **O Movimento Maker e a Educação**: como Fab Labs e Makerspaces podem contribuir com o aprender. Fundação Telefônica Vivo, 2015. Disponível em: http://fundacaotelefonica.org.br/noticias/o-movimento-maker-e-a-educacao-como-fab-labs-e-makerspaces-podem-contribuir-com-o-aprender>. Acesso em: 16 nov. 2021.

PAPERT, S. **Logo:** computadores e educação. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAPERT, S. **A máquina das crianças:** repensando a escola na era da informática. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

RESNICK, M. **Aprendizagem criativa:** por uma educação mais expressiva, mão na massa e relevante para todos. Porto Alegre: Penso, 2020.

RIBEIRO, L.M. **Curiouser Lab:** uma experiência de letramento informacional e midiático na educação. 412 f. Tese de Doutorado em Ciência da Informação. Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

SANTAELLA, L. **Navegar no ciberespaço:** o perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004.

SPALDING, M. **Alice do livro impresso ao e-book:** adaptação de Alice no país das maravilhas e através do espelho para iPad. Tese de Doutorado em Letras. Instituto de Letras, UFRGS, 2012.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

RAN – OS SENHORES DA GUERRA: UMA ADAPTAÇÃO ORIENTAL DE REI LEAR, POR AKIRA KUROSAWA

Autor: Fabricio de Lima Moraes (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

RESUMO: As obras de Shakespeare têm sido adaptadas para diversas mídias e culturas, em vários países do mundo. A intenção do presente trabalho é analisar a adaptação cinematográfica *Ran – Os senhores da guerra,* de Akira Kurosawa, que transporta a obra *Rei Lear* para o Japão feudal, época dos antigos samurais, que possui uma cultura totalmente diferente daquela em que Shakespeare viveu. Ademais, a obra cinematográfica, além de trazer novo sentido, adaptado para a cultura japonesa, também possui um grande potencial para a produção de presença, que aliada à estética produzida por Kurosawa, tornou-se um fator importante para o grande sucesso que a obra alcançou em todo o mundo. A análise será realizada à luz de teóricos como Barbara Heliodora, Gerd Bornheim, Célia Arns de Miranda e Hans Gumbrecht.

Palavras-chave: adaptação; cultura; cinema; presença.

Introdução

É reconhecido por diversos críticos da obra shakespeariana, como Harold Bloom por exemplo, que as adaptações fílmicas de Akira Kurosawa, como *Ran* e *Trono manchado de sangue,* estão entre as melhores adaptações já feitas das tragédias de Shakespeare. Para a elaboração do filme *Ran,* o cineasta teve que transportar a peça para o Japão feudal, em uma verdadeira transposição intersemiótica e intercultural.

Num primeiro momento, busca-se analisar como essa adaptação intercultural é possível, já que a peça de Shakespeare foi escrita para representar uma realidade existente na Europa do século XVI e início do século XVII, enquanto que a realidade do Japão medieval guarda suas próprias peculiaridades, com uma cultura, costumes e problemas sociais totalmente diferentes, que não eram conhecidos por Shakespeare.

Além do mais, outro fator que chama muito a atenção é que, além da produção de um novo sentido, adaptado para o mundo oriental, a obra cinematográfica de Kurosawa também encanta o público por sua beleza estética e a capacidade de gerar o efeito de presença, do qual falou o teórico Hans Gumbrecht. É um fato interessante refletir sobre as adaptações Shakespearianas de um ponto de vista estético, já que a maioria esmagadora das análises feitas busca apenas a produção do sentido.

Não é objetivo esgotar o tema, nem deixar de lado a análise e a importância da adaptação intercultural, bem como dos novos significados que a obra recebeu ao ser adaptada. Porém,

também pretendemos mergulhar na produção de presença, de uma forma desvinculada do sentido, pois isso, inclusive, ajuda a compreender o sucesso da obra de Kurosawa junto ao público leigo, além de abrir caminho para uma nova forma de analisar e contemplar as obras de Shakespeare, bem como as adaptações que são realizadas.

Pretendemos, portanto, buscar a resposta para duas questões: como a obra de Shakespeare pode produzir sentido em uma sociedade tão distante e diferente da sociedade inglesa, como a do Japão? E, como a produção de presença, mencionada por Hans Gumbrecht, influenciou no sucesso e consagração da adaptação feita por Akira Kurosawa?

Metodologia utilizada

Para desenvolver o presente artigo, foi realizada uma análise direta da adaptação fílmica feita por Akira Kurosawa, comparando-a diretamente com a obra *Rei Lear* de William Shakespeare. Também foram feitas análises com autores que tratam do tema, comor Celia Arns de Miranda e Suzana Tamae Inokuchi. O referencial teórico é composto por escritos de Barbara Heliodora, Marlene Soares dos Santos, Hans Gumbrecht, dentre outros.

Foi feita uma breve análise do contexto histórico em que Shakespeare viveu, para que identificação do possível sentido que o bardo pretendeu produzir quando elaborou sua peça no início do século XVII. Tal pesquisa foi importante para a comparação direta com a obra de Akira Kurosawa, que se passa no Japão feudal. Assim, em resumo, pode-se dizer que foi realizada a análise geral das duas obras, comprando-as uma com a outra, bem como a análise breve da sociedade onde cada uma está inserida, e o público para o qual foram escritas. Foi realizada, ainda, uma análise dos simbolismos, presentes principalmente na obra de Akira Kurosawa, que muitas vezes só podem ser compreendidos pelos próprios japoneses, e não por ocidentais que não estejam familiarizados com os mesmos.

O trabalho contou, também, com a reflexão de como a peça atingiu tanto sucesso a nível mundial, momento em que se chegou a conclusão de que muito se deve à produção de presença, através do uso de imagens e simbolismos que despertam o interesse de pessoas no mundo todo. O objetivo foi lançar uma discussão inicial a respeito do assunto, uma reflexão sobre essa possibilidade, já que a grande maioria dos críticos literários que analisam as adaptações de obras shakespearianas se voltam para a produção de sentido, ou somente para a questão da transposição intermidiática propriamente dita, descrevendo aquilo que mudou quando a peça saiu do teatro e passou para a tela dos cinemas. Em verdade, a ideia de produção de presença nas adaptações de Shakespeare é algo pouco explorado, principalmente com base nos conceitos e definições

apresentados por Hans Gumbrecht. Lançar uma discussão em relação a isso, uma nova forma de ver as adaptações, sem ter o compromisso de enxergar significado político ou social a todo tempo, faz com que o presente trabalho se torne interessante.

Diversas questões relevantes surgiram no decorrer da pesquisa. Uma delas é em relação ao fato de que Akira Kurosawa dá uma certa ênfase à questão religiosa, especificamente em relação ao Buda Amida. Interessante notar que o xintoísmo não aparece em momento algum, mesmo sendo uma religião mais antiga e própria do Japão, tendo sido o budismo introduzido posteriormente.

Percebeu-se, também, que Akira Kurossawa dá ênfase às cenas de violência, bem como eleva a crueldade dos vilões, o que mostra que realmente o seu interesse era causar um forte impacto sobre cada uma dessas características. Como já mencionado no texto, Hidetora é um personagem cruel, característica que Lear não possui. A esposa de Taro é fria e vingativa, o que também não encontra equivalente na obra de Shakespeare. As cenas de batalha são apresentadas por Kurosawa de forma detalhada, com as mortes e o sangue jorrando para todo o lado. Porém, tudo é elaborado de uma forma bem planejada esteticamente, que acaba prendendo a atenção do espectador de uma forma admirável.

Adaptação intercultural – produção de sentido

A adaptação de uma peça teatral para o cinema não é tarefa fácil de ser realizada, ainda mais quando se trata de uma obra shakespeariana, da qual os estudiosos são consideravelmente críticos e exigentes em relação ao resultado. Se a produção de uma adaptação intermidiática já é, por si só, bastante complexa, o desafio se torna ainda maior quando a tarefa envolve uma transposição intercultural. Esse é o caso de *Ran – Os senhores da guerra*, do cineasta Akira Kurosawa, que adaptou para o cinema japonês a tragédia *Rei Lear*, de William Shakespeare.

As produções cinematográficas de Kurosawa podem ser divididas em dois gêneros, o *jidaigeki,* em que os filmes estão relacionados à época dos samurais e do Japão Medieval, e o *gendaimono,* que retrata o Japão moderno com suas metrópoles (MIRANDA; INOKUCHI, 2009, p. 154). *Ran – Os senhores da guerra* pertence ao primeiro grupo. Um fator muito interessante a ser analisado, porém, é a forma como Kurosawa conseguiu, com maestria, transportar a peça de Shakespeare, originalmente inserida na sociedade europeia do século XVI e início do século XVII, para o Japão feudal, que possui cultura e peculiaridades totalmente diferentes da sociedade representada pelo bardo em *Rei Lear.*

Na Inglaterra, a idade média terminou com o início da dinastia Tudor, em 1485, quando Henrique VII venceu Ricardo II na batalha de Bosworth Field (HELIODORA, 2004, p. 24).

Porém, vários costumes e pensamentos da época medieval ainda predominavam na sociedade. É o caso, por exemplo, da discriminação em relação à mulher, aos judeus, negros, dentre outros. Ainda prevalecia o entendimento de que a hierarquia social era determinada por vontade divina. O rei era escolhido por Deus, os nobres também, e por isso não poderiam ter sua autoridade questionada. O papel da mulher era ser mãe e submeter-se ao marido, enquanto os cristãos europeus eram superiores aos membros de outras religiões e outras nacionalidades. Foi nessa sociedade que Shakespeare escreveu suas peças teatrais.

O teatro inglês, por sua vez, se desenvolveu muito no período Elisabetano (1558- 1603), que foi considerado como sua era de ouro. Muitos dos artistas e dramaturgos da época foram influenciados pelo chamado Renascimento, que se encontrava em seu auge, e representava um período de transição para a idade moderna. Conforme menciona Heliodora:

> A dramaturgia elisabetana, portanto, não apareceu por milagre, mas sim porque a sólida tradição teatral inglesa percebeu e aproveitou o momento das grandes transformações sociais e políticas por que o país passou ao longo do século XVI, o que exigiu e propiciou mudanças significativas de texto e espetáculo. Henrique VIII, por exemplo, foi o primeiro verdadeiro príncipe renascentista da Inglaterra, além de ser também o primeiro a ter a sua disposição o inglês moderno (HELIODORA, 2015, p. 25-26).

Shakespeare costumava subverter os valores medievais ainda enraizados na sociedade, dando voz, em suas peças, para pessoas que não a teriam na vida real, invertendo papeis sociais. Influenciadas pelo pensamento renascentista, as obras shakespearianas colocavam o homem como o centro da sociedade (antropocentrismo), sendo este o responsável direto por tudo o que acontecia de bom ou de ruim. Com isso, o bardo rompia com a ideia do teocentrismo medieval, pregado pela Igreja, que colocava Deus como responsável por tudo. A hierarquia social, como mostrada por Shakespeare, era mera consequência de atos humanos, e não necessariamente da vontade divina.

De fato, Shakespeare era um especialista em representar o ser humano em suas mais diversas complexidades. Ele tinha plena consciência de que o homem, independente da sua situação econômica ou classe social, era dotado de qualidades tanto positivas quanto negativas. É por esse motivo que os protagonistas das peças shakespearianas se esfacelam entre o bem e o mau. É assim, por exemplo, com Otelo, que embora seja um grande general, acaba cedendo ao ciúme excessivo, matando sua esposa Desdêmona. Também Hamlet se deixa levar pelo desejo de vingança, e desencadeia sua própria tragédia. O rei Lear, por sua vez, embora tenha todas as qualidades de um monarca, não consegue nem mesmo ganhar o respeito e o amor verdadeiro de suas filhas, e ainda faz uma escolha errada, baseada no próprio ego pessoal, o que acaba lhe causando a ruína.

Gerd Bornheim diz que Shakespeare é "um especialista do outro, um inventor das alteridades" (BORNHEIM, 1997, p. XI), pois representa o ser humano de uma maneira revolucionária,

colocando o homem como senhor de seu próprio destino. Em verdade, o antropocentrismo existente em Shakespeare é ainda mais profundo do que aquele pregado pelo renascimento. As qualidades, tanto positivas quanto negativas, que Shakespeare identificou nos seres humanos, são universais, ou seja, estão presentes no homem de qualquer sociedade, e de qualquer época. É exatamente por isso que a peça escrita pelo bardo, na Inglagerra do século XVI e início do século XVII, pode ser plenamente utilizada para produzir sentido em um país distante, como é o caso do Japão. O fato é que o ciúme, a ganância, o desejo pelo poder, a inveja, o desejo de vingança e outros mais sentimentos humanos representados por Shakespeare, estão presentes em qualquer sociedade de qualquer época. Não importa o continente nem a religião predominante, esses sentimentos sempre existirão, pois são inerentes aos seres humanos. Shakespeare percebeu que tais sentimentos são a base para praticamente todos os problemas políticos e sociais existentes. Era assim na Inglaterra, é assim no Japão, no Brasil e em qualquer lugar do planeta.

Por ter entendido os sentimentos que dominam os seres humanos, e que lhes são universais, bem como o impacto dos mesmos na sociedade, as peças shakespearianas acabam fazendo sentido em qualquer local onde forem apresentadas. Esse universalismo de que as obras do bardo são dotadas, segundo Harold Bloom, pode ser comparado com o universalismo da Bíblia:

> O centro da Biblia é Deus, ou, talvez, a visão ou a ideia de Deus, cuja localização é necessariamente, indefinida. A obra de Shakespeare já foi chamada de Escritura secular, em outras palavras, o centro estáel do cânone ocidental. O que a Bíblia e Shakespeare apresentam em comum, na verdade, é bem menos do que a maioria das pessoas imagina, a meu vr, o elemento comum é um certo universalismo, global e multicultural. A noção de universalismo não está muito em voga, exceto em instituições religiosas e junto àqueles que por elas são influenciados. Porém, não vejo como seria possível conceber Shakespeare sem encontrar um meio de explicar sua presença ubíqua, nos contextos mais improváveis: ao mesmo tempo, aqui, lá, em todo lugar (BLOOM, 2000, p. 27).

A obra *Rei Lear* mostra claramente essa situação, pois ali não existe figura divina conduzindo o rumo dos acontecimentos. O próprio rei é quem provoca a tragédia de seu reino e de si mesmo, por ter tomado uma decisão errada, baseada exclusivamente em seu ego, e entregando o poder nas mãos de suas duas filhas mais velhas, banindo a filha mais nova, Cordélia, que era a única bem intencionada. Lear, além de perder todo o seu poder, ainda é expulso de seus castelos, tornando-se um verdadeiro desabrigado, vagando sem rumo debaixo da chuva, do vento e do frio, como um mendigo. Com isso, Shakespeare mostrou que o rei era, antes de tudo, um ser humano como qualquer outro, sujeito à mesma dor e sofrimento a que qualquer pessoa, de qualquer classe social, estaria sujeito. Ademais, até o "bobo" passa a dar-lhe lições de moral. Nos dizeres de Barbara Heliodora, *Rei Lear* é a transformação de um rei em homem.

Na obra fílmica de Kurosawa a situação é semelhante, pois Hidetora, patriarca e líder do clã Ichimonji, divide o poder entre seus dois filhos mais velhos, banindo o mais novo. Porém, Kurosawa realiza uma completa adaptação cultural, já que o Japão feudal não sofreu com a influência do cristianismo medieval, pois suas religiões predominantes eram (e ainda são) o xintoísmo e o budismo, que possuem ensinamentos muito diferentes do catolicismo. A sociedade do Japão medieval não era baseada nos mesmos princípios que vigoravam na Europa. Logo, uma modificação substancial precisou ser feita para que a peça shakespeariana se encaixasse perfeitamente na cultura japonesa. É fato que, para se fazer uma adaptação, além da própria transposição intermidiática, na qual a adaptação ganhará os contornos compatíveis com a nova mídia, é também característico que exista a produção de um novo sentido. Nas palavras de Thierry Groensteen:

> Além disso, a obra O1 foi criada no âmbito de um "contexto" histórico, que chamaremos de seu determinante (extrínseco). Esse contexto é notadamente e indissociavelmente artístico, cultural, social, econômico e ideológico. Ele informa cada um dos determinantes da obra. Em se tratando especificamente da mídia, a obra é necessariamente determinada pela situação da mídia em um dado momento histórico. Ela ocupa uma posição em um campo de forças artísticas; reflete e, se aplicável, influencia um estado da criação; obedece, enfim, às constrições específicas ligadas a uma situação de produção (financeira, técnica, jurídica, etc.). [...] A obra O2, adaptada de O1, possui quatro determinantes e um determinante análogo, suscetíveis de serem comparados, um a um, aos da obra O1. É preciso atentar para o fato de que, na nova obra, por ser posterior à primeira, o contexto necessariamente se transformará em proporções mais ou menos consideráveis. As escolhas e as soluções artísticas de O2 são, notadamente, as respostas ao novo contexto e a medida implícita da lacuna que separa essa obra do contexto anterior. Assim, quanto mais a situação social e a paisagem ideológica evoluírem, mais obrigatoriamente diferente será o discurso de O2 em relação a O1, mesmo quando a fábula for rigorosamente idêntica (GROENSTEEN, 2020, p. 114-115).

A história de *Ran* se passa no Japão do século XVI, e retrata a guerra entre feudos. Conforme mencionam Miranda e Inokuchi:

> No filme *Ran*, Kurosawa dá um destaque particular às guerras entre feudos vizinhos e à anexação das terras conquistadas pelo vencedor, o protagonista Hidetora. Os senhores feudais que foram vencidos nas disputas são sacrificados, juntamente com suas famílias, com exceção de uma única mulher de cada um dos clãs inimigos (uma das filhas de cada senhor feudal). Estas mulheres são poupadas para que a paz seja instituída através do casamento de cada uma delas com os dois primeiros filhos de Hidetora (MIRANDA; INOKUCHI, 2009, p. 157).

Essa é uma modificação significativa, feita por Kurosawa, para compatibilizar a peça com a história do Japão. Na obra de Shakespeare, o rei não demonstra uma personalidade tão cruel quanto à de Hidetora, mas em *Ran* é isso que causará todo o desfecho trágico. Enquanto em *Rei Lear* o bardo retrata a ingratidão e a ganância das filhas, que além de banirem seu pai ainda travam

disputas uma com a outra, em *Ran* a situação é um pouco diferente, pois Kurosawa está retratando, também, o desejo de vingança de uma nora injustiçada, em contraponto com o ensinamento de perdão trazido pelo budismo. Dessa forma, a obra é transformada para estar em compatibilidade com a história japonesa.

No lugar de três filhas, Hidetora, possui três filhos homens, Taro, o mais velho, Jiro e Saburo, o mais novo. Taro é casado com lady Kaede, que foi obrigada a aceitar o casamento depois que seus pais e demais familiares foram assassinados por Hidetora, o qual também assassinou os pais da jovem Sue, e a obrigou a casar-se com Jiro. Saburo, por sua vez, ainda era solteiro. Por já estar em idade avançada, Hidetora decide entregar o poder a seus filhos, mantendo para si tão somente as honras e o título de "Grande Lorde". Diferente do que acontece em *Rei Lear*, o reino não é divido de forma igual, pois um dos filhos, no caso o mais velho, se torna o líder do clã, enquanto o outro apenas se torna senhor de um castelo, subordinado ao irmão mais velho. Tal situação retrata a realidade do sistema medieval japonês, pois naquela cultura não seria possível que o clã fosse dividido em três partes, nem seria possível que mulheres recebessem o comando.

Logo que Taro, o filho mais velho, recebe toda a autoridade, sua esposa, lady Kaede, começa a manipulá-lo, planejando a vingança contra Hidetora e o clã dos Ichimongi. Kaede é uma personagem enigmática, que se movimenta de forma lenta e alegórica, com gestos típicos do teatro nô. Sua postura, roupas e maquiagem estão cheias de simbolismo e significados. Por um lado, seus gestos podem ser interpretados pelos japoneses adeptos do teatro nô, mas por outro, mesmo os ocidentais podem sentir-se admirados com os movimentos e a fisionomia "estranha" da personagem. Muito diferente é a jovem Sue, esposa de Jiro, que não possui qualquer formalidade ou simbologia em seus movimentos, mas representa a compaixão e a misericórdia ensinados pelo budismo.

Logo que é expulso do castelo de Taro, Hidetora se dirige ao castelo de Jiro, e a primeira pessoa que encontra é Sue. Esta aparece ao lado de um pequeno templo budista, rezando para o Buda Amida, e recebe Hidetora com alegria. Este, por sua vez, não compreende como a nora pode trata-lo bem, depois de ele ter assassinado o pai e a mãe dela, arrancado os olhos de seu irmão e obrigado ela se casar com Jiro. Ao ser questionada, a única explicação trazida pela jovem é que tudo ocorre conforme a vontade de Buda.

Percebe-se, assim, que a religião é trabalhada na obra de Kurosawa, mesmo ausente em *Rei Lear* de Shakespeare. Entretanto, lady Kaede consegue realizar sua vingança e destruir o clã dos Ichimongi, enquanto Sue é morta covardemente, por ordem da própria Kaede, sem ter qualquer culpa sobre os fatos que ocorreram. Em certo momento, o bobo que acompanhava Hidetora

questiona o porquê de Buda não vir socorrê-los, e permitir que tanto mau e injustiça sejam cometidos. De fato, o Buda não desceu dos céus para socorrer Sue, mas ela mesma declarou que o destino era decidido com base nas vidas passadas, e não necessariamente naquela encarnação. Assim, Kurosawa trabalha com o conceito da reencarnação, dando uma explicação religiosa sobre os fatos, mas deixando em aberto o questionamento, para que o próprio público reflita sobre o assunto. Na cena final do filme, ainda, Kurosawa mostra o irmão cego de Sue, sozinho e perdido no meio do nada, destinado a morrer de fome e sede, mas com uma foto de Buda Amida nas mãos. Após quase cair em um penhasco, no susto, a foto de Buda cai aberta no chão, e o filme termina ali, mostrando a imagem aberta e o garoto cego perdido. Mais uma vez, Kurosawa deixa no ar o questionamento sobre a fé religiosa e o porquê dos acontecimentos.

No filme, Kurosawa traz uma grande valorização das cenas de guerra, mostrando as batalhas com muito sangue, muitas cores e diversos efeitos especiais. Claramente que o cineasta está tentando causar um impacto no espectador. Quando um personagem é morto, seu sangue jorrando é mostrado claramente. É caso, também, quando ao final do filme, o general de Jiro mata lady Kaede, com um golpe de espada. O sangue jorra na parede, em um jogo de imagem planejado de forma detalhada.

A loucura de Hidetora, após ser banido por seus filhos é semelhante ao ocorrido com Lear, na peça de Shakespeare, pois vaga sem rumo pelo deserto, sendo amparado pelo bobo e uns poucos amigos que permanecem com ele. No final, entretanto, diferente do que ocorre na peça de Shakespeare, o clã que cedeu abrigo a Saburo, filho mais novo de Hidetora, acaba saindo vencedor, tomando para si o feudo. Saburo, por sua vez, é morto enquanto retorna da busca por seu pai. Hidetora lamenta a morte do filho, mas estranhamente a cena não é valorizada por Kurosawa, que não coloca qualquer elemento (músicas ou efeitos especiais) capaz de gerar emoção no público.

A produção de um novo sentido para a peça foi um dos objetivos almejados por Kurosawa, que consegue trazer reflexões profundas sobre a cultura e a crueldade dominante no tempo dos samurais, bem como sobre a religião e seus ensinamentos. Pode-se falar em uma verdadeira apropriação cultural na peça shakespeariana. A produção de sentido, voltada para a cultura japonesa, já era de certa forma esperada, pois dificilmente uma adaptação shakespeariana moderna deixa de incrementar críticas à cultura ou situação política do local onde está sendo adaptada. Ademais, dificilmente um crítico literário, estudioso de Shakespeare, deixa de procurar significados políticos, sociais ou culturais nas adaptações ou mesmo nas obras originais do bardo. A quase unanimidade dos trabalhos sobre Shakespeare buscam interpretar a sociedade com base em suas obras.

Estética e produção de presença

Não há meios para saber se o próprio Shakespeare tinha realmente a intenção de representar todas as questões sociais que dizem estarem representadas em suas obras. Porém, a influência das peças teatrais na política certamente era conhecida pelo bardo. O próprio fato de existir um órgão do governo da rainha Elisabete I, incumbido de analisar o conteúdo das peças antes que fossem exibidas, já era, por si só, o suficiente para que os dramaturgos da época percebessem que suas obras tinham o poder de influenciar as multidões. Shakespeare, inclusive, chegou a ter parte de suas peças censuradas, como lembra José Roberto de Castro Neves:

> A cena da deposição de Ricardo II foi censurada. A primeira publicação dela, ocorrida em 1597, não continha essa forte passagem, apenas reintroduzida em 1608, já sob o reino de Jaime I. [...]. Contudo, em fevereiro de 1601, a peça, apesar de censurada, foi exibida na sua íntegra, inclusive com a cena do destronamento. Um nobre, Gilly Meyrick, contratou a companhia teatral de Shakespeare, pagando um valor mais alto do que o praticado, para que encenasse o texto integral. Essa apresentação fazia parte de um plano para destronar a rainha Elizabeth I, liderado por Robert Devereux, o conde de Essex, que, até pouco tempo antes, fora um dos favoritos da rainha. (NEVES, 2016, p. 37).

Se os nobres da época de Shakespeare já utilizavam as obras do bardo para fins políticos, e até mesmo para uma tentativa de golpe, como no caso específico mencionado por Neves, é de se esperar que o bardo tivesse plena consciência de que poderia influenciar a população, caso assim o desejasse. Existe, portanto, um forte indício de que ele tenha sim deixado elementos de crítica social em suas peças. Isso, porém, não lhes tira a qualidade estética e a beleza inerentes a si mesmas.

O fator determinante para o sucesso da adaptação feita por Kurosawa não é, necessariamente, a produção de um novo sentido, mas sim o efeito de presença e a estética do filme que produziu. É possível notar que as cenas são repletas de cores vivas e vibrantes. Os gestos dos personagens remetem à mais rígida formalidade japonesa, bem como à mais rígida disciplina dos antigos samurais. As armaduras dos personagens são bem elaboradas, apresentando a imagem de guerreiro que o público realmente espera encontrar em um filme sobre o Japão feudal. As casas, as cerimônias, e até mesmo os gestos sombrios de lady Kaede, característicos do teatro nô, foram pensados para gerar um encantamento instantâneo a todos os espectadores, de qualquer lugar do mundo, que sintam alguma admiração pela cultura japonesa.

Primeiramente, é importante levar em consideração que, na peça original de Shakespeare, o que predominava era a palavra, e não a imagem. O teatro elisabetano, no qual as peças do bardo eram apresentadas, não fazia uso de cenário. Por esse motivo, toda a produção de sentido, ou

mesmo a estética da peça, era completamente dependente daquilo que os personagens diziam, e de seus gestos. Por esse motivo é que Shakespeare escrevia longos solilóquios, como o de Hamlet por exemplo. Marlene Soares dos Santos, ao tratar do assunto, declara:

> Se a linguagem é no teatro, em geral, um dos suportes do espetáculo, no teatro elisabetano, em particular, ela era o suporte, já que este carecia de cenários, efeitos técnicos sofisticados e iluminação artificial, pois as representações aconteciam durante o dia. Segundo M. C. Bradbrook, a estrutura essencial do drama elisabetano se encontra nas palavras: através delas os dramaturgos construíam narrativas, delineavam personagens, situavam cenas, criavam atmosferas e pediam a participação imaginativa do público. Em uma época em que as pessoas iam ao teatro "to hear a play" ("ouvir uma peça") e os espectadores eram chamados de "hearers" ("ouvintes"), em que o número de pessoas letradas era muito pequeno e a literatura oral – leiga e religiosa – era predominante, os dramaturgos tinham na palavra a matéria-prima e o instrumento de trabalho (SANTOS, 2016, p. 59).

Ao adaptar para o cinema, naturalmente que Kurosawa teve que privilegiar o uso de imagens, em detrimento da palavra. O cineasta trabalhou firmemente para produção de um cenário e figurino que impressionam qualquer pessoa que assista ao filme, tanto que chegou a ganhar um Oscar de melhor figurino em 1986, além de outros prêmios como o BAFTA (Inglaterra) de 1987, na categoria de melhor filme e maquiagem.

Além do cenário, Kurosawa também teve que se dedicar com o repertório musical. Ele mesmo falou sobre isso, quando disse:

> Desde o momento em que me tornei um diretor de cinema, penso não somente na música, mas nos efeitos sonoros que colocarei nos filmes. Mesmo antes da câmera rodar, juntamente a todos os outros itens que considero, decido que tipo de som eu quero. Em alguns de meus filmes, como *Os sete samurais e Yôjimbo*, uso diferentes temas musicais para cada personagem principal, ou para grupos diferentes de personagens (KUROSAWA, apud MIRANDA; INOKUSHI, 2009, p. 173)

De fato, o filme é um sucesso tanto entre os críticos de cinema quanto entre críticos literários que estudam as obras de Shakespeare, que se preocupam com a produção de sentido. Entretanto, também não se pode negar ser um grande sucesso entre o público leigo, que estão mais preocupados com a estética do que qualquer outra coisa. As cenas de *Ran* são capazes de gerar presença, fazendo com que os espectadores se sintam como se efetivamente estivessem inseridos naquele cenário, no Japão feudal, sem terem, necessariamente, de se preocupar com o significado cultural, religioso ou social que a obra possui. É certo que qualquer pessoa, ainda que não goste de *Rei Lear*, despertará interesse ao ver as belas imagens produzidas no filme.

Mesmo a peça original de Shakespeare, quando foi escrita e apresentada pelo bardo, era assistida por pessoas de todas as classes sociais na Inglaterra. Certamente que grande parte do público não era capaz de captar o sentido político ou social que a peça continha, mas sentia prazer em assisti-la mesmo assim, pelo mero deleite em contemplar as palavras e a beleza estética do

espetáculo. Logo, analisar a peça de Shakespeare, ou mesmo suas adaptações cinematográficas, com base apenas no seu sentido, seria desperdiçar toda a qualidade estética e a produção de presença ali existentes.

Voltando ao exemplo da personagem lady Kaede, que se move e age de acordo com técnicas do teatro nô, sabemos que o público ocidental tende a não compreender o significado dos movimentos, mas assim mesmo se encantam com as cenas, pois se sentem atraídos pelo mistério da encenação, bem como pelo efeito visual e estético que apresenta. Pode-se notar, portanto, que a presença e a estética são efeitos importantes a serem estudados e observados, sem deixar-se de lado, também, a produção do sentido. É, de certa forma, isso que menciona Hans Gumbrecht, quando diz:

> O campo não hermenêutico seria útil para desenvolver novas respostas á pergunta que havia estado no centro do paradigma das "materialidades de comunicação", ou seja, a questão (talvez ingênua) de como (se é que de algum modo) a mídia e as materialidades de comunicação poderiam ter algum impacto sobre o sentido que transportavam. Só essa questão transcenderia a dimensão do metafísico, pois só ela abandonaria a límpida separação entre a materialidade e o sentido. Ao mesmo tempo, o autor pretende afirmar novamente o óbvio: não existe nada de intrinsecamente errado com a produção de sentido, a identificação de sentido e o paradigma metafísico. O que nossas modestas rebeliões acadêmicas tentavam problematizar era, mais do que tudo, uma configuração institucional no âmbito da qual o domínio absoluto das questões relacionadas com o sentido havia levado, há muito tempo, ao abandono de todos os outros tipos de fenômenos e questões. Como uma consequência dessa situação, nos víamos confrontados com a ausência de conceitos que nos teriam permitido lidar com o que chamávamos de "materialidades de comunicação" (GUMBRECHT, 2010, p. 37).

Não somente os cenários, figurinos, cores e a música são fatores capazes de gerar a presença. No cinema, também existe a técnica de filmagem, que se utiliza de determinados ângulos, efeitos, jogo de iluminação, dentre outros, para tornar uma cena mais envolvente, mais impactante. Dessa forma, o espectador pode ser completamente absorvido para a cena, comovendo-se com o personagem triste, sentindo medo pelo personagem que está em perigo iminente, ou mesmo raiva pelo comportamento do vilão. As técnicas existentes no cinema são capazes de prender totalmente a atenção do espectador, gerando uma sensação de realidade, como se aquilo que está sendo transmitido na tela realmente fosse uma situação real.

Muitas pessoas assistem às produções cinematográficas exatamente com o objetivo de sentirem esse efeito de presença, de fugirem da realidade e mergulharem na história que está sendo apresentada. É uma experiência interessante, que muitas vezes se torna mais importante para o espectador do que o sentido que a obra possa estar transmitindo. Gumbrecht diz que

> Constantemente receio que os efeitos de sentido (ou pelo menos, uma *overdose* deles) possam reduzir meus momentos de presença – mas sei, ao mesmo tempo, que a presença nunca seria perfeita se o

> sentido fosse excluído. Mesmo que o sentido nunca surja sem produzir efeitos de distância, também é verdade que eu não poderia estar "ali", completamente na minha existência, se o sentido estivesse fora de questão (GUMBRECHT, 2010, p. 169).

Por esse motivo, embora seja importante concentrar a atenção ao novo sentido que Kurosawa atribuiu à peça shakespeariana, transportando-a para o Japão medieval, temos também que dar os devidos créditos à produção de presença e a toda a beleza estética do filme que, por si só, já configura verdadeira obra de arte, capaz de conquistar a admiração de pessoas no mundo todo.

Considerações finais

Com base na análise realizada, percebemos que a adaptação intercultural da obra de Shakespeare para o Japão é possível principalmente pela universalidade de que suas obras são dotas. Isso aparentemente se deve ao fato de que Shakespeare trabalha com os sentimentos humanos, que são características comuns a todas as pessoas, em qualquer sociedade e em qualquer tempo. Esses sentimentos se traduzem em qualidades negativas e positivas. Quando um ato é regido por qualidades negativas, como ganância ou ciúme excessivo, a tendência é que algo de ruim aconteça. É dessa forma que os personagens são representados em Shakespeare, esfacelando-se entre o bem e o mau, dominados por sentimentos negativos, que os leva a tomarem decisões erradas.

Como essa característica é universal, ou seja, comum em todos os povos, as peças de Shakespeare acabam fazendo sentido e sendo adaptadas em diversos países. Akira Kurosawa, desejoso por adaptar a obra *Rei Lear* ¸transportando-a para o Japão medieval, consegue fazer algumas mudanças substanciais e produzir um novo sentido, de acordo com sua própria cultura e seus próprios objetivos. Porém, o sucesso da obra de Kurosawa ao redor do mundo não se deve unicamente à produção do novo sentido. Muito pelo contrário, boa parte de seu público, principalmente os ocidentais, sequer compreendem os simbolismos representados em *Ran.*

Dessa forma, encontramos como hipótese plausível que o grande sucesso do filme junto ao público ocidental se deve, em grande parte, à produção de presença que as cenas e imagens criadas por Kurosawa são capazes de gerar. O cineasta, embora tenha adaptado a peça para a cultura oriental, não estava interessado em conquistar apenas espectadores do Japão, mas sim do mundo todo, pois já o havia conseguido anteriormente quando adaptou a peça *Macbeth*¸ também de Shakespeare, com o filme *Trono manchado de sangue.* Apenas produzir sentido ao público japonês, através de simbolismos muitas vezes indecifráveis pelos ocidentais, não fariam com que a obra atingisse tanto sucesso. A estética e a produção de presença é que, provavelmente, foram os fatores determinantes para isso.

A grande maioria dos espectadores não são críticos literários, mas apenas leigos que se apaixonam pelas imagens e formalismos do Japão feudal, pela disciplina dos samurais, as cenas de guerra alegoricamente projetadas, as cores, figurinos, etc. Os espectadores sentem-se transportados para aquele ambiente, e sentem emoções juntamente com os personagens, criando uma realidade temporária e cheia de emoção. Essa presença é uma característica marcante que *Ran – Os senhores da guerra* é capaz de gerar em todos aqueles que, de alguma forma, possuem algum interesse pela cultura japonesa, que facilmente se encantam com os formalismos ali representados.

Essa análise baseada na presença é uma forma pouco explorada nas adaptações shakespearianas, mas que não deve ser negligenciada. Afinal, Shakespeare era um grande dramaturgo, capaz de produzir peças teatrais de alta qualidade, que podem ser admiradas em si mesmas, independente do sentido social ou político que está sendo representado. Ver a peça do *Rei Lear* apenas pela beleza da história em si, sem se preocupar com o significado social, ou mesmo assistir ao filme de Kurosawa unicamente para contemplar a beleza do Japão feudal, sem se preocupar com o sentido que está sendo produzido, é também uma alternativa interessante e plausível. Afinal, a obra literária deve ser analisada em toda a sua capacidade e em todos os seus efeitos.

Evidente que a produção do sentido e a adaptação intercultural também são admiráveis, pois de fato não é um trabalho fácil realizar tal façanha. Embora a obra de Shakespeare seja dotada de universalismo, ainda assim, ao criar uma obra cinematográfica, o cineasta tem o árduo trabalho de começar tudo praticamente do zero, pois precisa elaborar as cenas, produzir o roteiro, pensar na música, no figurino, iluminação, técnicas de filmagem, etc. É exatamente por esse motivo que a adaptação é considerada como uma obra nova, desvinculada daquela que lhe serviu de inspiração.

Referências

BLOOM, H. **Shakespeare**: a invenção do humano. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BORNHEIM, G. Prefácio. In: HELIODORA. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 1998, pp. IV-XVII.

GROENSTEEN, T. O processo adaptativo (tentativa de recapitulação racional). In: **A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: UFSM, 2020, pp. 113-118.

GUMBRECHT, H. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HELIODORA, B. **Dramaturgia Elizabetana**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MIRANDA, C. A; INOKUCHI, S. T. Um olhar oriental sobre Shakespeare: Trono manchado de sangue de Akira Kurosawa. **Revista Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 7, 151-180, 2009.

NEVES, J. R. C. Shakespeare e o espelho dos homens públicos. In: **O mundo é um palco**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2016, 20-68

Ran – Os senhores da guerra. Direção: Akira Kurosawa, Produção: Serge Silberman e Masato Hara. Paris (FR): StudioCanal, 1985, 1 DVD.

SANTOS, M. S. **Shakespeare as comédias**. v. 2, Belo Horizonte: Tessitura, 2016.

SHAKESPEARE, W. **O Rei Lear**. Trad. Carlos Alberto Nunes. 2 ed. Sumaré: Martin Claret, 2010.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

A HORA DA ESTRELA: RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS ENTRE O TEXTO DE CLARICE LISPECTOR E O FILME DE SUZANA AMARAL

Autoras: Fernanda Eméri Mokfa Matitz Celuppi(UNIANDRADE)
Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo volta-se para uma aproximação entre literatura e cinema, por meio da análise comparativa entre a novela *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, e o filme homônimo (1985), com direção de Suzana Amaral. Objetivou-se trazer uma contextualização histórica e sociocultural, bem como um panorama geral da recepção do livro e da adaptação fílmica. O filme de Suzana Amaral é uma forma de "adaptação transcultural", uma vez que o contexto cultural brasileiro sofreu expressivas mudanças na passagem da década de 1970 para 1980. Assim, apesar de que o texto e o filme podem ser considerados palimpsestos, é preciso destacar que há semelhanças e diferenciais entre eles, pois trata-se de duas mídias com especificidades e materialidades distintas. Para lançar luz sobre os diferentes aspectos do livro e do filme, utilizaremos perspectivas teóricas de Linda Hutcheon, Robert Stam, Gérard Genette, Lúcia Helena, Tereza de Lauretis e outros críticos contemporâneos.

Palavras-chave: A hora da estrela; Clarice Lispector; Suzana Amaral, adaptação fílmica; transculturação.

Introdução

Clarice Lispector, na década de 1970, em seu livro *A hora da estrela,* traz uma personagem nordestina que vive as desventuras da cidade grande. Macabéa, moça do Sertão, cheia de sonhos e sentimentos, pouco sabe expressar-se ou impor-se, vive numa cidade "toda feita contra ela", num cenário sociocultural no qual a mulher era subvalorizada pela sociedade patriarcal de cunho machista.

Suzana Amaral, adapta o livro *A hora da estrela* na década de 1980, num momento histórico de intensificação das lutas feministas em prol da valorização e afirmação da mulher como sujeito. A partir deste meio efervescente de ideias, a cineasta, em sua versão cinematográfica, recria a narrativa e a protagonista da obra de Lispector.

Neste artigo, procuraremos demonstrar através de uma análise comparativa entre o livro e o filme, as semelhanças e diferenças entre as duas narrativas, enfocando a questão histórica e sociocultural das duas épocas mencionadas, nas quais as lutas pelos direitos da mulher, travadas pelas feministas, geram importantes conquistas na sociedade brasileira. Destacaremos a recepção de ambas as obras e sua aceitação pela crítica à época. Por fim, analisaremos comparativamente as narrativas textual e cinematográfica, e investigaremos as especificidades do filme a partir do conceito de "adaptação transcultural" ou "transculturação", teorizado por Linda Hutcheon, que

ressalta a importância do contexto de recepção, visto que adaptações do mesmo texto "mesmo se a apenas décadas de distância, podem e devem ser diferentes" (HUTCHEON, 2013, p. 197).

Contextualização histórica e sociocultural

A hora da estrela (1977) é uma obra pertencente à terceira geração modernista no Brasil, ambientada na época em que foi escrita, qual seja a ditadura militar, que atinge um período de prosperidade durante a primeira metade dos anos 1970, chamado de "milagre econômico brasileiro"; no entanto, na segunda metade do decênio, a economia entra em crise, resultando no aumento de pobreza e miséria. Em seu último romance, Clarice Lispector retrata a situação precária do povo brasileiro que, além da repressão e censura do governo militar, enfrentava a fome, a privação e a marginalidade. Nos anos 1970, também ainda havia fortes resquícios da mentalidade patriarcal hegemônica, representada pelo personagem Olímpico no romance.

Como já foi comprovado por inúmeros críticos, Clarice apresenta-se sempre à frente do seu tempo. Após anos de casada e vivendo no exterior, opta por buscar sua liberdade. Separa-se do marido e volta ao Brasil, sustentando-se por meio de seus trabalhos como escritora e jornalista, "ferindo" os costumeiros padrões sociais ditados pelo patriarcado, os quais reservavam para mulher um lugar no ambiente doméstico e de cuidados à casa, filhos e marido. Atenta ao início das manifestações sociais, demonstra acompanhar o pensamento das feministas, lutando para conquistar seu espaço tanto como mulher quanto de profissional: "os estudos feministas começam a se desenvolver concomitantemente às lutas pelos direitos civis, na efervescência política e cultural dos anos 60 e 70, reforçando assim a relação entre pesquisa e prática" (ABIAHY, 2006, p. 50).

Fomentado por movimentos sociais que aconteciam no país, os estudos de gênero ampliaram "as considerações da teoria e crítica feminista, o termo consegue extrapolar as significações do masculino e feminino, em isolamento, colocando-os em diálogo e possibilitando as pesquisas sobre homossexualidade e outras categorias de expressão da sexualidade" (ABIAHY, 2006, p. 55). Clarice passou a despertar o interesse da crítica voltada para os estudos da "mulher na literatura". Lúcia Helena, em *Nem musa nem medusa – Itinerários da escrita em Clarice Lispector*, argumenta que a escritora "promove a emergência e a inscrição do sujeito feminino na história, pela agudíssima crítica feita pela autora do sistema de genderização da cultura" (HELENA, 1997, p. 101).

A recepção do livro *A hora da estrela*

Mesmo com a crítica negativa de *Via crucis do corpo*, romance publicado em 1974, o qual recebeu duras repreensões em virtude da escrita considerada subversiva à época, *A hora da estrela,* (doravante AHE), de Clarice Lispector, teve reações positivas da crítica em 1977. Quando lançado no Brasil, a recepção foi surpreendente. Um evento marcante influenciou a aceitação da crítica jornalística à época: o falecimento da autora.

Tendo no enredo o narrador-personagem Rodrigo S.M., escritor solitário de classe média que escreve contando-nos como fez "nascer" a protagonista Macabéa, a qual procurando melhores condições de vida, muda-se para o Rio com a tia e, depois da morte desta, passa a morar numa pensão com outras moças. Arranja um emprego como datilógrafa, constantemente sob risco de ser demitida. Tem por namorado Olímpico de Jesus, paraibano, sonhador e bronco, e por colega de trabalho, Glória, mulher bem mais desenvolta e astuta, que, no decorrer da trama, e com remorso pelo roubo do namorado alheio, sugere que ela procure uma cartomante. Esta, por sua vez, a ludibria, contando-lhe que "vira" nas cartas um futuro brilhante. Macabéa casaria com um rapaz estrangeiro rico, o qual ironicamente, ao invés de casar-se com ela, conforme dito pela vidente, acaba atropelando-a e a nordestina acaba morta pela sua Mercedes-Benz. Neste ínterim, é sugerido que ela vira uma estrela. No romance, pondera-se que os problemas existenciais estão relacionados às condições socioculturais da rapariga, despreparada para a vida competitiva da cidade grande.

A narrativa fílmica *A hora da estrela* de Suzana Amaral

A cineasta e roteirista Suzana Amaral nasceu em São Paulo, em 28 de março de 1932. Formada em cinema pela USP, já havia realizado vários pequenos trabalhos na década de 1970, mas seu estrelato acontece no longa *A hora da estrela (*doravante FIHE), lançado em 1985, adaptado do livro homônimo de Clarice Lispector.

O filme recebeu vários prêmios em 1985, entre eles o Urso de Prata no Festival de Berlim para Marcélia Cartaxo, a atriz protagonista estreante que representou magistralmente a personagem nordestina criada por Lispector. Aliás, "depois de ver o filme, é impossível imaginar escolha melhor para Macabéa: a imagem de Marcélia cola-se a ela de forma espantosa" (SANTOS, 2000, p. 205).

Clarice parece profetizar ou prever o futuro do que aconteceria com a obra, uma nova retomada pelo público, antecedendo num comentário de conotação cinematográfica que deve ter tido efeito provocativo em Suzana, vendo a possibilidade de adaptá-lo para o cinema quase uma década depois do lançamento do livro e falecimento da autora: "Acabo de descobrir que para ela,

fora Deus, também a realidade era muito pouco. Dava-se melhor com um irreal cotidiano, vivia em câmara leeeenta, lebrepuuuuulando no aaaar sobre os ooooooutеiros, o vago era seu mundo terrestre, o vago era o de dentro da natureza" (LISPECTOR, 1977, p. 32).

Lançado no Brasil, o FIHE apresenta as desventuras da nordestina, que migra de Alagoas para São Paulo, onde passa a sobreviver. Em vez do desfecho "Felizes para sempre", a moça, ao ouvir de uma cartomante promessas de um "futuro feliz", ironicamente morre atropelada por um luxuoso carro do gringo, que supostamente teria casado com ela, conforme dito pela vidente.

Pode-se compreender o texto de chegada, a adaptação fílmica, tendo grande proximidade com o texto escrito ou texto-fonte. De acordo com Robert Stam,

> A adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação. Ao revelar os prismas e discursos através dos quais o romance foi reimaginado, as adaptações fornecem aos próprios discursos um tipo objetivo de materialidade (STAM, 2006, p. 48-49).

Comparando o livro à adaptação fílmica

Em nossa análise comparativa, discutiremos as diferenças e aproximações entre o livro de Clarice Lispector e o filme de Suzana Amaral. Podemos observar que no livro o narrador é Rodrigo S.M., o qual conta e reflete sobre a vida da jovem e sobre sua própria vida, abordando também suas aflições enquanto escritor/criador. Entretanto, no filme, Amaral suprime o narrador e o ponto de vista é assumido pelo olho da câmera subjetiva como dispositivo de imersão do espectador no filme. A diferença de quase uma década, entre as narrativas literária e cinematográfica, evidencia que os contextos histórico e sociocultural determinam a necessidade de algumas mudanças: "o contexto de recepção determinou as mudanças na ambientação e no estilo" (HUTCHEON, 2013, p. 197). Segundo Hutcheon, a "adaptação transculturada" ou "transculturação" representa culturas que mudam de tempos em tempos (p. 197). Se pensarmos no imaginário cultural da época de Clarice, qual seja a década de 1970, existem diferenças em relação ao que acontece na narrativa fílmica de Amaral, situada na década de 1980. Algumas diferenças passam a nortear a adaptação e resultam numa diferenciação de caracterização da protagonista no romance e no filme.

Atentando-nos ao narrador Rodrigo S.M., percebemos a cultura machista da época e a desvalorização da mulher quando ele faz a seguinte reflexão "como é que num corpo cariado como o dela, cabia tanta lascívia" (LISPECTOR, 1977 p. 51). Pelo fato de ser um narrador homem, ele expressa a mentalidade social machista do momento histórico no qual a obra está inserida, ou seja, a década de 1970. Esta mentalidade é ainda mais evidente na fala de Olímpico, o qual agride Macabéa com palavras de grosseria que representam uma violência simbólica contra seu rosto e

corpo: “Você, Macabéa, é um cabelo na sopa, não dá vontade de comer”. Ele compara Macabéa com “comida” que não lhe apetece, o que constitui uma objetificação do corpo da mulher, uma conotação do apetite sexual inexistente devido à magreza da nordestina, pois a sociedade à época valorizava a mulher “cheia de curvas” como Marylin Monroe, considerada ícone de beleza. Macabéa admirava Glória, sua colega de trabalho que lhe rouba o namorado, pois entendia que “gordura” era sinônimo de “formosura”:

> Macabéa entendeu uma coisa: Glória era um estardalhaço de existir. E tudo devia ser porque Glória era gorda. A gordura sempre fora o ideal secreto de Macabéa, pois em Maceió ouvira um rapaz dizer para uma gorda que passava na rua: “a tua gordura é formosura!” A partir de então ambicionara ter carnes e foi quando fez o único pedido de sua vida (LISPECTOR, 1977, p. 52).

A rapariga, em sua ingenuidade sente-se desconfortável com a expressão agressiva enunciada por Olímpico ao terminar o namoro. Não se exaspera em mágoa, mas o desconforto gerado pelos maus tratos a impelem a pedir “Ah por favor quero ir embora” (LISPECTOR, 1977, p. 51). Visto pelo ângulo do narrador e do namorado, ambos personagens masculinos, percebemos na novela de Lispector a humilhação e a reação acanhada de Macabéa. Em contrapartida, Clarice, a autora mulher, critica a depreciação do feminino pelo segmento masculino. Retrata uma moça cheia de sonhos e desejos, quando revela logo a seguir: “Macabéa, esqueci de dizer tinha uma infelicidade: era sensual” (p. 51). Pondera que mesmo em um meio hostil, a nordestina não deixava de ter esperanças e sonhos. Queria se sentir amada, acolhida, queria pertencer a alguém. Não é à toa que Clarice destaca a importância do gesto de Macabéa de pintar a boca com o batom vermelho, para acentuar sua subjetividade, após o rompimento do namoro.

No momento da decepção, Macabéa troca o batom cor-de-rosa costumeiro, cor que representa a juventude e ingenuidade, pelo batom de cor marcante “vermelho vivante”, remetendo aos lábios de Marylin Monroe, estrela de cinema sensual e famosa: “No banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos para que os seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marylin Monroe” (LISPECTOR, 1977, p. 52). Segundo Celuppi e Alcaraz, ao pensarmos na subjetivação do eu, podemos observar que Macabéa, “Em alguns momentos deu pequeno indício de saber de si” (p. 371). Como se ressentiu com a atitude grosseira do namorado, ela pede para ir embora imediatamente. No entanto, os autores acreditam que seria “possível identificar um lapso de subjetivação” da moça com o uso do cosmético para enfeitar os lábios de vermelho (CELUPPI; ALCARAZ, 2019, p. 371). A cor vermelha representa o amor, a sensualidade. No filme, Suzana Amaral escolhe uma flor vermelha para caracterizar a protagonista, como veremos a seguir.

No filme, há uma recontextualização da narrativa, e a protagonista adquire uma nova

roupagem que tem a ver com o contexto sociocultural no qual a adaptação fílmica está inserida. Assim, tecemos a consideração da existência de duas Macabéas, a Macabéa do livro, da década de 1970, a qual é diferente daquela do filme, da década de 1980. Conforme Hutcheon, "os adaptadores buscam a recontextualização ou reambientação correta" (p. 197). Pensando-se em termos de "reambientação", pode-se considerar os dois contextos (literário e fílmico) em relação à protagonista que emigra de sua cidade natal, como uma "transculturação". Temos a Macabéa da escrita clariceana que sai do sertão de Alagoas e vai morar com a tia no Rio de Janeiro, enquanto a Macabéa do filme de Suzana Amaral, emigra sozinha de Alagoas para São Paulo.

A sensualidade da protagonista é um outro aspecto digno de nota na análise comparativa entre o livro e o filme. Retomando o aspecto da cor vermelha tratado acima, nos apropriamos do conceito evocado pela cineasta quando argumenta que o seu filme é uma tradução intersemiótica ou "transmutação" (JAKOBSON, 2005; PLAZA, 2003), ou seja, uma nova obra ou transposição midiática criativa (HUTCHEON, 2013; RAJEWSKY, 2012) do texto de Lispector.

A cineasta, concentra sua obra em um outro momento histórico-cultural, nos anos 80, que com os advento dos movimentos feministas apregoam em seus conceitos a valorização da mulher. O filme traça semelhanças e diferenças que o insere ao traço cultural em voga, privilegiando a afirmação feminina. A cor vermelha é privilegiada para a afirmação mais forte da subjetividade de Macabéa. Suzana Amaral, atrela a flor vermelha usada em cena pela moça à subjetividade. No filme, a sexualidade de Macabéa é sugerida pela flor – um hibisco vermelho – uma representação simbólica da feminilidade, sexualidade e fertilidade. A cor vermelha da flor também representa o amor, a virtude e a delicadeza**.**

A adaptação de Amaral enfoca uma Macabéa influenciada pelo meio cultural de movimentos feministas, num redirecionamento do olhar feminino sobre si mesmo, incentivando a mulher a comportar-se mais livremente com seu corpo e mais de acordo com sua vontade, permitindo interagir melhor consigo mesma e com a sua subjetividade.

No cinema, o mote da subjetividade de Macabéa fica a cargo, também, do maior momento de análise interior que a moça faz de si mesma na ocasião do término do namoro. Enquanto a Macabéa clariceana, após o término do namoro com o paraibano, pede para ir embora; a Macabéa de Amaral no contexto da narrativa fílmica, "toma as rédeas" de seus sentimentos e pensamentos, e, diferentemente do livro, agora, influenciada pela construção das ideias feministas, demonstra uma subjetividade mais forte, quando, após o rompimento do relacionamento, ela se torna sujeito e pede para Olímpico ir embora. Diferentemente do livro, no filme, Suzana Amaral retrata Macabéa do ponto de vista feminino, oferecendo um sensível e pungente retrato de uma mulher jovem, de

origem humilde, de baixa escolaridade, mas ávida em querer saber, que anseia por amor e deseja significar algo na vida de alguém.

No livro, podemos observar uma sensualidade mais ingênua. É admirável o lirismo da prosa poética de Lispector no momento em que a sonhadora Macabéa exclama: – "Ah mês de maio, não me largue nunca mais!" (p. 37). É provável que a nordestina se refere à maio por ser o mês das noivas – o sonho da idealização do casamento pela moça é descrito poeticamente em uma metáfora de borboletas e véus esvoaçantes: "Maio, mês das borboletas noivas flutuando em brancos véus" (LISPECTOR, 1977, p. 37). Em sua obra, por meio do fluxo da consciência, Lispector retrata a mulher como sujeito, com seus direitos preservados e respeitados e destaca, por meio da ironia, seu pensamento contrário e até subversivo à sociedade repressora. Lúcia Helena compreende o trabalho de Clarice como "a figuração do feminino como mote insistente para investigar não só a singular emergência da mulher na sociedade, marcada por enorme repressão, mas principalmente para recolocar a questão da mulher e a da inscrição do sujeito na história" (HELENA, 1997, p. 27).

Teresa de Lauretis, em *Tecnologia de gênero,* lança luz sobre o contexto social emergente da época em que foi rodado o filme, quando se acentuaram e difundiram mais amplamente as ideias feministas da soberania da mulher sobre seu próprio corpo e sobre seu eu:

> Por potencial epistemológico radical, quero dizer a possibilidade, já emergente nos escritos feministas dos anos 80, de conceber o sujeito social e as relações da subjetividade com a socialidade de outra forma: um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais (LAURETIS, 1994, p. 208).

As afirmativas sobre o feminismo incentivaram a mulher a afirmar-se enquanto sujeito em quaisquer aspectos da vida. O filme acompanha essa vertente sociológica e explora a questão do prazer feminino, salientando uma sensualidade em Macabéa um pouco mais aflorada em relação ao livro. Em uma cena mais picante, a moça descobre sua sexualidade e seu prazer solitário, durante a noite em sua cama no quarto de pensão: numa cena silenciosa, toca-se sexualmente. Outro exemplo no filme, num viés menos sexual do que o quadro anterior, porém não menos onírico que a narrativa textual, tem-se na cena, na qual a cineasta opta pela tentativa da afirmação da identidade da protagonista, uma voz em *off* que enuncia "sou datilógrafa, sou virgem e gosto de coca-cola". A moça percebe-se dotada do que é e do que gosta numa afirmação da sua subjetividade. Em um outro momento, a nordestina aproveita seu momento de solidão no quarto da pensão; ela dança em frente ao espelho, sonhando com seu casamento e usando de um lençol puído, o qual ela coloca improvisadamente no alto da cabeça como se fosse um véu de noiva, sob

o som da valsa vienense “Danúbio azul”.

Considerações finais

Se pensarmos sobre a adaptação fílmica de Suzana Amaral, veremos que se trata de um palimpsesto, de acordo com a nomenclatura de Genette. A cineasta parece inscrever seu filme por cima do texto clariciano, mas sem apagá-lo, sem tirar-lhe o brilho. Vejamos a definição de palimpsesto de Genette:

> Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, é lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor (2006, p. 7).

A revisitação à obra no cinema procura reacentuar a narrativa dentro de seu contexto histórico e sociocultural. Para Hutcheon, “as mutações – adaptações cinematográficas – podem ajudar o romance-fonte a ‘sobreviver’” (2011, p. 58). No processo de adaptação temos a transposição do texto de Lispector para o filme de Amaral, e mais: um diálogo entre eles. O texto fonte é revisitado, relido e reacentuado. Seja pela memória de quem já conhece a obra, ou pela leitura retomada buscando desenrolar nós em pontos que pudessem ter ficado nublados pela passagem do tempo. Agora são duas Macabéas para ajudar o leitor/espectador a compreender a mensagem. “Qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo" (HUTCHEON, 2011, p. 44-45).

Considerando o processo de adaptação da novela clariceana para o cinema por meio da direção de Suzana Amaral, compreende-se que tanto filme como o texto escrito podem ser lidos ou assistidos pelo espectador de maneira independente. “Para o leitor, espectador ou ouvinte, a adaptação como adaptação é inevitavelmente um tipo de intertextualidade” (HUTCHEON, 2011, p. 45). A Macabéa do filme é perfeitamente compreendida em seu próprio invólucro, ou seja, não depende de atrelar a simultaneidade da leitura da Macabéa da novela, mas é entendida por si mesma .

Compreende-se que a adaptação cinematográfica de Suzana Amaral, cria um corpo para Macabéa, estabelece a materialidade e identidade visual da protagonista, a partir da imagem mental trazida pela leitura da novela. Portanto, Macabéa ganha corpo e rosto, podemos vê-la na tela do

cinema “ao vivo e à cores” e não somente com os olhos da imaginação. Como argumenta Stam,

> Ao invés de ser mero “retrato” de uma realidade pré-existente, tanto o romance como o filme são expressões comunicativas, situadas socialmente e moldadas historicamente (…). O texto polifônico, dialógico, heteroglóssico e plural do romance, para usar a linguagem de Bakhtin, se torna suscetível às múltiplas e legítimas interpretações, incluindo forma de adaptações como leituras e interpretações (STAM, 2008, p. 6).

Como resultado das relações intermidiáticas da escrita para a mídia cinematográfica, pôde-se observar um diálogo entre mídias, na comparação entre o texto e o filme. Tanto Lispector como Amaral situaram as respectivas narrativas, literária e fílmica, no contexto histórico e sociocultural em que viveram e criaram as suas obras.

Referências

A Hora da Estrela. Direção: Suzana Amaral, Produção: Raiz. São Paulo: Embrafilme, 1985. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MBxAMJvSip0. Acesso em: 20 jun. 2021.

ABIAHY, A. C. de A. **Representações da tensão entre sujeito feminino e a sociedade em Clarice Lispector:** uma análise dos contos “A fuga|”, "A imitação da rosa” e “Amor”. Dissertação de Mestrado. Programa de pós-graduação na Universidade Federal do Paraíba UFPE, João Pessoa, 2006.

CELUPPI, F. E. M. M.; ALCARAZ, M. O batom vermelho de Macabéa: traços tortos da pós-modernidade. In: **Anais do XI Seminário de Pesquisa. Convergência, Interdisciplinaridade e Ensino de Literatura.** Uniandrade, 2019. ISSN: 2446-9270.

GENETTE, G. **Palimpsesto**: a literatura de segunda mão. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

HELENA, L. **Nem musa nem medusa:** Itinerários da escrita em Clarice Lispector. Rio de Janeiro: EdUFF, 1997.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. 2. edição Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC- SC 2011.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: ___. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005, pp. 63-72.

LAURETIS, T. Tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, H. B. **Tendências e impasses**: O feminismo como crítica da cultura, Rio de Janeiro: Rocco, 1994 [1939].

LISPECTOR, C. **A hora da estrela.** Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. pp. 15-45.

SANTOS, J. L. da C. A hora da estrela: entre o grito e o sussurro constelar. **Anuário de Literatura**, *[S. l.]*, v. 8, n. 8, p. 195-220, 2000. DOI: 10.5007/%x. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5421. Acesso em: 24 mar. 2021.

STAM, R. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, A. R. Film Beyond Boundaries. **Ilha do Desterro**, n. 51, p. 19-53, jul./ dez., 2006. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

ESPELHAMENTO E EPIFANIA NO CONTO "AMOR", DE CLARICE LISPECTOR

Autora: Fernanda Eméri Mokfa Matitz Celuppi (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichamnn (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo debruça-se sobre o conto *"*Amor" da coletânea *Laços de família* de Clarice Lispector, publicada em 1960, dando ênfase à linguagem do texto, muito distante da linguagem quotidiana, aos momentos de suspense estético, quando a protagonista vivencia epifanias (ABIAHY, 2006) e a pausas reflexivas, ao reconhecer em alguns momentos a alienação de si mesma e o compromisso com a função que desempenha na família (NUNES, 1995). Ana, a protagonista, "vive" em uma época na qual a mulher muitas vezes opta pelo apagamento da identidade (GOTLIB, 1990), em um pacto matrimonial, primando pela proteção do casamento e pelos cuidados com o lar e com a família (BUTLER, 2003). As experiências de estranhamento, epifanias e espelhamento a impactam como momentos nada corriqueiros. No transcorrer do conto, a protagonista identifica sua consequente "meia satisfação" pessoal, e é impactada pela constatação de que o olhar do filho, uma duplicação de seu próprio olhar, é o "pior olhar" que existe, reconhecendo, assim, inconstantes e desconfortáveis momentos existenciais que perturbam a serenidade da vida que escolhera viver. No final do conto, ao observar a invasão de uma formiga em sua cozinha, como se o Jardim Botânico, com marcas que a fascinam e enojam, perturbasse a tranquilidade e a circunscrita intimidade familiar, ela a esmaga com o pé.

Palavras-chave: Lispector; conto "Amor"; espelhamento; epifania.

Introdução

"Amor" é um dos contos da coletânea *Laços de família*, de Clarice Lispector, com narração onisciente seletiva, acessando sentimentos e emoções da protagonista. Publicado inicialmente em 1952, em *Alguns contos*, depois, sendo reunido com outros contos em 1960 e tendo recebido o título citado acima. O conto gira em torno da protagonista, Ana, de suas "horas perigosas" e de sua vida como dona de casa, esposa e mãe.

Este artigo aborda, inicialmente, o contexto histórico-social do Brasil no qual a obra está inserida. Incluem-se também breves comentários sobre a biografia, o estilo e a recepção pela crítica da publicação da coletânea *Laços de família*. Conceitua-se a epifania vivenciada pela protagonista e elementos que se podem chamar de "espelhos metafóricos", permitindo a ela perceber a realidade alienada em que vive como paralela à escuridão em que vive o cego, realidade que espelha a semiescuridão ou a "meia satisfação" pessoal. Correlaciona-se à formação da mentalidade social da mulher à época do conto, que prioriza o cuidado e a proteção da família, mesmo que o inimigo invasor seja apenas uma formiga. Seu olhar, espelhado no olhar do filho, no entanto, é a pior constatação de sua incompleta satisfação.

Escrito na década de 1960, em um contexto social em que acontece a Guerra Fria (Estados Unidos e União Soviética), *Laços de família*, de Clarice Lispector, situa-se no momento histórico em que o Brasil passava por uma fase de redemocratização, tendo como presidente da república Juscelino Kubitschek (1956-1961). Seu discurso baseava-se na busca pelo avanço rápido do país em um período de 5 anos de governo, adotando o slogan "50 anos em 5" com ações como a edificação de Brasília; grande símbolo do desenvolvimentismo do governo JK, como nova capital do Brasil no Distrito Federal; já que esta primariamente ficava no Rio de Janeiro.

Numa conjuntura social em que se iniciaram também as lutas contra a sociedade patriarcal, através de movimentos feministas, ocorriam em simultâneo a migração das famílias provenientes de regiões agrárias, sobretudo do norte e nordeste, para o sudeste e o sul, em busca de melhores condições de vida nas grandes cidades.

A literatura de Clarice Lispector faz parte da terceira geração do modernismo, na qual a linguagem vai tender cada vez mais à concisão e à fragmentação. Apresentando gêneros que ganham força, como a crônica, publicadas em revista e em jornais, denotam-se o cotidiano, a irreverência e a ironia e, nos contos, conseguindo a síntese e a rapidez que a modernidade pede. Na prosa, acontece a exploração do psicológico e dos conflitos entre o homem e a modernidade. Mediados pela literatura engajada, numa fase em que os escritores exploram a introspecção psicológica, tratando em sua escrita do que pode estar sendo representado nela em oculto.

A biografia e o estilo de Clarice Lispector

Lispector nasceu em 10 de dezembro de 1920. Emigrou para o Brasil com a família, composta por seus pais, Pedro e Marieta, e irmãs, para escapar da perseguição aos judeus após a Primeira Guerra Mundial. "Nasci na Ucrânia, terra de meus pais. Nasci numa aldeia chamada Tchetchelnik, que não figura no mapa de tão pequena e insignificante. Cheguei ao Brasil (...)" (LISPECTOR, 1999, p. 213).

Aportando em Maceió, em 1922, depois se mudando para Recife. Teve uma infância difícil, permeada por questões financeiras da família e pela perda precoce da mãe, em 1930. Buscando melhores condições de vida, a família mudou-se para o Rio de Janeiro, onde Lispector passou a juventude. Seu pai faleceu em 1939. Em 1943, casou-se com Maury Gurgel Valente. Com o marido diplomata, viveu no exterior por cerca de 15 anos. Separou-se do marido em 1959 e voltou ao Brasil com os dois filhos: Pedro e Paulo. Trabalhou como jornalista e publicou, em 1960, *Laços de Família*. A obra é composta por 13 contos, dos quais seis já haviam sido publicados na coletânea intitulada *Alguns conto*s (1952).

A obra clariceana se volta para o drama da condição humana, em uma busca pela compreensão do eu e do outro, prescrutando as regiões mais profundas da mente das personagens, com sondagem dos complexos mecanismos psicológicos, parcialmente devido à situação de submissão voluntária ou não das mulheres, trazendo uma rediscussão das configurações dos papéis sociais. A obra é um *slice of life***,** como a maioria de seus contos, isto é, trata de um momento da vida da protagonista. Sem prévia preparação, seu conto nos lança em um contexto desconhecido.

Um traço característico presente na escrita de Clarice é a epifania vivenciada pelas personagens, resultando em uma crise interior ou tensão conflitiva, conforme explica Ana Carolina Abiahy

> Nos contos, é um momento de tensão conflitiva. É um momento de crise interior, e nele o confronto pode ser trabalhado pela potência mágica do olhar ou pelo descortínio contemplativo silencioso, que interceptam o circuito verbal, situações estas balanceadas pela voz narrativa, muitas vezes através de uma prática meditativa (ABIAHY, 2006, p. 42).

Clarice observa o panorama da sociedade e retrata em suas personagens como se dava a formação da mentalidade social da época, incluindo padrões sociais que enaltecem a figura da esposa resignada, abnegada em prol da família, visando a atender os valores do patriarcado. "A hierarquia está, portanto, embutida no sistema de gênero, determinando papéis principais e secundários para homens e mulheres" (XAVIER, 1998, p. 28). Reforçando o poder mantido pelo masculino "Sabe-se que tudo o que diz respeito ao mundo da casa é feminino e deve ser englobado pela mulher: mas tudo aquilo que pertence à rua ou é de fora, que fala da economia e da política, das formalidades, é masculino" (DA MATTA, 1987, p. 128).

Margareth Rago, em seu livro *Do cabaré ao lar*, analisa esse processo no panorama brasileiro das primeiras décadas do século XX, mostrando como se constituiu o quadro retratado pela autora através das personagens. "À mulher cabia, agora, atentar para os mínimos detalhes da vida cotidiana de cada um dos membros da família, vigiar seus horários, estar a par de todos os pequenos fatos do dia-a-dia, prevenir a emergência de qualquer sinal da doença ou do desvio" (RAGO, 1997, p. 62).

Em artigo de 09 de outubro de 1960, que exemplifica a aceitação da crítica pela sua obra, publicado no Jornal do Comércio, *"*A forma expressional de Clarice Lispector*"*, Eduardo Portella elogia a técnica que Clarice usa no livro, afirmando que a escritora acaba por criar uma "estilística de sensações". Sérgio Milliet, em *28 de agosto*, afirma que os contos de Clarice são "pequenas joias".

A linguagem clariceana

"Fiz da língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor" (p. 213). Na frase, a autora conta sobre sua compreensão dos objetos do meio externo, numa relação entre si, a língua, a escrita, a palavra e a criação. Estabelecendo questionamentos profundos com alta carga psicológica, ultrapassando o cotidiano, o superficial que a língua nem sempre exprime. "A língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve. Sobretudo para quem escreve tirando das pessoas e das coisas a capa de superficialismo" (LISPECTOR, 1999, p. 58). De acordo com Vieira:

> Ao utilizar a linguagem de modo a superar os meros procedimentos para a comunicação cotidiana, o autor alcança a atenção do leitor que percebe a obra como raridade quando ocorre, então, sua desautomatização, ou seja, o leitor não apenas reconhece automaticamente os objetos, mas experimenta uma visão particular deles (VIEIRA, 2000, p. 25).

Quando inicia sua profícua carreira de escritora, encontra o cenário literário voltado a valorizar o significante, vai além do fronteiriço teor, do significado básico das palavras, mas se espraia para uma averiguação mais minuciosa do que a linguagem pode expressar. Conforme Nunes: "Assim a linguagem, tematizada na obra de Clarice Lispector, envolve o próprio objeto da narrativa, abrangendo o problema da existência, como o problema da expressão e da comunicação" (NUNES, 1969, p. 130).

Lispector seduz leitores e pesquisadores com o poder da sua linguagem e a dimensão existencialista que imprimiu no papel, mas também pela densidade que consegue na enunciação "os meandros da experiência interna" (NUNES, 1995, p. 13). A alta carga de tensão psicológica na qual vivem seus personagens facilita uma violação das fronteiras do enunciado, do *fora*, conforme Maurice Blanchot assinala e posteriormente Gilles Deleuze resgata, compreendendo-o como um manejo da língua em seu extremo cuidado e exploração. O conceito do "Fora" acontece pelo "indeterminado", como um fio partido, "sem começo, sem fim" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 17). "Estar no bonde era um fio partido" (p. 12). O conceito abrange cada vez mais a interpretação, de maneira que se possa transpor na escrita o sumo do que queira discorrer na estruturação da narrativa e na criação dos personagens.

Benedito Nunes assevera em "A forma do conto*"* que a escrita clariceana se dá numa vertente mimética em seus escritos mais longos, como romance e novela. "[A] consciência individual como limiar originário do relacionamento entre o sujeito narrador e a realidade" (NUNES, 1995, p. 93).

O conto "Amor"

Se pensarmos em uma leitura ingênua, o conto "Amor", foco de nosso artigo, parece ter um enredo bastante banal. Traz a realidade de uma dona-de-casa que sai às compras para abastecer seu lar e, no percurso, de dentro de um bonde, Ana é impactada pela visão de um cego com as mãos estendidas, mascando chicletes. Já para Gotlib, Clarice apresenta uma "qualidade", não uma escrita meramente sobre o banal:

> **qualidade** reside mesmo nesta **forma de combinar** recursos da tradição com os que vão surgindo nos novos tempos, ou seja, aliar a um modo tradicional de narrar, com começo, meio e fim (tal como observa Aristóteles na sua *Poética*), uma experiência de índole moderna que representa um **estado de crise** e que, entre tantos outros sentidos possíveis, pode significar a situação da mulher (GOTLIB, 1990, p. 30, ênfase no original).

Ana ainda pode ser comparada: "Como um lavrador" que precisa de um tempo para "parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte" (p. 12); esse "horizonte" é tido como um momento de meditação, sem ela precisar sentir-se culpada. Ela poderia "descansar seu olhar" do arado e ter tempo de admirar a beleza da natureza ou apenas ter tempo para auscultar seu eu interior: "culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor" (p. 17). Acostumada com a segurança da rotina com seu marido e filhos, "sentia-se mais sólida do que nunca" (p. 12), pois ali, no conforto do imóvel, sentia-se amparada, protegida e protetora, imersa em uma "vida de adulto" (p. 11). Mas a "hora perigosa" (p. 13), quando saía para a rua, a hora na qual desvinculava-se de seus afazeres e se entregava aos seus pensamentos mais íntimos – "quando nada mais", nem a limpeza e a organização da vida doméstica, nem ninguém na casa precisava dela, sendo filhos na escola, marido no trabalho, "quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se" (p. 12).

Marca-se a passagem do tempo da mulher dizendo-se "que seu corpo engrossara um pouco" e, adiante, que "sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida" (p. 12). Leva sua vida em prol de uma segurança que o matrimônio lhe oferecera e "estava bom assim" (p. 13). O narrador explica que "mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto. Ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido" (p. 13).

Ana conduzira seus esforços e energia para a vida em família: "Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem" (p. 12). O conto revela que ela encaminha "seu desejo" para "tornar os dias" da família e da casa "realizados e belos". Nadia Gotlib define Ana como uma "Mulher abafada por uma vida familiar, em que não cabe a expansão

de suas potencialidades mais individuais e mais profundas, e que acaba perdendo a sua identidade, a qual vislumbra temporariamente e na sua plenitude, no Jardim Botânico" (GOTLIB, 1990, p. 30). Opta por colocar-se na posição de mãe e esposa, num "destino de mulher", que escolheu voluntariamente. Vemos em Ana, no conto, que "As relações práticas parecem consolidar e agravar, no mundo de Clarice Lispector, uma alienação sem remédio enraizada na própria existência individual" (NUNES, 1995, p. 101). Descobre-se enformada "por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher com a surpresa de nele caber", como se fosse ela que o "tivesse inventado" (p. 12). Mas em seu interior, "seu coração se apertava um pouco em espanto" (p. 13); na "hora perigosa" (p. 13), poderia refletir sobre si mesma. Em determinado momento dentro do bonde, "Foi então que olhou para um homem parado no ponto" (p. 13), o cego que mascava chicletes. "Inclinada, olhava o cego profundamente" (p. 13). Se pensarmos, os olhos como uma espécie de signo, podemos compreender que a visão indefesa do cego também poderia ser estendida à preocupação de Ana sobre si e sua família.

Um aspecto do conto a ser observado é a metáfora da formiga, na qual podemos analisar que Ana, no jardim Botânico, se apercebe da grandeza do mundo lá fora. Percebe que "tudo era estranho, suave demais, grande demais" (p. 16), talvez possamos acrescentar: "diferente demais". A potência do mundo exterior e de seus perigos. Esses perigos atrelados ao fato de ser uma mãe/esposa que dedica sua vida à família, vivendo em "meia satisfação" pessoal e através desta epifania vê a fragilidade da vida, assim como a fragilidade da sua identidade adormecida e do cego em meio ao trânsito do mundo.

Desperta pelo medo de que algo de mal pudesse acontecer aos seus. Busca há tantos anos o equilíbrio da casa, com seus afazeres domésticos, organizando a vida e mantendo nos eixos a engrenagem da organização familiar quando a comida está na mesa, as crianças e o marido, nos seus afazeres. Compreende sua pequenez, como uma formiga, que, mesmo trabalhando em benefício dos seus, dá-se conta que não tem o absoluto controle contra os perigos que existem em meio à "selva" do mundo externo/interno. Vê-se quase como uma frágil cega que, a partir do momento em que deixa de ter os olhares sobre os seus, estes podem estar em apuros.

A epifania vivenciada no bonde pode ser condicionada a um momento de pausa estética interior, pois nela se apercebe de que talvez deixara de prestar atenção na "expansão de suas potencialidades mais individuais e mais profundas, e em que acaba perdendo a sua identidade" (GOTLIB, 1990, p. 30). Serve para representar o caminho não só da rua, mas também aquele que a protagonista percorre dentro de si, e assimila a função da subjetividade perdida, correlacionada

à maternagem e à vida conjugal. Um cego traz à luz a escuridão existencial de uma mulher que se depara com ele.

Na cena da queda no bonde, o cego a faz pensar sobre sua cegueira existencial de "meia satisfação" pessoal. Nesse momento, a sacola cai no chão e os ovos se quebram, o amarelo da gema saindo pelas cordas da sacola de crochê, assim como a certeza da satisfação pessoal interior que se esvaiu imediatamente frente ao espanto, ao sobressalto, em virtude da situação de risco, na qual percebe que a segurança da vida deixa de ter uma base tão sólida como ela poderia ter pensado que tivesse. A sacola tricotada pode ser apreendida como uma espécie de teia que ela mesma construiu, ou uma prisão na qual se enredou, ou ainda, tricotou. A teia de aranha que envolvia sua família. A rede protetora na qual acomodava seus dias, seus filhos e seu marido e os isolava das intempéries da vida também lhe servia de prisão. Ou seja, ela mesma, cindida num espaço de "ser mulher", que se quebrou quando os ovos se quebraram. A essência da vida, tudo o que fazia, todo seu cuidado, tudo que ela mais prezava até aquele momento ficara vulnerável.

Entretanto, esse momento epifânico não foi em vão, o texto fala que "o mal estava feito" (p. 14). Ela compreendeu sua "cegueira", através do espelhamento da vida do outro em si mesma, fora atingida pelo descortínio da realidade que a transformaria. "Não há homem ou mulher que por acaso não se tenha olhado ao espelho e se surpreendido consigo próprio" (LISPECTOR, 1999, p. 4). Essa vida representada pela sacola de tricô tornara-se "áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara" (p. 14). Seus dias antes vividos, tudo "perdera o sentido" (p. 14), fora arremessado bem na sua frente pelo cego, no espelhamento de si. Denotando que a imagem que vira de si no cego lhe permitira enxergar que "mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam de sobreaviso" (p. 14), como se esse sobreaviso tivesse sido a ameaça da vida, as coisas "tinham um ar mais hostil, perecível" (p. 14), como os ovos que se quebram, como a segurança que se esvai pelos buracos da sacola ou os momentos de comunhão existencial, os quais ela enquanto mulher/mãe não se acha no direito de ter. E compreende que a segurança que tanto procurava na vida do lar tornara-se "perecível". Ao ponto de que o "mundo se tornara de novo um mal-estar" (p. 14). Constata, na imagem, que "fora expulsa de seus próprios dias". O cego reflete a imagem de si, na escuridão existencial "parecia-lhe que as pessoas na rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão – e por um momento a falta de sentido deixava-a tão livre que ela não sabia para onde ir" (p. 14).

Ela tenta reverter isso, agarrando-se ao banco, mas já não mais adiantava, a "crise viera afinal" (p. 14) e mesmo ela, que "apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse" (p. 15), se desestabiliza em um evento epifânico, "E sua marca era o prazer intenso com que olhava

agora as coisas, sofrendo espantada" (p. 14) com o cego refletindo na imagem do espelho a visão da suposta segurança, que "despedaçava tudo isso" (p. 14), como depois de uma pedra arremessada num espelho ele imediatamente se quebra, se despedaça todo, estilhaçando o todo da imagem refletida.

O muro do Jardim Botânico também representa o espelho de Ana, perdida de si mesma, que "por um momento não podia orientar-se" (p. 15), no qual, desorientada, desce do bonde. De acordo com Gotlib: "Inicia-se, neste momento, uma situação de desorientação, de desligamento da realidade, que vai atingir o seu clímax no Jardim Botânico, onde Ana renasce, experimentando outro tipo de percepção das coisas" (GOTLIB, 1990, p. 29).

Estranha a si mesma em meio a sua natureza, "Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante", e descobre: "um cego me levou ao pior de mim mesma". E ali, no espaço externo, percebe que "A moral do Jardim era outra" (p. 14). Junto à natureza, "fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber" (p. 13). E percebe como "era fascinante" esse momento que se toma em meditação. O jardim pode ser visto como espaço para o "trabalho" de reflexão dos medos da protagonista frente ao que podia acontecer de mau, aqueles que pudessem abalar as estruturas da "teia" na qual ela havia estabelecido sua vida, antes tida como em segurança. Estranha-se e identifica-se como na intertroca entre as imagens do espelho, sejam elas a que vê ou a que reflete. Observamos Ana, enquadrando-se nessa moldura através do olhar do cego.

Podemos depreender que o "refúgio" da sua casa pode passar a ser visto com o que acontece no interior de um formigueiro, ou seja, o cuidado com o apartamento, com o marido, com as crianças a detinha num trabalho de dona-de-casa, que, com "sua mão pequena e forte" (p. 12), para proteção de sua família, trabalhava em benefício dos outros, cortando os "bifes" para alimentar os seus. Todavia, enquanto "Andava de um lado para outro na cozinha, cortando os bifes, mexendo o creme" (p. 18), ponderando o que ela mesmo escolhera "Porque a vida era periclitante. Ela amava o mundo, amava o que fora criado – amava com nojo" (p. 17).

Esse retorno à casa e a permanência no apartamento já a confrontam com uma imagem no espelho, um estranhamento de quem de fato era essa Ana, "que nova terra era essa?" (p. 14). Inclusive dentro do reduto familiar, com seus entes queridos, passa por meio do espelho metafórico, quando, ao ver seu filho de "pernas compridas e rosto igual ao seu" (p. 14), parece se entrelaçar nessa imagem, lembrando-se de onde viera, do que havia passado. Entretanto, agora, sem esquecer-se de quem é. Seu olhar foi direcionado à imagem da criança, que é "igual" a sua.

Mas, logo à frente, salienta-se o direcionamento do olhar ao filho. Torna-se a olhar no espelho metafórico: “afastou-o, olhou aquele rosto” (p. 14), pedindo ao menino: "não deixe mamãe te esquecer” (p. 14). Porém, podemos analisar que esse pedido feito ao garoto, o "não esquecimento", refere-se a não mais esquecer as revelações que tivera de si mesma, através de todos esses espelhos; a resposta do menino é dada por meio da imagem que ele fez dela naquele momento: “era o pior olhar que jamais recebera” (p. 14), o pior olhar é o de si mesma, “os dias que ela forjara haviam-na rompido-se na crosta” (p. 14), ou seja, aquela vida que ela supunha ser a ideal rompera-se. A imagem da escuridão da existência foi tão forte, tão real, que entendeu tratar-se de sua imagem verdadeira, da sua imagem alienada e resignada com a vida que levava e do medo que sentia pelos seus.

No retorno do Jardim Botânico, podemos analisar a passagem espelhada de Ana, que, no apartamento, toma a mesma atitude da árvore quando observamos que é dito que, no Jardim, “os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado”, representando o abraço afável, macio de uma mãe “colado” num abraço ao seu dependente, ou filho parasita. Em imagem contrária, temos a representação da sua própria natureza de mãe expressa no abraço. Compreendendo o lar e a maternagem como o desarrolar sublime da sua vida, “agarrava-se a ele, a quem queria acima de tudo”. Neste momento, vê o sofrimento da criança que chorava: “Sentia as costelas delicadas da criança entre os braços, ouviu o seu choro assustado” (p. 26). E demonstra o mesmo afeto ao marido: "Não quero que lhe aconteça nada, nunca! Disse ela” (p. 16). O menino “corria e a abraçava. Apertou-o com força, com espanto” porque ela amava os filhos e o marido: “Ela amava o mundo, amava o que fora criado”. Abraçou o filho, “agarrava-se a ele, a quem queria acima de tudo”. Ela preferia seu lar acima dela mesma. "A criança mal sentiu o abraço se afrouxar, escapou e correu até a porta do quarto, de onde olhou-a mais segura. Era o pior olhar que jamais recebera.”. Como ela se via por meio dos olhos dele refletido na imagem entre ambos, viu o "pior olhar" que a condenaria, o dela mesma, fosse em sujeição, fosse em amor, por isso “O sangue subiu-lhe ao rosto, esquentando-o” (p. 14)

Ana volta a si, e a lembrança dos filhos a devolve ao mundo real e a impulsiona a voltar para casa. Sua preocupação de mãe a fazia voltar ao lar. A ostensiva dedicação aos filhos lhe causava “dor”, só de pensar que algo de ruim lhes pudesse acontecer. Aqui depreende-se o papel social da mulher-mãe aceito por ela, que, mesmo depois de um dia extenuante, retorna ao apartamento e cumpre seu papel de maternagem e de esposa. Pensando no conceito de Foucault sobre os “sistemas jurídicos que passam a produzirem o sujeito e regulam a vida política” (FOUCAULT

citado por BUTLER, 2003, p. 18), podemos entender Ana atrelada ao pacto matrimonial, baseada na proteção, dela ou dos filhos. Temos em Butler:

> As noções jurídicas de poder parecem regular a vida política em termos puramente negativos. Isto é, por meio de limitação, proibição, regulamentação, controle e mesmo "proteção" dos indivíduos relacionados àquela estrutura política, mediante uma ação contingente e retratável de escolha (BUTLER, 2003, p. 18).

A proteção de assegurar-lhes o direito de esposa, provido pelo casamento, e detentora de deveres, que ela mesma atribui a si, com a gestão doméstica e familiar. Como se precisasse manter o próprio equilíbrio para não os ferir, os esmagar, os destruir de alguma forma, como acontecera consigo mesma. "Qualquer movimento seu e pisaria numa das crianças" (p. 15). Para Ana, estar em família era muito importante, pois, mesmo tendo experimentado a liberdade da rua, retorna para casa, voltando a assumir novamente os papeis escolhidos por ela – o de esposa e de mãe.

Na parte final do conto, o narrador confessa que Ana "já não sabia se estava do lado do cego", o que não pode ver a natureza, "ou das plantas espessas" da natureza vista. A saída pelo Jardim Botânico no espaço exterior "lhe revelava" a sua natureza interior. Porém, ainda lhe cabia uma dúvida, será que "O que o cego desencadeara caberia nos seus dias?" (p. 15).

A preocupação da protagonista frente aos seus queridos persistia em sobressaltos. Após o jantar que oferece aos parentes, causa de ter saído para comprar ovos, escuta um barulho na cozinha, assusta-se e vai até lá, ver o que aconteceu. Era seu marido derrubando o café, "mas diante do rosto estranho de Ana, espiou-a com maior atenção" (p. 16). Ana, que, resignada, vivia numa paz alienada seus dias, sofre a estranheza do espanto com o qual ela se apresentava perante ele, "espanto" esse sofrido por ela no enfrentamento do espelho da vida pela refração da imagem do cego, que, além de transformá-la, também a deixa transtornada devido a um acidente cotidiano de derrubar o café, deixando aos olhos do companheiro uma estranheza na imagem da esposa, mãe, velha conhecida.

O texto clariceano nos reserva emoções até o seu final, pois, quando se pode pensar que, depois da visão de si, na imagem refletida por outrem, poderia ter terminado, deparamo-nos com a tacada de mestre de Clarice, que revela que não era só no interior do Jardim Botânico que Ana havia mudado, mas também dentro de casa e no seu íntimo.

A dona-de-casa, antes resignada, consegue eclodir numa metáfora de espelhamento de uma formiga. A metáfora do inseto, tido como trabalhador incansável, famoso carregador de pesos muito maiores que o seu próprio. A formiga, numa obstinada e persistente labuta em favor do

formigueiro, executa suas tarefas sem questionar. Ana, olhando a formiga, rompe com esse círculo de invasão no qual estava sendo atormentada, da maneira mais bruta e prática de ser.

O mesmo "trabalho secreto" de reflexão e ausculta de seus pensamentos que aconteceu na rua, "O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha" (p. 15). Conforme Gotlib: "Plantas, animais e qualquer detalhe passam a estar prenhes de significado" (GOTLIB, 1990, p. 29). Após ter tido o contato com a instabilidade que o meio "selvagem" do Jardim Botânico lhe permitira observar da vida, segue inconscientemente fazendo uma espécie de "ronda" em sua cozinha e verifica, em sua inspeção, a presença de um "inimigo" que poderia colocar em risco a sua cria. Por segurança, num ato de preservação da sua espécie, Ana esmaga com o pé a formiga, assim como ignora os ". Procurando, incansavelmente, exterminar o risco à sua prole, seja assassinando o iminente invasor inseto, seja alienando-se de si mesma.

Considerações finais

Ana, a protagonista do conto, é mulher, e isto a concentra em um papel dentro de padrões sociais, os quais escolheu. A mulher, encerrando-se, muitas vezes, na conveniência de um casamento e de uma vida para a família, por detrás da dona-de-casa/esposa/mãe, se esquece de si. Assumindo o papel social pelos seus, não permite que nenhuma "formiga" venha a ser motivo de perigo para sua família. Mesmo que para isso seja preciso alienar-se de si mesma ou ignorar as "horas perigosas".

Podemos concluir que Clarice Lispector usa de sua linguagem para produzir uma crítica; através da personagem Ana, pela epifania diante da vida; pela metáfora do espelho, o qual, por se olhar um cego mascando chicletes na mais profunda escuridão visual, desperta-a para a reflexão da escuridão existencial pessoal na qual vive. E por meio do olhar do filho, pelo espelhamento metafórico, descobre como "pior olhar" o de si mesma se vendo nessa situação, à qual se acomodou.

Concluímos que, pelo espelhamento de si, através da autoanálise ocorrida no ambiente exterior, percebe, por meio da obscuridade presente na deficiência visual apresentada pelo homem que mascava goma, numa imagem metafórica de espelho, sua escuridão existencial pessoal. Todavia, retorna à segurança que o contrato nupcial e o núcleo familiar lhe oferecem.

Referências

ABIAHY, A. C. de A. **Representações da tensão entre o sujeito feminino e a sociedade em Clarice Lispector**: uma análise dos contos "A fuga", "A imitação da rosa" e "Amor". Dissertação de Mestrado. Instituto de Letras da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DA MATTA, R. A família como valor: considerações não familiares sobre a família à brasileira. In: ALMEIDA, A. M. de *et al*. **Pensando a família no Brasil**: da colônia à modernidade. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo/UFRRJ, 1987. pp. 115-136.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Aurélio Guerra e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: v. 1, ed. 34, 1995.

GOTLIB, N. B. **A teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1990.

LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, C. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MILLIET, S. 28 de agosto. **Diário crítico**, São Paulo, v. VIII, pp. 235-237, 1952.

NUNES, B. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

NUNES, B. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1995.

PORTELLA, E. A forma expressional de Clarice (I). **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 25 set. 1960.

RAGO, M. **Do cabaré ao lar**: a utopia da cidade disciplinar (Brasil 1890-1930). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

VIEIRA, T. M. **Clarice Lispector**: uma leitura instigante. São Paulo: Maltese, 2000.

XAVIER, E. **Declínio do patriarcado**: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Record/Rosa do Tempos, 1998.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

SABER MUDAR DE LUGAR: A RECEPÇÃO DO JESUÍTA ESPANHOL BALTASAR GRACIÁN POR UMA LEITORA DO PRESENTE PANDÊMICO

Autora: Profª. Drª. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: O presente ensaio examina a recepção do teólogo e escritor jesuíta espanhol Baltasar Gracián em alguns momentos da história, considerando sua leitura por Werner Krauss e Walter Benjamin, bem como as traduções de Arthur Schopenhauer no século XIX, Hans Ulrich Gumbrecht no século XXI, e minha própria leitura no presente pandêmico, o que sinaliza um renovado interesse pelo autor do *Oráculo de Bolso e Arte da Prudência*, um conjunto de 300 aforismos escritos em pleno século de ouro espanhol visando a sobrevivência em um contexto de contingência e decadência. Serão utilizados os conceitos de ritmo e presença, explicitados por Hans Ulrich Gumbrecht no ensaio "Ritmo e significado", de 1994, e *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2004) além do cronótopo do amplo presente, criado pelo mesmo autor e exposto em *Nosso amplo presente: ensaios sobre a cultura contemporânea* (2015), e no ensaio "Instead of comparing: six thoughts about engaging with a post-historical past", publicado em 2020.

Palavras-chave: ritmo; presença; amplo presente; recepção.

Uma homenagem ao Seminário da Universidade Hebraica de Jerusalém/Israel
Cold Genealogy of Western Humanism: Machiavelli, Gracián and Schopenhauer
Ministrado por Hans Ulrich Gumbrecht em abril/maio de 2021

Aos meus pais, Claudio Bellin e Rejane Scalabrin Pinto, pelo auxílio com as informações sobre minha ancestralidade matrilinear.

A Sepp Gumbrecht, por sua sempre generosa acolhida pessoal e intelectual

Aos 12 alunos da disciplina de Metodologia da Pesquisa Acadêmica, ministrada no primeiro semestre de 2021, responsável pela gênese deste ensaio em pleno agravamento da pandemia da Covid-19

1945. No corredor da prisão de Plötzensee, Alemanha, um homem aguarda, resignado, o cumprimento de sua sentença. Não se trata de um homem qualquer; é um exímio hispanista, nascido em Stuttgart, com vivência madrilena na boemia dos anos 20, e que havia sido assistente de ninguém menos do que Eric Auerbach em Marburgo. Nos dias sombrios passados no cárcere,

em meio às lembranças da namorada decapitada e dos motivos pelos quais fora preso (sim, este homem havia sido detido por propaganda antinazista durante o Terceiro Reich, e teve sua sentença de morte convertida em prisão após a interferência de amigos influentes), encontra consolo em um pequeno livro mantido na cabeceira de sua cama. Trata-se de uma coleção de aforismos de um jesuíta chamado Baltasar Gracián, intitulado *Oráculo Manual*, traduzida do espanhol por Arthur Schopenhauer. O interesse foi tão genuíno que deu origem ao manuscrito *Gracián em Frankfurt*, publicado em 1947, o que remete ao instigante e excêntrico paradoxo de se ter um pensador comunista fascinado por um jesuíta do século XVII.

2020. Uma professora brasileira vê seus dias transcorrerem em permanente isolamento, dividida entre seu trabalho intelectual e o cargo ocupado na universidade onde leciona. A pandemia da Covid-19 dura mais de sete meses quando se depara, em um seminário ministrado por professor emérito de Stanford na PUC-RIO, com um jesuíta espanhol do século XVII, Baltasar Gracián. Superando a resistência inicial em relação a toda e qualquer referência associada à religião católica no meio intelectual do qual faz parte, adentra no mesmo *Oráculo Manual* lido pelo homem na prisão sessenta anos antes e se surpreende ao constatar que os mais de 300 aforismos conversam consigo em mágico e inusitado ritmo de diálogo que lhe traz uma reconfortante sensação de sobrevivência. Sua inusitada fé é renovada no ano seguinte, quando recebe o convite para assistir a um seminário na Universidade Hebraica de Jerusalém, Israel, ministrada pelo professor que lhe apresentara o oráculo. No cronograma de leituras, lhe chama a atenção o nome do mesmo jesuíta que ela apresentara em suas aulas semanas antes, e que havia suscitado o interesse de vários de seus alunos.

2021. Um jovem chamado Guy Dolev assiste, de uma janela em seu apartamento em Tel Aviv, aos efeitos do bombardeio entre israelenses e palestinos. Um livro o auxilia neste momento tão delicado; chama-se *Oráculo Manual*. Leva-o no bolso nas mais diversas situações: ao participar de um protesto no leste de Jerusalém, ao visitar seus pais no Shabbat, dia sagrado para os judeus, e ao frequentar um pequeno café perto de sua casa. Seu experimento intelectual demanda pia devoção e sincera motivação para ser levado a cabo, razão pela qual começa a cultivar o costume de abrir o livro aletoriamente e ler um dos aforismos. O de número 198, particularmente, lhe atrai a atenção: “Saber mudar de lugar”. Este ato é repetido outras vezes em uma verdadeira liturgia das horas, conferindo-lhe a reconfortante sensação de sobrevivência em um contexto ameaçado não apenas pela pandemia, mas pelo acirramento dos conflitos religiosos que perduram em sua terra natal há mais de cinco mil anos.

Talvez os exemplos acima sejam suficientes para ilustrar a questão que pretendo abordar neste ensaio: como pode um jesuíta do século XVII despertar tanto interesse em leitores e leitoras distantes dele tanto no tempo quanto no espaço? O que o seu *Oráculo Manual,* escrito em pleno século de ouro espanhol, teria a nos dizer a respeito de nosso mundo atual? A recepção de Gracián no século XX fornece indicativos bastante instigantes para a compreensão destas questões. Além de Werner Krauss, que alega ter sobrevivido na prisão graças à leitura do pequeno livro, Walter Benjamin também teria ficado fascinado pelo jesuíta a ponto de presentear Bertolt Brecht com um exemplar. O mesmo fascínio teria sido experimentado por Schopenhauer quando da tradução dos aforismos para o alemão no século XIX, e por Hans Ulrich Gumbrecht em nova tradução de 2019. Considerando a existência de uma legitimidade vinculada ao pertencimento de Gracián à Companhia de Jesus, que objetivava a expansão da fé católica por meio de um "exército de Cristo", gostaria de lançar mão do termo *afinidade*, além do cronotopo do amplo presente e dos conceitos de ritmo e presença, de Gumbrecht, para discutir a recepção da obra do jesuíta por uma leitora na contemporaneidade, levando em conta aspectos formais e estruturais dos aforismos, bem como o estabelecimento de uma relação quase íntima durante o processo de leitura. Minha argumentação se desenvolverá em duas partes: a primeira, no sentido de mostrar que tanto o ritmo quanto a produção de presença são elementos de fundamental importância para a criação de uma relação entre a *person*a de Gracián e o (a) leitor (a) contemporâneo (a), considerando o atual contexto pandêmico, e a segunda, que diz respeito às relações entre minha própria experiência de leitura da obra do jesuíta e aspectos de minha genealogia matrilinear.

Em primeiro lugar, e antes de discorrer sobre todos os aspectos mencionados acima, faz-se necessário conhecer Gracián. Filho de médicos, nascido no dia 08 de janeiro de 1601 em Belmonte, na Espanha, passou sua infância em Toledo e ingressou no noviciado da Companhia de Jesus em 1619, tendo falecido em Tarazona em 1658. A formação humanística que recebeu nos colégios da ordem religiosa à qual pertencia foi fundamental para sua formação erudita, o que se percebe nos 300 aforismos de seu *Oráculo Manual*, uma espécie de compêndio com várias regras e conselhos sobre como se portar em sociedade. Vale ressaltar que esta obra é escrita durante o período de decadência do século de ouro espanhol e do movimento contra reformista, surgido como resultado do Concílio de Trento (1545-1563) e ligado ao Barroco espanhol. Há que se mencionar, neste sentido, a vertente denominada conceptismo, que criou formas para o trânsito tortuoso por ideias contraditórias, o que se observa nos aforismos em múltiplas cadeias de ideias paradoxais retomadas de tempos em tempos, no já mencionado ritmo de conversa que assume ares de inquestionável legitimidade quando nos recordamos que Gracián era, enquanto jesuíta, investido

de autoridade teológica para proferir conselhos sobre como agir em sociedade. Daí o apelo de seus aforismos políticos, estilo este também adotado por outros autores seus contemporâneos, como Antonio Pérez, Lorenzo Ramiréz de Padro, Joaquín Setanti, Diego Enríquez de Villegas e Pedro de Figueroa. O *Oráculo Manual* encontra-se, desta forma, inserido em uma tradição caracterizada pela agudeza do pensamento transmitido com brevidade e precisão, característica não apenas do estilo barroco, mas de um contexto em que a forma breve e fragmentária do aforismo se afigurava como mais do que necessária para a transmissão dos conselhos para sobrevivência em um mundo instável e caótico.

A atuação de Gracián como membro de uma ordem que se deslocava de um espaço a outro em sua missão de formar um verdadeiro exército de Cristo tem, na figura de Santo Ignácio de Loyola, um forte espelhamento expresso na pretensão de se tornar um "mestre das emoções" e manifesto em exercícios espirituais que preconizavam o protagonismo humano nas mais diversas esferas da vida social. Tais exercícios eram caracterizados por uma extrema racionalidade e pelo que Helmut Lehnen chamou de "pensamento frio", orientado para soluções práticas e realistas e com forte dimensão performática, presente, por exemplo, nas *Meditações* de Marco Aurélio, e n'*O Príncipe*", de Nicolau Maquiavel, contemporâneo, aliás, do próprio Ignácio de Loyola. Outra noção fundamental para a compreensão dos aforismos de Gracián é a de sobrevivência, especialmente se considerarmos que ele os escreveu, conforme já mencionado, em plena decadência do século de ouro espanhol, era em que os reis católicos Fernando de Aragão e Isabel de Castela deram início ao empreendimento da conquista ultramarina dentro de parâmetros racionais bem delineados. A ideia de sobrevivência, bem como o caráter programático dos aforismos, se torna ainda mais clara se levarmos em conta que Gracián era confessor de aristocratas poderosos, o que lhe conferia, além do poder religioso, poder político. A contribuição do jesuíta se situa, ao fim e ao cabo, em uma encruzilhada que se formava entre a fé católica e o princípio racional que viria a caracterizar o pensamento iluminista, o que não deixava de ser bem visto pela Igreja Católica em seu projeto de combate ao protestantismo.

Além do *Oráculo Manual*, escrito em 1647, Gracián foi autor das seguintes obras: *El Héroe* (1637), *El Político don Fernando el Catolico* (1640), *Arte de Ingenio, tratado de la Agudeza* (1642), *El Discreto* (1646), *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648), *El Comungatorio* (1655), *El Criticón* (três volumes publicados de 1651 a 1657), e de um escrito menor intitulado *Relación del Socorro de Lérida* (1643). Os principais valores que fundamentavam sua educação eram: *cura personalis* (cuidado pelo todo de si), *discretionem* (achar Deus em todas as coisas e usar ações para o bem maior), *magis* (um padrão de excelência nos afazeres), *cogitatio* (considerar o mundo

à sua volta), e *conspirationem in ministerium* (serviço comunitário calcado no amor e justiça divina via fraternidade e solidariedade). Cabe salientar, neste sentido, que a base da formação dos jesuítas era escolástica-tomista e aristotélica, o que aparece expressa com frequência na tentativa de conciliar o ideal religioso com a racionalidade.

Tendo em vista o exposto até aqui, volto a perguntar: como pode um jesuíta do século XVII, com formação religiosa e inserção social privilegiada, estabelecer relações tão próximas e intensas de afinidade com seus leitores (e leitoras) em pleno contexto pandêmico do século XXI? Lanço mão da etimologia da palavra afinidade, originária do latim *afinitas*, que significa "semelhança" ou "similitude", para poder compreender a questão, levando em conta que o contexto de Gracián, assim como o nosso, colocava, guardadas as devidas proporções, uma série de desafios relacionados à sobrevivência do indivíduo em meio a um universo de contingência. Esta, por sua vez, define-se como tudo aquilo que pode ou não acontecer, principalmente em situações adversas, priorizando a relatividade e um universo amplo de possibilidades característico do que Hans Ulrich Gumbrecht (2015) chama de "amplo presente". Trata-se de um cronótopo que sinaliza a derrocada da noção tradicional de tempo histórico, que surge no início do século XIX e atinge o status de única visão tida como pertinente na cultura histórica ocidental. Na visão de Gumbrecht:

> a visão de mundo histórica concebia, em primeiro lugar, o futuro como um horizonte aberto de possibilidades as quais os seres humanos acreditavam que poderiam escolher. Em segundo lugar, ela compreendia o passado como uma dimensão que estava progressivamente retroagindo e perdendo, assim, o seu valor de orientação para o presente. Entre este passado e aquele futuro, em terceiro lugar, o presente parecia ser "um pequeno momento imperceptível de transição", o qual era ocupado, em quarto lugar, por uma visão de mundo cartesiana da autorreferência humana enquanto consciência pura. Finalmente, a visão de mundo histórica pressupunha que o tempo operava como um agente inevitável de mudança unidirecional, cujas regularidades poderiam ser identificadas e, assim, servirem de base para a projeção de um prognóstico de futuro (GUMBRECHT, 2020)

O cronótopo da amplo presente busca problematizar este estado de coisas ao colocar um presente cercado por ameaças, o que faz com que seja invadido pelo passado de forma contundente, principalmente em se considerando a emergência da tecnologia eletrônica, aliás bastante acentuada em tempos de pandemia. Outro aspecto relevante dentro do amplo presente é a percepção do tempo como agente não linear e regular de mudança, apesar de mantido à distância pela própria história enquanto disciplina acadêmica:

> A outra instituição que mantém o amplo presente à distância é, sem dúvida, a História, a qual manteve, com um espírito de tacanha ortodoxia, a visão de mundo histórica como sua base e sua matriz. E todavia podemos observar uma tendência recente, no âmbito da história enquanto disciplina acadêmica, a aceitar

> e até mesmo adotar uma prática de comparação que vai contra sua tradicional rejeição ao "anacrônico" – uma tendência claramente relacionada à dominância do cronótopo do "amplo presente" em torno da disciplina História (GUMBRECHT, 2020).

Poderíamos afirmar, com base nestas ideias, que este cronótopo tornaria possível e palpável a leitura de um jesuíta do século XVII no contexto atual, tendo em vista a invasão do presente atual por aspectos relacionados ao passado do século de ouro espanhol, principalmente no que diz respeito ao quesito sobrevivência. Outros elementos que aproximam Gracián do (a) leitor (a) contemporâneo (a) são aqueles que se referem aos efeitos de presença e ao ritmo criado pelos seus aforismos. Na visão de Gumbrecht, *presença* é tudo aquilo que cria uma relação ou sensação de tangibilidade, transformando um objeto em algo tangível por mãos humanas. Em *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010), o autor desestabiliza a centralidade do paradigma hermenêutico na análise dos objetos culturais no Ocidente ao afirmar que as práticas interpretativas não dão conta da amplitude da experiência estética, percebida como algo que oscila entre os efeitos de sentido e os efeitos de presença. Estes, por sua vez, podem ser criados por aspectos performáticos de um texto, relacionados à performance corporal e/ou gestual, pela *Stimmung*, isto é, por elementos materiais criadores de um clima específico que envolve o leitor, e também pelo ritmo de um texto. O conceito de ritmo, que normalmente recebe pouca atenção da crítica literária, é definido por Gumbrecht da seguinte maneira no ensaio "Ritmo e significado", publicado em 1994 na versão inglesa da coletânea *Materialities of Communication*:

> *O ritmo é a realização da forma sob a (complicadora) condição da temporalidade.* Essa definição corresponde à conclusão que o linguista francês E. Benveniste tirou ao final de seu estudo sobre o uso da palavra *ρυθμός* no grego antigo. Benveniste afirma: "Quando se procede dos contextos de sua ocorrência, então esta palavra designa a forma no momento de sua incorporação pelo que está mudando, movendo-se, fluindo - a forma de toda essa matéria que não tem consistência orgânica. Corresponde à estrutura de um elemento instável" (BENVENISTE, 1966, p. 333). Mas por que a temporalidade e a não consistência são "condições complicadoras" para a realização da forma? (GUMBRECHT, 1994, p. 173, tradução de Ana Paula Costa de Oliveira Padovino e Greicy Pinto Bellin, ainda não publicado).

Levando em consideração a definição de Niklas Luhmann, a forma é algo que aponta, ao mesmo tempo, para si mesma e para o exterior, simultaneidade esta que encontra no ritmo a solução para um objeto que, justamente por ser temporal, não poderia, em tese, assumir uma forma fixa. Observam-se, nos textos literários em geral, uma série de marcadores rítmicos que remetem à regularidade e à estabilidade da forma, sendo que tais marcadores apresentam, para Gumbrecht, quatro funções principais: coordenativa (corpos e mentes em uma mesma sintonia e/ou coordenados corporalmente/mentalmente possuem um ritmo); mnemônica (o ritmo torna mais fácil a memorização de sequências de estruturas, principalmente se houver linguagem prosódica

envolvida no processo); afetiva (o ritmo pode despertar afetos no ouvinte/leitor/receptor de um texto), e conjuratória (o ritmo de um texto pode nos remeter a um determinado tempo e/ou espaço históricos). No que diz respeito aos aforismos de Gracián, é possível identificar uma série de estruturas que se repetem, sugerindo ritmo/ritmos que apontam para o já mencionado universo em plena contingência, o qual gera a simultaneidade entre passado e presente apontada por Gumbrecht em sua explicação sobre o cronótopo do amplo presente na cultura contemporânea. A função conjuratória do ritmo, explicitada pelo autor em seu *livro Crowds: The Stadium as a Ritual of Intensity* (2021) é, sob este aspecto, de grande importância, correspondendo ao momento no qual "os objetos de nossa imaginação se tornam substancialmente presentes sob a influência do ritmo" (GUMBRECHT, 2021, p. 88, tradução minha) e podendo ser associada à produção de efeitos de presença ao tornar presente um passado por meio da própria experiência de leitura.

Observam-se, nos aforismos de Gracián, uma série de estruturas que acabam por sugerir um ou vários ritmos. A negação é uma destas estruturas, a qual se repete nas primeiras frases em sequências determinadas de aforismos, como se pode observar na sequência 105-110:

> *Don't* be tedious
> *Don't* vaunt your good fortune
> *Don't* appear self-satisfied
> *Don't* be condemnatory
> *Don't* hang around a setting sun.

Na versão em língua portuguesa, a mesma sequência exibe dimensão rítmica mas em um grau menos evidente tendo em vista as adaptações ocorridas no processo tradutório:

> *Seja* breve
> *Não* exibir a fortuna
> *Não* mostrar satisfação de si
> Atalho para tornar-se melhor pessoa: *saber* relacionar-se
> *Não* censurar os outros
> *Não* aguardar o sol se pôr.

A princípio as adaptações geradas pelo próprio ato de tradução provocam a ruptura do ritmo que se estabelece em inglês; a reiteração de verbos no infinitivo, no entanto, gera outra camada rítmica que opera em uma dimensão afetiva otimista, ao passo que as outras estruturas operam na negação, gerando um clima de pessimismo e melancolia que poderia ser relacionado tanto ao universo decadente onde Gracián estava inserido quanto ao presente pandêmico repleto de restrições sanitárias. A reiteração de infinitivos pode ser observada na primeira sequência de

aforismos do *Oráculo Manual* em conselhos que reforçam um suposto otimismo, ainda mais considerando que Gracián era confessor de poderosos reis absolutistas:

Realizar as tuas coisas com suspense
Criar a dependência
Escusar as vitórias dos teus superiores
Não ceder às paixões
Desmentir os defeitos de teu país

O uso de verbos no infinitivo aponta para a necessidade de determinadas ações relacionadas a necessidades básicas de sobrevivência em contextos de emergência: não divulgar o que ainda não foi realizado, tornar as pessoas dependentes de si, nunca suplantar seus superiores, exercer o autodomínio, ocultar as deficiências de seu país. Este último aforismo gera nova simultaneidade entre o contexto da época de Gracián e o contexto atual no que diz respeito à defesa de uma percepção de nacionalidade ufanista que procurava, no século de ouro, fazer vista grossa à decadência que se seguiu à pujança dos grandes empreendimentos e que almeja, nos dias de hoje, criar uma percepção obliterada a respeito dos desmandos de uma nação imersa em um emaranhado político sem precedentes.

Outro ritmo curioso é aquele que se estabelece na reiteração de frases com duas partes intercaladas por vírgula no início de cada aforismo, o que se observa, por exemplo, na sequência de aforismos 199-211, versão em língua inglesa:

199 – Know how to garner esteem – wisely, not pushly
200 – Have something to desire, so as not to be fortunate, yet unhappy
201 – All those who appear fools are, along with half of those who don't
204 – Undertake what's easy as if it were hard, and what's hard as if it were easy
211 - In heaven, everything is good; in hell, everything's bad.

Observa-se, nos aforismos 204 e 211, que a segunda sentença afirma o contrário da primeira, em jogos de ideias característicos do conceptismo barroco que reforçam alguns paradoxos de contextos imersos em contingência. Na versão em língua portuguesa a divisão em duas frases, com exceção dos aforismos 204 e 211, não é mantida, usando-se o infinitivo na tradução, o que estabelece outro ritmo e reforça novamente a dimensão otimista:

199 – Fazer-se reconhecer como sensato
200 – Ter anseios
201 – São tolos todos os que parecem e a metade dos que não o parecem
204 – O fácil se há de empreender como difícil, e o difícil como fácil
211 – No céu tudo é contentamento, no inferno tudo é pesar

O uso de paradoxos remete à poesia de Gregório de Matos Guerra, contemporâneo de Gracián, que com seus volteios preciosistas de raciocínio nos remete novamente à dilacerante condição existencial característica do século XVII:

> Nasce o Sol e não dura mais que um dia,
> Depois da Luz se segue a noite escura,
> Em tristes sombras morre a formosura,
> Em contínuas tristezas a alegria.
> Porém, se acaba o Sol, por que nascia?
> Se é tão formosa a Luz, por que não dura?
> Como a beleza assim se transfigura?
> Como o gosto da pena assim se fia?
> Mas no Sol, e na Luz falte a firmeza,
> Na formosura não se dê constância,
> E na alegria sinta-se tristeza.
> Começa o mundo enfim pela ignorância,
> E tem qualquer dos bens por natureza
> A firmeza somente na inconstância.

Em uma experiência de leitura na qual os aforismos podem ser retomados em atitude de contemplação em uma verdadeira liturgia das horas, torna-se claro que a conjuração e os efeitos de presença são elementos fundamentais para estabelecer um diálogo entre os pequenos excertos e o seu leitor, seja para garantir a sobrevivência durante um bombardeio, seja para enfrentar um período na prisão ou um cotidiano extenuante em meio a uma pandemia que dura quase dois anos. Examinarei, na próxima parte deste artigo, minha própria motivação existencial para a leitura dos aforismos de Gracián com a intenção não apenas de alargar a compreensão do funcionamento do cronótopo do amplo presente, mas de fornecer um exemplo palpável da profunda identificação capaz de impulsionar a experiência de visceral simultaneidade envolvendo o *Oráculo Manual* em tempos contemporâneos.

Saber mudar de lugar: Gracián, as irmãs Scalabrinianas e a abertura para a alteridade

Minha relação com o *Oráculo Manual* assume contornos inusitados se considerarmos que sou, considerando minha linhagem matrilinear, descendente da família Scalabrin, que dá nome a uma das principais ordens religiosas femininas do mundo, as Irmãs Missionárias de São Carlos Borromeo, mais conhecidas como Irmãs Scalabrianas. Tal sobrenome foi, todavia, omitido em minha certidão de nascimento por escolha de minha mãe, Rejane Salete Scalabrin Pinto, de forma que carrego apenas os sobrenomes de meu avô, Getúlio Marques Pinto, e meu pai, Claudio José Bellin.

Já ficou claro que a legitimidade de Gracián se baseava em seu pertencimento à Companhia de Jesus, cujo objetivo principal era disseminar a fé católica pelo mundo. A formação do Rio Grande do Sul, estado onde nasci, e para onde meu tetravô Gaetano Scalabrin imigrou em 18/03/1878, tendo se instalado na então colônia de Caxias do Sul, pode ser considerado um dos mais expressivos resultados do empreendimento jesuíta. O primeiro membro da Companhia fundada por Santo Ignácio de Loyola a pisar em terras do continente foi Roque Gonzalez de Santa Cruz, em 1619 (mesmo ano em que Gracián ingressou na Companhia de Jesus), em missão evangelizadora que resultou na fundação da aldeia de São Nicolau, uma das reduções que integram o que depois se tornou conhecido como Os Sete Povos das Missões. O trabalho missionário de Santa Cruz acabou despertando a ira de alguns colonos da região, que eram contrários a catequização dos nativos e acabaram, por este motivo, ordenando seu assassinato. Foi transformado em santo em 16 de maio de 1988 pelo Papa João Paulo II diante de uma multidão de 500 mil pessoas em visita do mesmo papa a Assunção, no Paraguai. A ação dos jesuítas, por sua vez, é retratada por Erico Verissimo no primeiro tomo de *O Continente*, integrante da primeira parte da trilogia *O tempo e o vento*, evidenciando a importância desta ordem religiosa para a formação étnica do povo gaúcho tendo em vista que o tronco da família Terra se forma a partir do encontro entre Ana Terra e o nativo Pedro Missioneiro. Esta havia sido criado por Alonzo, um jesuíta atormentado por lembranças de um passado dissoluto em Pamplona, na Espanha, e que resolve se tornar padrinho do indígena em virtude do falecimento de sua mãe no momento do parto:

> Pedro cresceu na missão aos cuidados da família do cacique d. Rafael, e seguido de perto por Alonzo, que tinha por ele uma estima toda particular. Aos oito anos sabia ler, escrever, fazer contas, e, além do guarani, falava espanhol e podia ler com relativa correção alguns textos em latim. Era um menino mais alto do que o comum dos índios da sua idade, tinha a pele trigueira, os cabelos pretos e lisos, olhos escuros e meio oblíquos, nariz fino e reto, e boca rasgada (VERISSIMO, 2013, p. 55).

Deixando clara a relevância da interferência da ação dos jesuítas em minha terra natal, o que por si só talvez já pudesse corroborar uma possível afinidade entre Gracián e sua leitora contemporânea, começo a desfiar um novelo um pouco mais extenso, que diz respeito ao meu pertencimento à genealogia dos Scalabrin. Trata-se do mesmo sobrenome do fundador da ordem de São Carlos Borromeo, João Batista Scalabrini, nascido perto de Como, na Itália, em 8 de julho de 1839. Atualmente, Como se localiza na região da Lombardia, ao lado da província do Vêneto, região onde nasceram meus ancestrais. Vale lembrar que Vêneto e Lombardia formaram, até 1866, um mesmo reino, o que se confirma não apenas por dados encontrados na internet, mas pelos registros dos dados dos imigrantes da família Scalabrin, os quais foram levantados e compilados

por meu pai (Pausa para uma curiosidade: meu pai descobriu, durante a pesquisa, que seus ancestrais patrilineares eram oriundos da mesma região). Hoje em dia as duas províncias, que foram muito atingidas pela pandemia da Covid-19, reivindicam autonomia em relação ao restante da Itália, o que nos leva a pensar em uma forte autonomia identitária, bem como na ideia de que poderíamos ser descendentes daqueles que formariam a ordem dos scalabrinianos. A hipótese, a qual explorarei mais adiante, é a de que a família teria dois ramos, sendo que um deles, associado aos religiosos, teria florescido em São Paulo e o outro do Rio Grande do Sul a partir da colônia Caxias, onde nasceu meu bisavô, Caetano Scalabrin, neto de Gaetano Scalabrin. Caetano se casou com uma moça chamada Anna Ferronato, cujo pai, Marco Ferronato, também imigrara da província de Vicenza. Caetano e Anna, os pais de minha avó Angelina, se instalaram em Passo Fundo e abriram um restaurante na rua General Neto, 530, no centro da cidade. João Scalabrini, diferentemente dos meus ancestrais, permaneceu na Itália. Ordenado sacerdote em 1863, possuía alma de missionário. Foi designado pároco na paróquia de São Bartolomeu em 1871, e ao se tornar bispo de Piacenza passou a direcionar seu compassivo olhar para os necessitados e principalmente, para os migrantes que abandonavam suas pátrias em busca pela sobrevivência e por melhores condições de vida. Começou a receber cartas de italianos que haviam migrado para a América do Sul e que solicitavam a ida de padres para o novo continente onde se "vivia e morria como os animais". Isso motivou a fundação da Congregação dos Missionários de São Carlos Borromeu em 1887, e da Congregação das Irmãs Scalabrinianas em 1895. A congregação tem como principal lema o evangelho de Mateus n. 25, versículo 35: *Eu era estrangeiro e me acolhestes*, o que se coaduna perfeitamente com a missão dos membros da ordem, que visa o acolhimento e o cuidado com estrangeiros nas terras que lhes receberam como imigrantes.

Uma das fundadoras do ramo feminino da congregação foi, ao lado de João Scalabrini, a Madre Maria Assunta Caterina Marchetti, nascida em 1871 e radicada no Brasil, mais especificamente em São Paulo, onde faleceu em 1948. Foi beatificada em 2014, na Catedral da Sé; serviu em vários estados do país, incluindo o Rio Grande do Sul. Em pesquisa pelo sobrenome Scalabrin em sites de sobrenomes italianos, verifiquei que a maior incidência dos cadastros dos descendentes deste tronco se observa justamente nos estados de São Paulo e no Rio Grande do Sul, o que poderia corroborar a já mencionada relação entre as duas partes da mesma família. O trabalho das irmãs scalabrinianas se caracterizava por uma imensa devoção dedicada aos migrantes e ex-escravos, em estilo de vida muito simples e serviçal que atraiu muitas jovens mulheres, ocasionando, com isso, a expansão da ordem em um curto espaço de tempo. Gostaria de apontar, sob este aspecto, a diferença existente entre um teólogo como Gracián, inserido em um mundo

masculino onde a espiritualidade, situada na esfera do *logo*s, ou seja, da razão, é usada para o exercício do poder, conforme se observa nos aforismos do *Oráculo Manual*, os quais consistem em uma série de conselhos práticos para garantir a sobrevivência em um mundo decadente, e a atuação religiosa das mulheres, baseada no verdadeiro sentimento de entrega e na devoção que remontam à figura da Virgem Maria. Atitude semelhante se observa na vertente do misticismo feminino do século XVII, a qual irei exemplificar na figura de Santa Teresa D'ávila, aliás contemporânea de Gracián, assim como Soror Juana Inés de La Cruz, considerada uma das primeiras feministas da história da literatura mexicana. Mas este seria tema para outro artigo. O que gostaria de mostrar aqui, a partir da breve história de minha genealogia matrilinear, em associação com a trajetória das irmãs scalabrinianas, é uma peculiar identificação com as missionárias, e por extensão com Gracián, em virtude do exercício de minha profissão e da necessidade, imbuída nesta mesma profissão, de direcionar o olhar para o outro visando não apenas uma mera transmissão de conhecimento, mas o acolhimento do ser humano em situação de contingência.

Com base nestas ideias, retomo o título deste artigo para relacioná-lo com o conceito de presença, com os valores imbuídos nas missões dos pertencentes às ordens religiosas mencionadas, as quais visavam, em última instância, auxiliar pessoas em sua busca pela sobrevivência, e com minha própria condição como docente em tempos pandêmicos. "Saber mudar de lugar", na tradução brasileira, ou "Know how to transplant yourself", em versão inglesa, remete a um fenômeno de presença, a uma capacidade, própria dos missionários, de se deslocar fisicamente no espaço, como fizeram Roque Gonzalez, Madre Maria Assunta e o próprio Gracián, ou mentalmente, pela imaginação, como acontece nos dias de hoje com a leitura do *Oráculo Manual*. E "saber mudar de lugar" adquire, em tempos de pandemia, uma conotação bastante complicada nas atividades de assistência religiosa, tendo em vista as restrições colocadas para os cultos e para o exercício da fé, assim como nas atividades de docência, ministradas à distância por meio de plataformas virtuais que limitam o contato humano e o reduzem a uma mera contemplação de rostos em pequenas telas na tela maior de nossos computadores. Não é minha intenção comparar-me a pessoas com nítida vocação para missões importantes na história da humanidade, tampouco me colocar como vítima de uma situação de emergência global que nos retirou a presença física por evidentes questões sanitárias, mas apontar para as simultaneidades decorrentes de encontros culturais que acontecem seja pelo poder conjuratório do (s) ritmos (s) de um texto, seja por uma mera coincidência de sobrenomes, seja por uma identificação com valores que remetem ao reconhecimento da alteridade que caracteriza, entre outros fatores, a profissão de professor,

transformando-a em uma espécie de sacerdócio. Trago, em retomada de um dos primeiros parágrafos deste artigo, um exemplo final que ajuda a ilustrar esta questão.

Entre abril e maio de 2021, foi ministrado um seminário sobre genealogia fria do Humanismo ocidental na Universidade Hebraica de Jerusalém, Israel, para o qual fui convidada na condição de colega do professor Hans Ulrich Gumbrecht. Na ementa, conforme já explicitado, constava a leitura do *Oráculo Manual* de Gracián. O seminário seria, como todas as atividades acadêmicas que ocorreram e ainda ocorrem durante a pandemia, realizado virtualmente, pela plataforma zoom, e contaria com a participação de vários alunos de diversas religiões diferentes. Uma destas alunas, Saama, era uma palestina que assistia às aulas com a câmera sempre fechada. Minha mente professoral logo lamentou este fato, devido ao incômodo causado por um aluno ou aluna que nunca abre sua câmera durante as aulas, pensamento rapidamente substituído pela constatação da alteridade cultural que permeava a condição de Saama, mulher e palestina em meio a uma maioria de judeus homens e israelenses. O bombardeio iniciado na faixa de Gaza durante a realização do seminário criou um clima ainda mais tenso, expresso nos comentários dos alunos acerca da situação política de Israel, o qual foi se dissolvendo a medida em que se observou o cessar fogo alguns dias depois. O último dia do seminário, 31 de maio de 2021, foi marcado por uma brilhante exposição de Saama acerca da teologia negativa do islamismo, após a qual o instigante tema foi debatido pacificamente entre palestinos e judeus. Contente por ter presenciado tão profícua discussão, enviei a Saama um e-mail congratulando-a por sua exposição, tendo sido respondida com muita gentileza e com a constatação de que minha presença feminina, ainda que virtual, havia sido fonte de acolhimento para aquela jovem. Volto a frisar que não é minha intenção vangloriar-me de minha atitude, muito menos realizar proselitismo feminista; o que gostaria de deixar claro é o imenso desafio, trazido por Gracián e pelos demais missionários mencionados neste artigo, de "saber mudar de lugar", colocar-se no lugar do outro à distância, sem uma presença física que crie a tangibilidade que seria necessária para a ocorrência desta identificação, e em meio a um contexto de plena contingência em que um jesuíta do século de ouro acaba por se tornar, para repetir uma frase exaustivamente usada nos estudos acerca da recepção literária, extremamente "atual". Não se trata, todavia, de ser atual, e sim de criar relações de simultaneidade por meio da experiência de leitura, como, por exemplo, a que apresentei aqui, e que talvez explique, pelo menos um pouco, a razão pela qual uma professora brasileira do século XXI se identificou tanto com um jesuíta espanhol do século XVII.

Coda

Eu era estrangeiro e me acolhestes. O lema das irmãs scalabrinianas traduz uma missão que não é apenas religiosa mas política e cultural em seu sentido mais amplo, e que permeia nosso trabalho como professores de literatura no encontro com uma alteridade que se torna cada vez mais complexa no cenário pandêmico. Torna-se interessante, sob este aspecto, retomar o aforismo 198, o qual deu origem a este ensaio, tendo sido citado em seu título:

> Há nações que para se fazer reconhecer mudam de lugar, mais vale a regra para altos postos. São as pátrias madrastas dos próprios cimos: reina nelas a inveja como em terra fértil e mais se recordam das imperfeições do que começou que da grandeza a que chegou. Um alfinete pôde conseguir apreço, passando de um mundo a outro, e um vidro põe em desprezo ao diamante porque mudou de lugar. Todo o estranho é estimado, seja porque veio de longe, seja porque logra feitos em sua perfeição. Muitos já foram desprezados em seu rincão e hoje são a honra do mundo, sendo estimados dos seus e de estranhos: de uns porque os miram de longe, de outros porque distantes. Nunca venerará a escultura aquele que conheceu o tronco morto de onde saiu (GRACIÁN, 2013, p. 94).

Tanto eu quanto Werner Krauss, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Arthur Schopenhauer, Hans Ulrich Gumbrecht e Guy Dolev, só para citar alguns leitores do jesuíta, sem, obviamente, ter a pretensão de me equiparar com nenhum deles, eram estrangeiros à sua obra e foram por ele acolhidos em suas experiências de leitura. O próprio Gracián era, de forma semelhante, um estrangeiro necessitando de acolhimento em nosso contexto, cuja contingência aponta para a premente necessidade de "saber mudar de lugar" enquanto fenômeno primordial na criação de relações de tangibilidade e, consequentemente, de presença física tão rarefeita nos dias de hoje. Resgatar a ancestralidade e a genealogia matrilineares também se configura, neste contexto, como um fenômeno de presença não apenas para a compreensão de quem somos, mas para o entendimento das questões que motivaram o abandono da terra natal pelos ancestrais e seu posterior acolhimento em uma terra que lhes era também estranha.

Pode-se afirmar, ao fim e ao cabo, que a consciência que tanto Gracián quanto as missionárias seculares scalabrinianas nos trazem é que somos todos, inadvertida e inevitavelmente, estrangeiros.

Referências

GARDELIN, M.; COSTA, R. **Povoadores da Colônia Caxias.** Porto Alegre: Escola Superior de Teologia, 1992.

GRACIÁN, B. **Oráculo de Bolso e Arte da Prudência**. Trad. Adriana Junqueira Arantes. São Paulo: Martin Claret, 2015.

_____. **The Pocket Oracle and Art of Prudence**. Trad. Jeremy Robbins. London: Penguin Classics, 2011.

GUERRA, G. de M. **Poemas escolhidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GUMBRECHT, H. U. **Nosso amplo presente**: ensaios sobre cultura contemporânea. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. **Produção de presença:** o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

_____; PFEIFFER, K. L. **Materialities of Communication.** Trad. William Whobrey. Stanford: Stanford University Press, 1994.

_____. Graciáns Kalte Konkretheit. Ein Jesuit des 17. Jahrhunderts als Denk-Faszination. **Neue Zürcher Zeitung**, Suíça, 2020.

_____. **Crowds:** The Stadium as a Ritual of Intensity. Trad. Emily Goodling. Stanford: Stanford University Press, 2021.

VERISSIMO, Erico. **O Continente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

O FEMININO E O IMPRESSIONISMO EM "A FESTA NO JARDIM"

Autora: Janine Aparecida Cardoso (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Brunilda Reichmann (UNIANDRADE)

Resumo: O presente artigo analisará o confronto advindo da diferença entre as classes sociais presentes no conto "A festa no jardim", publicado por Katherine Mansfield em 1922, tanto com relação aos personagens quanto aos ambientes descritos. Para isso, irá se estabelecer a ideia de contraste entre a conduta da protagonista do conto, Laura, e os ambientes em que a história transcorre, focando nas características do Impressionismo literário a partir dos estudos de Meyer Schapiro e de Franco Sandanello. Além disso, será traçado paralelo entre os parâmetros sociais e papel feminino à época de Katherine Mansfield, correlacionando-os aos comportamentos femininos na narrativa. Será usado também o conceito de fluxo de consciência de Robert Humphrey em associação com a análise do teórico e ensaísta Othon Garcia.

Palavras-chave: Mansfield; valores sociais; feminino, impressionismo.

Introdução

A produção literária no início do século XX rompe com os modelos tradicionais de escrita, nos quais são focados a ação narrativa, para dar ênfase à sua leitura psicológica. É neste contexto que surge a produção de Katherine Mansfield, autora que nos apresenta a beleza dos instantes ao cortar cenas da realidade ficcional com o intuito de esmiuçar as mudanças íntimas da personagem.

Por estar presente um narrador que faz uso do monólogo interior indireto, conseguimos acompanhar as impressões e sensações das personagens em seus contos. Na narrativa analisada, particularmente, somos apresentados – e simultaneamente conduzidos – por Laura Sheridan, senhorita da elite que envolvida com a organização e a realização de uma festa no jardim da casa da família, indaga-se sobre algumas convenções sociais e comportamentos, o que culmina, no fim da obra, com a descoberta iluminada da epifania, advinda da constatação da gravidade e imponência da morte.

Mansfield retrata Laura com comportamentos díspares, fazendo-nos circular por seus pensamentos, ora padronizados devido à sua estrutura sociofamiliar, ora inquiridores, pois reflete a maturação de uma jovem frente às constatações das diferenças do mundo, sejam elas emocionais, sejam sociais. A autora elabora, assim, uma personagem diferente das demais de sua família, as quais reproduzem as convenções, já que Laura é a única que possui sensibilidade para perceber a fenda entre eles e as classes mais baixas e, a partir desta constatação, possui conscientização – ainda que de maneira egoísta – de que a morte aniquila todos os padrões e parâmetros da vida.

Vale mencionar que esse desenvolvimento da consciência do mundo que a cerca não a faz questionar profundamente a problemática da pobreza, não podendo ter-se o foco de literatura engajada no conto em análise, uma vez que a protagonista não busca os motivos da discrepância entre as classes sociais nem possui atitudes que modifique de qualquer forma tal hierarquização.

Não obstante, as personagens protagonistas de Mansfield são caracterizadas como observadoras e atentas ao que ocorrem ao seu entorno, apreendendo o valor simbólico das ações e sentimentos, tornando-as belíssimos exemplos de Impressionismo, movimento artístico que se iniciou pictoricamente, mas que tem grandes representantes na literatura, caracterizado essencialmente pela valorização das sensações e cores na narração, o que - como constataremos – é primorosamente trabalhado por Katherine Mansfield.

A linguagem e a construção dos papeis sociais

O conto ora analisado, que já foi traduzido para o português como "Festa no jardim" e "A festa ao ar livre", tem como fio condutor narrativo a organização e realização de uma festa pela família Sheridan na qual, pelas descrições presentes, como a instalação de um toldo para conforto dos convidados (MANSFIELD, 2016, p. 64) e a presença de uma orquestra para animar o evento (MANSFIELD, 2016, p. 65), pode-se perceber o alto padrão social, o que nos faz correlacionar facilmente com a infância e adolescência abastadas da autora na Nova Zelândia.

Cabe ressaltar que todas as referências às passagens do conto são da edição da Editora Record (2016), com tradução de Mônica Maia, intitulado *15 contos escolhidos de Katherine Mansfield*, portanto, serão referenciadas a partir de agora, apenas as páginas das citações. Já as citações em inglês se referem ao original de Mansfield presente no site *Katherine Mansfield Society*.

Segundo Vincent O´Sullivan (1997), os valores neozelandeses à época de Katherine eram ditados pela Inglaterra, fazendo seu país se observar no espelho uma vez que os habitantes se comportavam conforme os ditames da metrópole. É esse comportamento elitizado e clássico que encontramos em "A festa no jardim", cujos papeis sociais são bem determinados.

A história tem como personagem central Laura, a filha incumbida do preparo do evento, descrita no início como "a artista" (p. 64). É a partir dela, suas ações, pensamentos e descobertas, principalmente advindos do discurso indireto livre, que experimentamos suas revelações. É essa personagem que, em choque pela morte de um carroceiro pobre morador vizinho à propriedade de sua família, contesta sutilmente a hierarquização social, em seguida, mostra seu senso de humanidade, seguido do distanciamento social imposto e, no fim, conduz-nos à descoberta da gravidade e mutabilidade, e por que não beleza, da morte.

Katherine Mansfield, que segundo Carpeaux (1968, p. 139), desprezava os grandes acontecimentos e "dedicou-se à representação meticulosa de acontecimentos e sentimentos minúsculos, que não modificam a vida, mas que indicam as modificações imperceptíveis de vidas", tem como uma das suas marcas mais latentes o uso do discurso indireto livre como recurso para revelar o universo psicológico de suas personagens.

Cabe ressaltar que é no modernismo que a análise psicológica se avoluma à proporção que a ação do enredo deixa de ser o eixo primordial da narrativa, isto é, nas palavras do mesmo crítico literário e ensaísta, as características reais do mundo físico vão se exaurindo de "uma fotografia da realidade com ou sem retoques, para tornar-se lembrança ou associação vaga através daquela espécie de sonho que se chama arte" (CARPEAUX, 1968, p. 138).

Nesta perspectiva, Mansfield, enquanto caracteriza o mundo exterior criando sua sequência narrativa, usa o monólogo interior e o fluxo de consciência como componentes do discurso indireto livre para focar na construção psíquica da personagem, ponto nevrálgico da sua escrita, o que ilustra o pensamento de Othon Garcia em seu *Comunicação em prosa moderna* (2000) no qual afirma que o discurso indireto-livre é muito fértil de recursos estilísticos, tendo o fluxo de consciência e o monólogo interior como suas peças fundamentais.

Na visão de Othon Garcia (2000), o monólogo interior ocorre quando o autor deixa a personagem entregue a si mesmo e às suas divagações "em monólogo com seus botões" (GARCIA, 2000, p. 139), já o fluxo de consciência, a esse mesmo estudioso, é o feito incoerente ou desordenado das reflexões tidas pela personagem, "que pode refletir-se tanto numa ruptura dos enlaces sintéticos tradicionais quanto numa associação livre de ideias aparentemente desconexas" (GARCIA, 2000, p. 139).

Segundo Robert Humphrey (1976, p. 2), nas narrativas que fazem uso do fluxo de consciência, quando analisadas, o "assunto principal é a consciência de um ou mais personagens; isto é, a consciência retratada serve como uma tela sobre a qual se projeta o material desses romances". Assim, Humphrey define a ficção que possui fluxo de consciência como aquela cuja "ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens" (HUMPHREY, 1976, p. 4)

O início do conto, por conter a conjunção aditiva *e*, "*And after all the weather was ideal*" – "E, afinal, o clima estava ideal" (p. 63) já traz uma marca forte de pressuposto de algo anteriormente acontecido ou narrado, já questionando a enunciação: o parágrafo inicial é feito a partir do narrador observador ou estabelece o discurso indireto livre de alguma personagem? A

questão é elucidada no segundo parágrafo quando encontramos o verbo *haver* na terceira pessoa, "Ainda não haviam terminado o café da manhã quando os homens chegaram para instalar a tenda ao ar livre" (p. 63), caracterizados, portanto, o distanciamento da primeira cena, a descrição do dia e do jardim, com o aparecimento da família, marcando o narrador heterodiegético.

Essa primeira cena é de extrema importância na caracterização geral do conto, uma vez que todas as outras ações e descrições da festa reforçam esse primeiro momento do texto, é esse idealismo inicial da família burguesa às voltas com os assuntos triviais e banais para uma festa, reforçados ao longo da narrativa, que permite o choque com o final da obra quando Laura vai até os casebres humildes no final da rua para entregar a cesta com sobras de alimentos da festa para a família de Scott, o rapaz carroceiro que se acidentou mortalmente deixando a viúva com cinco filhos pequenos, gerando na protagonista a epifania da constatação da morte.

Mansfield, perita em sugerir mais que dizer, reforça o idílio das condições climáticas para a festa "Eles não poderiam contar com um dia mais perfeito para uma festa no jardim, foi melhor que a encomenda." e "nenhuma nuvem no céu" (p. 63) com o objetivo de, no prosseguir da história, correlacionar tal perfeição paisagística com os papéis tão bem definidos, e cumpridos, de cada membro da família: Sr. Sheridan, o patriarca responsável nos ditames tradicionais do provimento da família, assim como o Laurie, seu único filho, estão se preparando para ir ao escritório como vemos em "Na sala, seu pai e Laurie, escovavam os chapéus, prontos para ir ao escritório" (p. 66), enquanto as mulheres são responsáveis pela organização do evento.

O papel da mãe reafirma os valores burgueses tradicionais, pois ela, ainda que argumente que não irá se envolver nos preparativos, "─ Minha filha querida, não adianta me perguntar. Estou determinada a deixar tudo por conta de vocês, meninas" (p. 63), é a responsável direta pelos papéis e comportamentos das filhas, ora com mais sutileza – como quando Sra. Sheridan explica a compra de vários vasos de lírios cor-de-rosa, ora com mais firmeza, ditando as incumbências de cada uma das filhas, como se pode perceber na passagem à página 70:

> ─ Agora, Laura – falou a mãe. – Venha comigo à sala de fumantes. Tenho os nomes no verso de um envelope em algum lugar. Você precisará escrever para mim. Meg, suba já e tire esse turbante molhado da cabeça. Jose, vá logo e acabe de se vestir imediatamente. Vocês entenderam ou preciso contar ao seu pai quando ele voltar para casa à noite? E... e, Jose, se realmente for à cozinha, acalme a cozinheira, por favor! Estou apavorada com ela esta manhã.

Interessante notar que o argumento da mãe para que as filhas desempenhem cada qual a sua função e se mostrem comportadas é a referência ao poder patriarcal na família, reafirmando a estrutura familiar e social em que estão inseridas, o que pode ser colocado, evidentemente como marca do patriarcalismo, já que ler uma obra utilizando os elementos da crítica feminista implica

despertar o senso crítico e "divulgar posturas críticas por parte dos(as) escritores(as) em relação às convenções sociais que, historicamente, têm aprisionado a mulher e tolhido seus movimentos" (ZOLIN, 2009, p. 218).

É neste contexto que Laura se destaca, é dela a voz de questionamento nessa estrutura, tendo observações e manifestações que destoam do comportamento esperado das senhoritas de elite a que as Sheridan pertencem. Ao se deparar com o volume exagerado de lírios, Laura é a única que questiona a mãe pela liberdade parcial na organização da festa quando argumenta que "─ Achei que você tinha dito que não iria interferir" (p. 68).

Por outro lado, é ela também que no início do conto, ao atender os trabalhadores para montagem do toldo, tenta imitar o tom de voz da mãe, numa clara referência aos modelos de comportamento que lhe eram imbuídos, "─ Bom dia – disse, imitando a voz da mãe. Mas soava tão afetada e medrosa que ficou com vergonha" (p. 64).

Laura, como percebido, é caracterizada como diferente das demais irmãs, pois, na cena anterior, ainda que tente se comportar como a mãe – uma vez que falando como ela seria sua legítima representante – na sequência do conto, questiona-se sobre a vida dos trabalhadores, formula hipóteses sobre eles ('ânimo, a gente não morde', era o que o sorriso dele parecia dizer.", p. 64) e nutre simpatia por seus comportamentos ("que operários gentis!", p. 65), o que pode ser verificado a partir do uso do discurso indireto livre em vários fragmentos durante toda a narrativa, mesclando a interação direta da personagem com os fragmentos do narrador observador juntamente com a transcrição dos pensamentos e sensações da protagonista.

É esta oscilação de manter-se entre os questionamentos advindos de sua sensibilidade e descoberta do mundo e a tradicionalidade esperada que compõem o encanto da personagem. Podemos relacionar essa alternância de modos e pensamentos de Laura à análise de Zolin (2009, p. 219) quanto aos comportamentos femininos com relação aos parâmetros estabelecidos pela sociedade patriarcal: "a mulher-sujeito é marcada pela insubordinação aos referidos paradigmas" enquanto a "mulher-objeto define-se pela submissão, pela resignação e pela falta de voz".

Tal postura de análise advém de Simone de Beauvoir que afirma em *O segundo sexo 2* (1980, p. 459) estar "bem entendido que o homem integrou as forças específicas em sua individualidade: ao passo que a mulher é escrava da espécie", em suma, a mulher-objeto, ao ser induzida aos padrões da sociedade, é privada da sua própria construção, tornando-se submissa; por outro lado, a mulher-sujeito é quem escolhe suas vivências tendo por objetivo sua emancipação tanto na esfera pública quanto na privada.

Laura, ao ser referenciada como "*the artistic one*" – "a artista" (p. 64), é representada como a personagem mais sensível, o que se comprova no clímax e desfecho do conto, quando ao mesmo tempo que se choca com a pobreza no casebre em que há o velório do jovem carroceiro, vê a beleza da morte que se sobrepõe a tudo, reduzindo as convenções e a hierarquia social a nada.

O conflito do conto é a morte do jovem Scott contada pelo rapaz de entrega da panificadora Godber's. Com certo prazer ao relatar, o entregador dá os detalhes do acidente, como o nome do morto e os elementos familiares deste.

Neste ponto da narrativa percebemos a oposição de comportamento das personagens. Enquanto Laura fica horrorizada com a morte e cogita o cancelamento da festa para que a música não seja considerada afronta à viúva, anunciando que independente das circunstâncias da morte, "seja lá como for, vamos suspender tudo" (p. 73), Jose, irmã da protagonista avalia a ideia como absurda e afirma que "ninguém espera que façamos isso" (p. 73).

Laura afirma que a festa é um disparate, argumentando o fato de a morte ter ocorrido praticamente no portão da frente, criando uma hipérbole para apelar à natureza humanista da irmã, o que nas entrelinhas representaria um apoio à protagonista por ser mais uma voz de oposição ao padrão comportamental. No entanto, o narrador afirma que apesar das localidades serem muito próximas, os casebres pobres ficavam no final da rua, levando Jose a chamar Laura de extravagante pela ideia do cancelamento.

Interessante analisar a escolha vocabular de Mansfield neste momento da narrativa, "*Don't be so extravagant*", traduzido na versão analisada como "Não seja extravagante" (p. 73) – extravagante significa excêntrico, fora do comum. A representação de Laura dessa maneira mostra-nos que a irmã Jose já havia internalizado os comportamentos esperados pela sociedade, o que fica ratificado pela fala da mãe quando Laura vai lhe contar o fato: em um primeiro momento, Sra. Sheridan se assusta pensando ter havido morte em sua propriedade; quando descobre que foi na vizinhança, diz que a filha está sendo ridícula ao cogitar o cancelamento da festa e completa afirmando que "pessoas como aquelas não esperam sacrifícios de nós" e conclui dizendo que "não é nada simpático estragar a diversão dos outros", o que reforça sua superficialidade e distanciamento, a que a jovem responde apenas um "não entendo" (p. 75).

Destaca-se aqui os valores defendidos por essa família elitizada, pois ao declarar que não é "simpático estragar a diversão dos outros", é ensinado como valor a manutenção das aparências e das estruturas sociais, devendo as boas moças se comportarem como espera a sociedade, principalmente quando se refere a "pessoas como aquelas" (miseráveis como o jovem carroceiro), ao que podemos associar a outro momento anterior quando Laura pensara até mesmo em ser amiga

dos operários que instalaram o toldo, algo impensável devido tanto a seu gênero quanto ao nível social a que pertence. É essa oposição entre a realidade da condição social – que exige das personagens certo adestramento comportamental – e o ímpeto de descobrir seus sentimentos e sensações – e assim identificar-se como sujeito – o grande choque entre os perfis de Laura e sua mãe.

Na sequência, para atenuar a repreensão à filha, Sra. Sheridan coloca em Laura um chapéu afirmando que a peça era jovial demais para ela. Se pensarmos na simbologia advinda desta ação, percebemos uma espécie de preparo para a sucessão dos comportamentos, é como se a mãe, a representação do tradicional, deixasse subentendido que passa à filha a responsabilidade da perpetuação das ações, isto é, usar o chapéu e não estragar a diversão dos outros seria também prerrogativa das filhas.

Com o chapéu, a protagonista vai para seu quarto, vê-se no espelho e constata que "nunca imaginara que podia ter essa aparência" (p. 76), pensamento ambíguo que denota a jovem: não esperava ter essa aparência bela e comportada ou não esperava ter essa aparência de jovem questionadora? Esse confronto consigo faz com que Laura possa mostrar-se de maneira ainda mais íntima a nós leitores.

É o discurso indireto livre novamente que nos apresenta a reflexão da personagem: ela se questiona se a mãe está certa no posicionamento (o que dá a entender tanto a relação com a morte do pobre jovem quanto a manutenção dos comportamentos esperados), concluindo Laura que ela esperava que a mãe estivesse certa e que ela, talvez, fosse sim extravagante. Nestes instantes de auto questionamento, Laura imagina novamente a morte do rapaz e a reação da esposa e das crianças vendo o corpo carregado para dentro de casa.

Porém, confirmando a perpetuação dos comportamentos burgueses e mostrando, que ainda que tenha maior sensibilidade que as demais, está sendo forjada conforme os preceitos esperados, ela conclui que lembrará "outra vez disso quando a festa terminar" (p. 76).

Terminada a festa, que fora muito elogiada pelos convidados, o pai traz à baila o fato da morte do jovem Scott no final da rua e a Sra. Sheridan faz um sinal como que pedisse para que o marido interrompesse a fala, complementando a ele que Laura queria cancelar a festa por causa da morte. A garota fica visivelmente incomodada com a mãe, tendo seu pensamento retratado através do discurso indireto livre ao se afirmar que "Laura não queria ser provocada por isso" (p. 77).

O pai então relata que o acidente foi de fato horrível, referenciando a tristeza da situação da vida da viúva e a miserabilidade a que estaria destinada, mostrando ao leitor que a postura de Laura para cancelar a festa não era tão extravagante ou ridícula, por fim, Sr. Sheridan conclui sua fala

afirmando que o morto "*and leaves a wife and half a dozen kiddies*" – "deixou a mulher e meia dúzia de filhinhos" (p. 78). Interessante a escolha do diminutivo, neste caso, o que nos levaria em um primeiro momento a pensar em afetuosidade, mas que nos mostra na verdade uma generalização pelo uso do numeral que acompanha esse substantivo, pois sabemos pela narração do entregador da panificadora que o falecido tinha cinco filhos, dando a entender que a intenção do Sr. Sheridan é chocar a família.

Constrangida ao ver o tema novamente em destaque, Sra. Sheridan propõe à Laura que ela leve a maior cesta da família com toda a comida restante da festa, ao que Laura responde e se apresenta uma interessante observação do narrador onisciente:

> ─ Mas, mãe, realmente acha que é uma boa ideia? – perguntou.
> Curiosamente, outra vez ela parecia ser diferente de todos eles. Levar as sobras da festa. A pobre mulher gostaria mesmo disso?
> ─ Claro! O que há com você hoje? Faz uma ou duas horas você insistia que devíamos ser solidários, e agora... (p. 78)

No fragmento acima ficam claros os três processos enunciativos do discurso: temos a fala direta das personagens, a apresentação do discurso indireto livre no fragmento com o pensamento de Laura questionando se a viúva não ficaria constrangida com o gesto, além do narrador onisciente que frisa que Laura é *diferente de todos eles*, pois *curiosamente* ela é a única que indaga sobre o caráter humanitário e altruísta em se levar sobras de comida de uma festa acontecida a poucos metros distante de um velório.

Não tendo como refutar a ideia da mãe, Laura sai de casa levando a cesta quando já começa a escurecer, opondo literalmente à aura iluminada e onírica do início do conto, caracterizando um recurso muito explorado por Mansfield na criação de seus contos e que culmina, nesta narrativa, com o clímax da obra e a apresentação da epifania: o impressionismo na composição paisagística.

Impressionismo: a indução dos sentidos

Segundo Dominique Lobstein (2010, p. 8), o ponto histórico para o surgimento do Impressionismo como representação artística se deu em 1874 com a exposição do quadro *Impression, soleil levant* (Impressão, nascer do sol) do pintor Monet. Nesta mesma página de sua obra, Lobstein adota o conceito de Impressionismo apresentado no *Dictionnaire de peinture etde sculpture. L´Art du XIXe.siècle*, publicado pela Editora Larousse, que caracteriza essa expressão como abandono das

> convenções tradicionais da arte e pintura: a clareza do desenho, a perspectiva e a iluminação do ateliê. As formas e as distâncias são sugeridas pela vibração e pelos contrastes das cores, considerando-se os modelos somente dentro de sua atmosfera luminosa e através das mutações da luz (...).

Desta maneira, se a pintura impressionista tem como um dos pilares a alteração da perspectiva, assim como a mudança íntima do objeto representado através da incidência da luz, pode-se pensar nas características impressionistas, segundo Schapiro (2002, p. 79) como a desagregação do significante e significado a partir da independência das impressões sensoriais ao apresentar predomínio da cor, cultuando a representação do instante, do momento.

Se no Impressionismo pictórico há a correlação da escolha da cor e a gravidade de sombreamento para causar o efeito pretendido, na literatura igualmente os sentidos são valorizados, quer sejam pelas descrições do ambiente, realçando as cores e a efusão de luz, quer pela sugestão dos sentidos, como é o caso do uso da sinestesia.

Segundo Sandanello (2017, p. 18-19), há muitas formas de apresentar o impressionismo literário, "seja pelo primado da descrição seja pelo primado da sensação", assim, seria possível conduzir a impressão do leitor tanto pela percepção dos sentidos quantos dos pensamentos, retratando simultaneamente um ato de maneira espacial e temporal.

Esse ato é possível quando, ao usar o tempo presente, o narrador expõe os cenários através de fragmentos de percepção, relacionando o passado da narrativa com aquilo que o narrador deixa ser percebido aos poucos, quer do ambiente quer do personagem. Desta maneira, foca-se na multiplicidade de sensações, sentimentos e impressões, gerando "percepção fragmentada e nuançada" que "ao invés de pressupor uma relação determinista de causalidade, passa a ser registrada dentro de suas limitações" (SANDANELLO, 2017, p. 24).

Referenciando o texto em análise, é explícita a oposição entre os ambientes descritos já que o conto apresenta dois momentos bem distintos: a claridade/alegria da festa no jardim dos Sheridan, no início, em contraste com as descrições de penumbra/tristeza da moradia do jovem carroceiro.

A escolha vocabular anuncia o idílio local e a aura de perfeição na organização e realização da festa, pois sugere, e induz, ao leitor cores e impressões: "*ideal*", "*perfect day*", "*if they had ordered it*", "*visited by archangels*" – "ideal", "dia perfeito", "melhor que a encomenda", "visitados por arcanjos" (p. 63) para citar alguns termos. É no decorrer da festa que o narrador emite uma constatação, que apesar de parecer despretensiosa, agrava ainda mais a tristeza e o sofrimento pelo luto no casebre dos Scott: "Ah, que felicidade é estar com pessoas que estão todas

felizes, apertar as mãos, sorrir." (p. 77). É esse enunciado que influencia a impressão do leitor quanto às cenas que se seguem até o desfecho do conto.

Entretanto, do instante em que se retrata o conflito da narrativa – o momento em que o entregador da confeitaria conta a morte do jovem – até a conclusão do conto, todas as menções às casas no final da rua são pejorativas e pessimistas, descritas como "algo feio de ver", pois "eram casebres pobre pintados de marrom-chocolate", cujos quintais tinham apenas "talos de repolho e galinhas doentes" (p. 73).

É pertinente nesse ponto correlacionar essas oposições de ambientes com o simbolismo bachelardiano apresentado por Alvarez Ferreira (2013, p. 47-48) que representa a casa não apenas como sentimento concreto de proteção, mas que também possui valores simbólicos, como quando pensamos na casa iluminada ao entardecer que nos protege da noite. Essa última imagem nos faz corresponder exatamente ao momento em que Laura, levando a cesta com sobras da festa para a família enlutada, cruza o portão de sua casa quando "começava a escurecer" (p. 79), assim, as imagens que se projetam, como a sombra de um cão e a penumbra dos casebres, não possuem o contorno e clareza que ela havia experimentado até então.

É nessa passagem física de sua casa para a casa do morto que Laura, ao observar aqueles indivíduos tão diferentes dela quanto à classe social e comportamentos, começa a ter o vislumbre de que a vida vai além do que lhe é apresentado – podemos até pensar em *encenado* – em sua casa.

Desse modo, cabe lembrar que todas as sensações advindas no segundo ambiente do texto – no casebre do jovem morto – é nos apresentado a partir das sensações e sentimentos de Laura, destarte, é ela quem nos conduz, e por que não – nos induz, na percepção daquele recinto, pois a descrição da paisagem em Mansfield não se dá apenas para marcar a plasticidade da cena, mas sim para explicitar as impressões das personagens.

Exemplo dessa indução encontramos fortemente a partir da página 79, até o fechamento do conto, uma vez que o narrador descreve o percurso até chegar à casa do falecido de maneira angustiante, realçando o medo que Laura sentia por estar em um "beco enfumaçado e escuro" (p. 79). Impressionada e se questionando sobre o ato de estar ali, a protagonista "terrivelmente nervosa" (p. 80) chega ao casebre da viúva.

Todo o sequenciamento da narrativa tem seu ápice com o vislumbre da jovem perante a morte: é na morte que todas convenções sociais se exaurem, toda manutenção de aparências se finda e as classes sociais não possuem mais nenhuma valia. É neste momento crucial do conto, portanto em seu clímax, que temos a epifania da personagem.

Segundo Lima (2002, p. 18) “a epifania se caracteriza por ser momento finito, pontual, em que há uma abertura da consciência para os múltiplos sentidos da existência, o que se traduz pela compreensão do mundo em um só instante”. Essa mesma pesquisadora, relendo a definição de James Joyce, afirma que a epifania é “o momento de apreensão completa da beleza do objeto, que emana uma espécie de luminosidade que invade e ao mesmo tempo paralisa o sujeito da percepção, como uma fascinação súbita e contagiante” (LIMA, 2002, p. 19).

Laura, a personagem concebida a partir da oposição entre o ambiente requintado e a constatação da miséria, tem encontro impactante e supremo com a verdade da vida, ela compreende naquele instante – ao ver o morto, tão plácido e belo – que as festas, bailes, vestidos, agruras e alegrias passam e que a efemeridade da vida é que a torna seus instantes tão preciosos. O pensamento da protagonista nesse momento finito, mas que revela a ela tão poderosa realidade, confirma sua epifania: “O que festas no jardim e cestas e vestidos de renda importavam para ele? Estava longe de tudo isso.” (p. 81).

Retomando a definição de epifania, Laura fica de fato paralisada quando percebe o contraste entre a vida e a morte que de tão absorta e tomada de pensamentos e sensações, sua única ação foi se desculpar pelo chapéu de festa que usava e, em seguida, sai do quarto no qual o cadáver estava e faz o caminho de regresso à sua casa.

Concluindo a estrutura opositiva de todo o conto, consolidando a caracterização impressionista dos personagens e dos ambientes, o desfecho é riquíssimo em contrastes que vão desde as roupas festivas da protagonista em relação com a dos pobres que viviam no beco, assim como também as feições angustiantes e sofridas que Laura viu no rosto da viúva ao entrar na casa enquanto ela trazia a sensação de alegria e êxtase da festa dentro de si (“beijos, vozes, risadas, o aroma de grama amassada estavam, de algum modo, dentro dela.” – p. 79), culminando com o fato de entregar as sobras de alimentos de festa à família enlutada, o que fica em certa medida despropositado considerando a discrepância do motivo de agrupamento das pessoas nas duas situações.

Ao final do conto, Laura está em tal medida ainda sob o efeito do vislumbre da morte e da sua condição superior a tudo que fica vivo à sua volta, que – ao encontrar o irmão que a procurava – não conseguiu concluir seu pensamento, “─ A vida não é... – balbuciou ela. – A vida não é...” (p. 82). É o narrador que nos avisa/explica não ser possível completar essa sentença, pois “o que era a vida ela não podia explicar” (p. 82). Nós também não, Mansfield.

Considerações finais

Mansfield é considerada uma das maiores referências na produção de contos. Com linguagem fluida e descritiva, conduz o leitor com maestria para a significação dos instantes e das impressões dos personagens. A condução de suas narrativas se dá com o uso do discurso indireto livre, explorando com profundidade o fluxo de consciência e o monólogo interior, o que nos conduz à epifania de suas personagens, o momento de iluminação e vislumbre da verdade na vida.

É sob a perspectiva da protagonista Laura, com a condução do narrador onisciente, que somos levados à constatação da superioridade da morte, pois, frente a ela, não há mais justificativas para as convenções sociais. A paz que a senhorita elitizada percebeu no jovem falecido é o gatilho para a epifania da protagonista: o rapaz pobre estava acima de todos, "tão maravilhoso e bonito" (p. 81), pois parecia ter ascendido de forma incompreensível para os vivos. Laura compreende que todos os objetos e ações que compõem seu mundo de alta classe social, como chapéu, vestidos e orquestras, são indiferentes ao jovem falecido já que devido à morte, ele está superior a tudo, distanciado e liberto das regras sociais e julgamentos mundanos.

Para focar essencialmente nas emoções e contrastes da protagonista neste conto, Mansfield faz uso de características impressionistas, movimento artístico pictórico que posteriormente teve expoentes literários que, nas palavras de Sandanello (2017, p. 34), "pretende abarcar toda a dimensão sensorial da experiência". Desta maneira, como vimos, a narração das sensações e, principalmente, dos ambientes são de extrema importância na construção emocional de Laura, já que a opulenta casa dos Sheridan é a caracterização do mundo conhecido e ela pode "reconfortar-se com ilusões de proteção" (ALVAREZ FERREIRA, 2013, p. 48).

Mansfield, com o aprofundamento sensorial e psicológico de suas personagens, fixa seu nome na história da literatura mundial, mostrando que a mulher escritora a partir do século XX – nas palavras de Virgínia Woolf, autora que declarou que a escrita de Katherine era a única que invejava – usa "a escrita como arte, não como método de autoexpressão" (2019, p. 44).

Referências

ALVAREZ FERREIRA, A. E. **Dicionário de imagens, símbolos mitos, termos e conceitos bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v. 2: A experiência vivida.

CARPEAUX, O. M. A psicanálise. In: _____. **As revoltas modernistas na literatura**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968. pp. 137-140.

GARCIA, O. M. **Comunicação em prosa moderna**: aprenda a escrever, aprendendo a pensar. 19. ed. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2000.

HUMPHREY, R. **O fluxo de consciência**. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.

LIMA, M. C. Q. **Epifania em Katherine Mansfield**: imagens essenciais no espaço/tempo poético (estudo dos contos "Sol e lua", "A casa de bonecas", "A festa" e "Felicidade"). Dissertação de Mestrado. Instituto de Letras da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

LOBSTEIN, D. **Impressionismo**. Trad. William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2010.

MANSFIELD, K. A festa no jardim. In: _____. **15 contos escolhidos de Katherine Mansfield**. Trad. Mônica Maia. Rio de Janeiro: Record, 2016. pp. 63-82.

_____. **New Zealand Stories**. Selected by Vincent O'Sullivan. Oxford: Oxford University Press, 1997.

_____. **The Garden Party**. Disponível em: <https://www.katherinemansfieldsociety.org/assets/KM-Stories/THE-GARDEN-PARTY1921.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2021.

SANDANELLO, F. B. O conceito de impressionismo literário. In: _____ (Org.). **Impressionismo e literatura**. São Luís: EDUFMA, 2017. pp. 11-52.

SCHAPIRO, M. **Impressionismo**. Trad. Ana L. D. Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009. pp. 217-242.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

A TRAJETÓRIA SÉRIO-CÔMICA DO SUJEITO PÓS-COLONIAL EM BUSCA DO PERTENCIMENTO

Autora: Janine Aparecida Cardoso (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Resumo: O presente artigo analisa as características do sujeito pós-colonial na constituição do personagem Mohun Biswas focando a questão do não pertencimento e do seu comportamento irônico como forma de resistência. Discutem-se as angústias e limitações do protagonista como consequência da diáspora, responsável pelo caráter fragmentado do sujeito deslocado de sua terra para ocupar um entrelugar em meio a culturas diversas. Examinam-se, na sequência, as características de pós-colonialidade no romance de Naipaul, a partir do pensamento de Hommi Bhabha e Edward Said, bem como as relações entre contexto histórico e ficcionalidade. Para analisar o tom irônico e o riso que marcam a atmosfera do romance utilizam-se os estudos de George Minois e D. C. Muecke, em correlação com o conceito de carnavalização de Bakhtin.

Palavras-chave: História de vida; V. S. Naipaul; *Uma casa para o sr. Biswas*; literatura pós-colonial.

Introdução

Vidiadhar Surajprasad Naipaul, conhecido no universo literário como V. S. Naipaul, prêmio Nobel da literatura de 2001, sempre fez uso das marcas e referências da própria vida em sua obra. Com uma narrativa de caráter autobiográfico, *Uma casa para o Sr. Biswas* (1961), seu terceiro livro publicado, o autor inicia a trajetória rumo à consagração.

Inspirado na história do pai do escritor, o personagem-título Mohun Biswas é a encarnação do sujeito pós-colonial imerso numa cultura plural e miscigenada, no caso a de Trinidade e Tobago, mas contraposta a uma milenar tradição familiar, a cultura hindu.

A relação colonizador/colonizado, em que o primeiro detém o poder do discurso, leva-nos a examinar a formação deste sujeito, o embate entre culturas na ambientação e a autopercepção dos conflitos interiores que o agitam. Dependente financeiramente da família da esposa e obrigado a partilhar as instalações onde se amontoam os descendentes da matriarca, Mai, a grande ambição do sr. Biswas é ter uma casa só sua. De sua perspectiva a posse de uma casa simboliza uma vitória pessoal contra o sentimento de inferioridade.

O sr. Biswas oscila entre situações de angústia e outras de satisfação, quando sente o prazer de derrotar o adversário, seja ele uma criança de oito anos, utilizando-se da ironia e do sarcasmo. Pequenos êxitos e constantes reveses tornam Mohun Biswas um personagem profundamente

humano, que motiva o leitor a chegar ao fundo de sua caracterização como sujeito pós-colonial e dos traumas que carrega consigo em consequência de seu *status.*

Na análise do romance *Uma casa para o sr. Biswas,* focalizamos especificamente a caracterização do personagem como sujeito pós-colonial diaspórico que, cem anos após a saída dos primeiros emigrantes indianos de sua terra de origem, ainda não encontrou um lugar de pertença. Com esse objetivo este trabalho procura enfatizar os recursos utilizado por Naipaul, ele próprio um sujeito pós-colonial, para colocar em evidência os périplos do não pertencimento: a ironia, a sátira e a comicidade que lhes é inerente.

A inspiração para a escrita de *Uma casa para o sr. Biswas*

De toda a obra de Naipaul, *Uma casa para o sr. Biswas* (2010), sua terceira publicação, é a de caráter mais pessoal, o que se pode comprovar já no prefácio, onde afirma que "escrever a história de um homem semelhante a meu pai era, inicialmente, ao menos, um empreendimento de ficção pura, quanto mais não fosse por eu estar escrevendo sobre coisas ocorridas antes de meu tempo" (2010, p. 11).

O livro é produto das conversas do autor com pai e dos contos que este escrevera, o que Naipaul afirma ser "a base sobre a qual minha fantasia teria de trabalhar" (p. 11). Sua intenção foi criar a representação de um personagem indotrinidadiano que, criado sob os preceitos da ortodoxa comunidade hindu, percebe a necessidade de se adaptar à comunidade plural onde vive, cujos traços de intensa miscigenação cultural decorrem do passado colonial *sui generis* do Caribe.

A ausência de raízes remonta ao nascimento do sr. Biswas, ocorrido na propriedade do avô materno, onde a mãe, prestes a dar à luz, se refugia depois de uma briga com o marido. Está definido o caráter errante do protagonista em busca do pertencimento, simbolizado na posse de uma casa, e da consequente elevação na escala social.

O romance está estruturado em duas partes, precedidas de um prólogo e seguidas de um epílogo, ambos breves, de oito e seis páginas respectivamente. Os títulos dos capítulos, em número de seis na primeira parte e sete, na segunda, guiam o leitor pelos meandros da trajetória do sr. Biswas: "PRIMEIRA PARTE; 1. Bucólica. 2. Antes dos Tulsi. 3. Os Tulsi, 4. The Chase. 5. Green Vale. 6. Uma partida. SEGUNDA PARTE: 1. "Cenas extraordinárias". 2. O novo regime. 3. A aventura de Shorthills. 4. Entre os leitores e estudiosos. 5. O vazio. 6. A revolução. 7. A casa" (2010, p. 5).

À semelhança de nosso Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas,* Naipaul inicia o prólogo de seu romance em *ultima res,* com o anúncio da morte do seu protagonista: "Dez

semanas antes de sua morte, o sr. Mohun Biswas, jornalista, residente à Sikkim Street, St. James, Port-of-Spain, foi demitido" (2010, p. 17). Algumas páginas adiante, encerra o prólogo/necrológio com uma notícia que parece contrabalançar a demissão do sr. Biswas. Apesar de endividado e da construção mal-acabada, o sr. Biswas morrera em sua própria casa.

> Teria sido terrível estar agora sem ela, morrer entre os Tulsi, na promiscuidade daquela família grande e indiferente, em franco processo de desintegração; deixar Shama e as crianças entre eles, socados num único quarto, pior ainda, ter vivido sem sequer tentar apoderar-se de um **pedaço de terra; ter vivido e morrido tal como nasceu, supérfluo e amontoado** (2010, p. 24, ênfase acrescentada).

A partir desse ponto, a narrativa segue em tempo linear para contar a história de um homem banal, de 1906 a 1951, um homem comum, mas que com os recursos a seu alcance, buscou sua individualidade e independência.

Dados como a pobreza da família, o casamento com uma hindu de família influente em Trinidade (na obra, a família Tulsi; na vida real, os Capildeo), a vida de jornalista e a ambição de ver o filho formado são dados referenciais. No entanto, existem elementos que destoam da vida do Sr. Seeparsad Naipaul – pai do escritor – que tinha sete filhos em contraste com os quatro do personagem, e que perseverou na ambição de se tornar escritor. Seeparsad publicou uma obra em 1943 – ainda que de pouco destaque em Trinidade – intitulada *As aventuras de Gurudeva e outros contos indianos*. Em contraposição, o sr. Biswas não conseguiu escrever uma linha sequer, em que pesem as inúmeras tentativas e reiteradas resoluções de escrever.

Naipaul rememora os tempos longínquos de sua infância, motivo pelo qual a primeira parte se chama *Bucólica*, para tracejar a busca pela identidade e pertencimento do homem diaspórico que foi seu pai. Pode-se afirmar que o processo de escrita desenvolvido pelo autor é catártico já que – assim como sr. Biswas – o progenitor do romancista morre sem a presença do filho mais velho nos ritos fúnebres, fato extremamente relevante na cultura hindu. Tal situação ficou profundamente impressa na vida do autor, que presta homenagem ao falecido pai com a escrita do romance.

A evidência mais clara dessa homenagem póstuma está na forma de representação do protagonista como "sr. Biswas" até mesmo quando se trata do nascimento ou episódios de infância. A criança nascera com seis dedos na mão e o espirro dele dava azar. O pai, Raghu, é proibido de ver o filho antes de o bebê completar vinte e um dias. Quando, finalmente, é-lhe permitido ver o filho, deve seguir um ritual determinado pelo pândita, o sábio conselheiro da vila. Em preparação para aquele dia, Bissondaye, a avó materna, começou a catar cocos secos. Abria-os, ralava as polpas e extraía o óleo recomendado pelo pândita. Era uma atividade trabalhosa,

> Porém Bissondaye conseguiu preparar o óleo a tempo, e Raghu veio, bem vestido, o cabelo esticado e reluzente de brilhantina, o bigode aparado, e com toda a educação tirou o chapéu e entrou no quarto escuro da choupana, que cheirava a óleo e sapé velho, Segurou o chapéu do lado direito do rosto e olhou para o óleo no prato de latão. O sr. Biswas, escondido do pai pelo chapéu e todo embrulhado da cabeça aos pés, foi seguro de rosto para baixo um pouco acima do prato. Não gostou daquilo: franziu a testa, fechou os olhos com força e começou a berrar. A superfície do óleo, cor de âmbar, ondulou-se, dissolveu o reflexo do rosto do sr. Biswas, já distorcido de raiva, e a sessão terminou (2010, p. 30).

Seguindo as determinações do pândita, o pai só deveria ver o rosto do filho refletido no óleo, mas o ataque de fúria do sr. Biswas, pendurado de cabeça para baixo, pôs tudo a perder. A nomenclatura "sr. Biswas", ao invés do nome próprio, alude, explicitamente, à figura de autoridade representada pelo pai.

O homem e a literatura pós-colonial

> Os estudos pós-coloniais tomaram corpo a partir da década de 70 do século passado. Considerados por muitos teóricos consequência da ascensão de pensadores e estudiosos do chamado terceiro mundo, principalmente pautados nas obras de Edward Said, Hommi Bhabha e Gayatri Spivak, os estudos pós-coloniais trazem como foco a ideia lacaniana das relações entre O Outro – aquele que impõe a sua perspectiva de mundo e relações de cultura e do socialmente aceito – e o outro – minúsculo por se tratar do subalterno, o colonizado, advindo dos locais não cêntricos, caracterizado através da impressão das marcas de poder do discurso (BONNICI, 2009, p. 257-258).

A discussão inicial para o entendimento pós colonial, segundo Bonnici (2009, p. 261), é pensar de que maneira as obras de escritores não europeus, mas que usam as línguas europeias devido ao processo de colonização, deveriam ser lidas, uma vez que tais produções trazem como temas, dentre outros, o não pertencimento ao local, a ausência de um passado histórico ou familiar, ou como no caso de Naipaul, o conflito entre um passado histórico familiar e a constante adaptação à cultura mestiça e plural da nova terra.

O processo colonial é uma consequência da construção do poder advinda do império, em outras palavras, a colonização é uma marca, fim e ao mesmo tempo consequência do imperialismo. Said (2017) usa o termo imperialismo como "a prática, a teoria e as atitudes de um centro metropolitano dominante governado por um território distante" (p. 42). Evidentemente esta relação de poder e dominação não aconteceu de maneira ordenada e pacífica, mas sob tensão, gerando igual tensão na literatura advinda desse ser outrora outromizado, como representante da selvageria, do atraso sociocultural e da ignorância, características daquele que foi silenciado sob a ideia da subalternidade.

A partir da relação de poder e oposição entre o centro/margem e colonizador/colonizado, o presente artigo faz voz com a definição de Bonnici de que a literatura pós-colonial é "toda

produção literária dos povos colonizados pelas potências europeias entre os séculos XV e XX" (1998, p. 9), caracterizando assim qualquer cultura e literatura afetadas a partir do processo colonial.

Como mencionado anteriormente, os antepassados de V.S. Naipaul chegaram a Trinidade através do processo de servidão conhecido como *indentured servitude/indentured labour*, práxis esta que objetivava substituir a mão de obra negra escravizada liberta a partir de 1838, nas ilhas do Caribe. Consistia em oferecer empréstimos a indivíduos ou grupos de regiões diversas, desejosos de emigrar em busca de melhores condições de vida. A dívida seria paga em trabalho dentro de prazo estipulado, o que deixava o migrante – indianos, no caso dos ascendentes do romancista –, que não recebia salário, à mercê do senhorio.

Cabe ressaltar a situação especial do Caribe como colônia duplamente colonizada, já que no primeiro momento de colonização – ainda em se tratando de Américas Portuguesa e Espanhola – houve verdadeiro massacre da população nativa, não se perpetuando sequer resquícios dos povos autóctones. Em um segundo momento, há a relação de disputa dos territórios caribenhos por França e Holanda, e, no final do século XVIII, o império britânico toma posse de grande parte das ilhas caribenhas, inclusive Trinidade e Tobago.

Sobre as colônias duplamente colonizadas, Bonnici argumenta:

> As colônias de sociedade duplamente invadidas referem-se ao espaço ocupado pelas sociedades primordiais dos indígenas das ilhas do Caribe, as quais foram completamente exterminadas nos primeiros cem anos do descobrimento. A população atual das Índias Ocidentais veio da África, Índia, Oriente Médio *e* da Europa, e é o resultado do deslocamento, do exílio ou da escravidão. Entre todas as sociedades colonizadas, talvez a sociedade caribenha seja a que mais sofreu os efeitos devastadores do processo colonizador, onde o idioma e a cultura dominantes foram impostos e as culturas de povos tão diversos, aniquiladas. (2009, p. 263)

Desta maneira, observa-se a fragmentação desse sujeito pós-colonial, um homem de caráter plural, fruto da relação entre colonizador e colonizado, isto é, produto da mescla da cultura ancestral com a cultura do colonizador, formando segundo Edouard Glissant (2005) a crioulização cultural: a fusão de duas ou mais culturas que cria uma nova.

Naipaul, a esse respeito, escreve em 1967 *Os mímicos*, em que usa o termo mimetismo para designar a reprodução pelo sujeito pós-colonial dos valores impostos e defendidos pela metrópole. Embora absorva a formação que o colonizador deseja, isso não é suficiente para que se torne de fato sujeito de sua história. Nas palavras de Bhabha "quase o mesmo, mas não brancos: a visibilidade da mímica é sempre produzida no lugar de interdição" (1998, p. 135).

É no local de interdição, para Bhabha "o discurso na encruzilhada" (1998, p. 135), que Naipaul se comunica: um homem descendente de indianos ortodoxos, nascido em uma ilha da América Central, mas que soube aproveitar as benesses da formação intelectual inglesa.

Uma casa para o sr. Biswas é a história de um homem que nasce no casebre do avô, o que já prenuncia a busca incessante por seu lugar no mundo e a defesa de sua individualidade, o que torna possível associar a trajetória do protagonista com a própria diáspora do povo indiano. O sr. Biswas vive parte da infância em Parrot Trace e muda-se para Pagotes; contrai matrimônio e vive em Arwacas; vai trabalhar sozinho em The Chase; com a família vai para Shorthills, parte com os filhos e a esposa para Porto da Espanha, para ainda morar com a família dela, mas por fim, na capital, consegue comprar a casa em Sikkim Street. Morre pouco tempo depois e deixa a dívida para ser paga pelos filhos.

Desta maneira, a criação de *Uma casa para o sr. Biswas* vai além das referências e homenagem à vida e memória do pai do autor; é também uma obra em que Naipaul desenvolve o autoconhecimento ao retomar eventos longínquos, como afirma no prefácio da edição vintage. Em um processo catártico, mistura lágrima, angústia, ironia, sarcasmo e riso, os três últimos usados como recurso de crítica e até mesmo de defesa contra o sistema colonial imposto pela metrópole.

O riso, a ironia e a insubmissão do sr. Biswas

O estudo moderno sobre o riso e seu papel social tem especial destaque a partir da tese de doutoramento de Mikhail Bakhtin, intitulada *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Nessa obra, o teórico russo analisa as obras de François Rabelais sob a perspectiva da carnavalização e do corpo grotesco.

Bakhtin afirma que o termo carnavalização transcende o conceito de festa mundana e refere-se a ela como a "estética que, consegue escapar da construção séria e unilateral do mundo" levando ao 'riso trivial" (DISCINI, 2006, p. 63). Desta maneira, podemos observar a carnavalização no construto do personagem protagonista da obra em análise, uma vez que desde o nascimento, o sr. Biswas luta contra as previsões e projeções que o querem definir e restringir.

No início da obra, Bipti, grávida e com os três filhos, está a caminho da aldeia da mãe porque brigou com o marido, o Raghu. É nesta aldeia que ela dá à luz um menino vaticinado à má sorte: por ter nascido próximo à meia-noite e com um dedo a mais (que caiu antes do 9º dia de vida). O sr. Biswas é na mesma noite avaliado por um pândita, sacerdote e mago hindu, que, ao consultar um velho mapa astrológico, determina que ele teria "dentes bons, porém um tanto largos e bem

separados" (2010, p. 26) sinal de que "Este menino vai ser um devasso e um perdulário. Provavelmente será mentiroso também" (2010, p. 27).

Diante dessa profecia, e com recomendações que aos olhos ocidentais são exageradas e sem sentido – como o pai não ver o filho antes do vigésimo primeiro dia e evitar ser atingido pelos espirros do menino, para evitar o mau agouro − o primeiro nome do bebê foi escolhido: ele se chamaria Mohun, pois a combinação do prefixo *Mo* e do radical *hun* forma um dos títulos do deus Krishna e significa *o amado*, o que ajudaria a afastar qualquer má influência de seu *karma*.

O contraditório nas mais de seiscentas e cinquenta páginas é que Mohun Biswas não se torna perdulário, muito pelo contrário, poupa durante toda a narrativa – da maneira que consegue – para conseguir comprar sua casa. Da mesma forma, não se sente bem – quando das primeiras experiências na juventude – com contato íntimo, o que desfaz a profecia de se tornar devasso.

Alargando o conceito de Bakhtin, podemos entender carnavalização como o deboche às instituições e ao hierárquico e tradicional, pois, através do riso, desafiam-se os lugares de poder e ridiculariza-se a tradição imposta. E assim se faz em toda a obra já que o sr. Biswas através da sátira e da ironia desafia o destino, a estrutura familiar a que pertence e o papel social inferior de indotrinidadiano pobre.

Um ótimo exemplo para ilustrar a violação ao tradicionalismo é a forma de apresentação da religião em *Uma casa para o sr. Biswas*. Como mencionado, a religiosidade, que é relevante na cultura hindu, orienta e restringe as ações dos personagens no desenvolvimento do enredo. No entanto, se pensarmos no conceito de hibridismo, isto é, na mistura multiétnica em Trinidade, percebemos a mudança com relação à crença no núcleo familiar dos Biswas: seu pai, Raghu Biswas, ainda que com má vontade, cumpre os preceitos impostos pelo pândita, mas Mohun Biswas faz chacota de dogmas e orientações religiosas, que cumpre raras vezes apenas para satisfazer os parentes da esposa.

Reafirmando a análise que Norma Discini (2006) faz sobre a carnavalização, ao desafiar as leis sobrenaturais do que seria sua vida, encontramos um personagem que leva o leitor ao riso trivial, pois é a partir deste jogo de oposição entre destino e ação que Naipaul constrói toda a obra.

É nesta perspectiva que se deve entender o título da obra, uma vez que a casa desejada pelo sr. Biswas não deve ser concebida apenas como uma habitação, mas como signo/representação da vitória material do homem comum contra forças adversas.

Bakhtin define o riso como "resposta à censura exterior – à cultura oficial e séria – que liberta o indivíduo do censo interior, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos (...)" (1999, p. 81). É a afronta do

personagem central aos valores tidos como intocáveis, fazendo-nos rir, que reafirma o quanto o ser humano pode se tornar desafiador.

Por sua vez, Verena Alberti declara que "(...) o homem ri quando se dá conta de um 'fundamental' intrínseco às formas de representação pelas quais o mundo é" (2002, p. 196). Assim, ambos os pensadores entendem o riso como forma de quebra de expectativa e criação de uma nova visão a partir da liberdade proposta pelo enunciado ou pela situação.

Se pensarmos na trajetória do nosso protagonista, encontramos inúmeros exemplos de riso e ironia que podem ser correlacionados com o processo de libertação, e até mesmo de rebeldia, contra o sistema colonial imposto e sua condição social. O presente artigo usará tais exemplos sem se prender à cronologia da obra, a fim de relacionar mais facilmente as cenas e suas respectivas análises.

De início, cabe definir a figura de pensamento ironia. Seu sentido mais popular é a contradição entre o dito e a intenção real do que se quer dizer, isto é, a afirmação contrária implícita do que se disse. Assim, o significado é criado a partir do contexto em que se diz e não propriamente daquilo que se diz. É interessante referenciar os estudos de Sooren Kierkgaard que liga a ironia ocidental aos discursos de Sócrates, que conduzia o raciocínio de seu interlocutor por meio da dialética, desestabilizando e moldando o pensamento através da contradição de ideias. Como resultado, a construção linguística feita através da ironia não traz o significado final, mas abre inúmeras possibilidade interpretativas. O ironista não explicita suas ideias, mas as sugere de maneira sutil, o que exige do receptor competência para o seu entendimento. A esse respeito, Kierkegaard a esse respeito afirma que "se às vezes ocorre que um tal discurso irônico vem a ser mal compreendido, isto não é culpa do falante" (2005, p. 16).

Considerando a perspectiva do entendimento da ironia, Linda Hutcheon destaca o papel do interlocutor para o pleno entendimento irônico, pois segundo ela "a ironia não é ironia até que seja interpretada como tal – pelo menos por alguém que teve a intenção de fazer ironia" (2000, p. 22-23). A compreensão do enunciado irônico, portanto, só se dá a partir da comunidade interpretativa. Em consonância com o pensamento de Hutcheon, Beth Brait reafirma a importância do receptor quanto ao que foi declarado, pois "significa justamente compartilhar com o enunciador a ambiguidade do enunciado, a duplicidade da enunciação" (2008, p. 107).

Cabe-nos ressaltar que a intenção de Naipaul ao criar o sr. Biswas com altas dosagens de sarcasmo foi caracterizar a insubordinação do personagem, que, como sujeito pós-colonial, é fragmentado, ora submisso, ora rebelde, utilizando-se da ironia para afrontar condições pré-estabelecidas.

Depois das dificuldades da infância, como a morte prematura do pai e as agressões dos adultos, o sr. Biswas descobre a habilidade de escrever letreiros. Com sua caligrafia toda desenhada, começa a trabalhar em Arwacas, na criação de propaganda e na pintura de muros e paredes. É nesta cidade que conhece a família Tulsi e começa a trabalhar para eles na casa Hanuman. O sr. Biswas interessa-se por uma das filhas Tulsi, Shama. Um bilhete amoroso que escreve a Shama é interceptado e a matriarca Tulsi, Mai, juntamente com tio Seth – o chefe masculino da família, na falta do marido de Mai, falecido há algum tempo − pressionam o protagonista para que assuma compromisso com a jovem. Satisfeitos por Mohun Biswas ser brâmane, casta superior no hinduísmo, ainda que pobre, apressam o casamento.

É na casa dos Tulsi que se desenrola grande parte da narrativa: aí moram todas as filhas e filhos Tulsi, seus companheiros, com seus próprios filhos e filhas. Cabe a cada núcleo familiar, formado por uma das filhas Tulsi com o respectivo companheiro e filhos, um quarto apenas. Cozinha, sala e quintal são áreas conjugadas e não nos é difícil imaginar o pandemônio causado por tantas pessoas vivendo em um mesmo local.

Hanuman, que dá nome à residência, é o deus-macaco hindu, protetor daquela família e lembrado em estátuas distribuídas em todo o prédio. Ironicamente, Naipaul escolhe esse deus dentro do panteão hindu como crítica à constituição da família Tulsi. Hanuman, o deus-macaco, simboliza altruísmo e devoção, virtudes que faltam a uma família de sovinas, interesseiros e hipócritas em termos de religião. Aceitavam tranquilamente símbolos de outras religiões, tendo em casa elementos da cultura cristã, como é o caso do crucifixo e do livro de orações da escola católica em que estudavam os filhos mais novos.

O sr. Biswas apelida a moradia dos Tulsis de “casa dos macacos”, não com o intuito de ridicularizar a figura do deus ou a concepção da religião, mas de criticar a balbúrdia no ambiente e a obediência cega e inquestionável que os grandes chefes, Mai e tio Seth, exigem de toda a família. Infeliz, humilhado e ridicularizado, é através da ironia que o protagonista afronta os familiares da esposa. Coloca apelidos pejorativos em quase todos os membros da família: a matriarca é a “galinha velha” que não permite a liberdade das filhas; Seth, que se arroga a posição de líder da família, é o “Chefão”; e os filhos mais jovens, Tulsi, Shekkar e Owald, são os “deuses”, alojados nos melhores quartos para se dedicarem ao estudo na escola cristã que frequentam (2010, p. 128).

Em outras situações, debocha do cunhado Hari e de suas idas constantes e demoradas ao banheiro, chamando-o na intimidade de seu quarto de “o santo da prisão de ventre” (2010, p. 141). Evidentemente o afrontamento do protagonista incomodava a família Tulsi; como diz Jacques

Abbadie, “ninguém quer ser ridículo, É melhor ser odiado” (citado por MINOIS, 2003, p. 308), o que ocasionava inúmeras discussões e até mesmo agressões físicas. Nosso herói comum responde com ironia para criticar o comportamento da família e as imposições da sociedade. Ao lermos o romance de Naipaul, percebemos que a linguagem é a única coisa que o sr. Biswas possui verdadeiramente, pois é através do deboche que o protagonista reage já que “o riso irônico é um meio de se vingar do mundo” (MINOIS, 2003, p. 375).

Muecke (1995) identifica dois tipos de ironia: a ironia instrumental e a ironia observável. A ironia instrumental, ou verbal, é caracterizada pela ação do agente, isto é, o ato de alguém ser irônico, como os exemplos anteriormente citados do sr. Biswas atacando diretamente a família Tulsi. Já a ironia observável, ou situacional, ocorre quando a ação é irônica por si só, isto é, são eventos que contradizem a postura dos interlocutores. Encontramos a ironia observável na obra, por exemplo, quando a família Tulsi, após comprar uma imensa propriedade de terra em Shorthills, no interior de Tobago, começa a criar carneiros para a venda, o que afronta os princípios religiosos hindus que defendiam. O sr. Biswas não deixa passar: “O que a gente vai fazer com quatro carneiros? Criar mais? Para vender e matar? Belos hinduístas, hein? Alimentando e engordando só para matar (...)” (2010, p. 443).

Muecke faz referência também à ironia ocasional, a que denomina ironia cósmica, que ocorre quando as forças do universo/destino zombam do indivíduo. Em outras palavras, são as ironias “pequenas ou grandes, cômicas ou trágicas, das quais frequentemente todos nós temos sido vítimas. Deste modo, imaginamos por trás destes acidentes uma deidade zombeteira, caprichosa, hostil ou indiferente, o destino” (MUECKE, 1995, p. 37). É interessante retomar o nascimento do sr. Biswas para estabelecer a relação com esse tipo de ironia. Embora não se cumpram as previsões excêntricas do pandita, o sr. Biswas estava destinado a uma vida de dificuldades. Outra passagem da vida conturbada do sr. Biswas exemplifica a ironia cósmica.

Após a morte do pai, a mãe do sr. Biswas, ele próprio e sua irmã (já que os irmãos mais velhos já haviam partido para trabalhar em uma fazenda de cana-de-açúcar), mudam-se de Parrot Trace para Pagotes, vendendo a antiga casa por um valor muito baixo. Tempos mais tarde, por ironia, descobriu-se petróleo naquela área (2010, p. 54).

Por fim, o próprio sr. Biswas referia-se a si mesmo com ironia e sarcasmo, debochando do próprio corpo e menosprezando suas ações. Por vezes, o sr. Biswas apoiava as pernas na parede do quarto e dava “tapa na barriga da perna mole macilenta” e enfiava “um dedo na carne. Tinha uma consistência de esponja” (2010, p. 141), o que lhe causava certo contentamento porque era como se certificasse de que não era um homem atraente.

Outro momento de autoironia ocorre no jornal *Sentine*l, onde o sr. Biswas vem a trabalhar, já na capital Port of Spain. Escrevendo para a seção "Fundo dos pobres merecedores", tinha a função de entrevistar pessoas pobres e decidir qual delas seria o merecedor do dia e faria jus à contribuição em dinheiro doado pelos leitores do jornal. Em uma conversa com a esposa, diz: "Pobre Merecedor número um, M. Biswas. Profissão: investigador do Fundo dos Pobres Merecedores" (NAIPAUL, 2010, p. 496). Ele poderia de fato candidatar-se ao prêmio: vivia com os parentes da mulher e não conseguia prover às necessidades da família adequadamente, mas, mesmo assim faz caçoada da própria situação.

Evidentemente–as passagens apresentadas não esgotam as possibilidades de análise, mas servem como parâmetro para comprovar o tom sarcástico da obra, uma vez que Mohun Biswas não é a representação clássica do herói romanesco, mas alguém que pelo empenho e dedicação, e, como visto, pela ironia, coloca-se como questionador da imposição social.

Considerações finais

Como visto, Mohun Biswas já nasceu rejeitado: primeiramente pela família, devido às características do parto, e depois pela sociedade hibridizada de Trinidade, onde ocupava um lugar subalterno. Ressalte-se, no entanto, que os desafios moldam seu perfil, tornando-o adaptável, ainda que vulnerável.

A vulnerabilidade e, em contraste, a resiliência do personagem, graças à capacidade de rir de si e da situação, constituem o caráter sério-cômico do romance. O sr. Biswas enfrenta humilhações e frustrações, mas seu espírito sarcástico e irônico lhe permite rir do mundo.

As repetidas mudanças de moradia e o desejo de ter sua própria casa, que marcam a luta do personagem, representam metaforicamente a situação dos imigrantes indianos no Caribe.

Segundo Minois (2003, p. 381) "a ironia não poderia existir se o homem se ajustasse ao mundo", máxima altamente aplicável ao protagonista, já que a construção de cenas de humor e deboche permitem que a voz do sr. Biswas seja ouvida, caracterizando a resistência social e moral do homem marginalizado. É através das lágrimas, mas principalmente do riso, que nos tornamos íntimos de Mohun. Por vezes, rimos largamente de suas provocações; em outras, queremos repreendê-lo por ser desafiador, por afrontar e desvirtuar o tradicional, que é o conceito de carnavalização teorizado por Bakhtin (1999).

Ao nos fazer rir, o sr. Biswas demonstra que os entraves sociais podem ser desafiados e que não há nada imutável na vida. Citando novamente Bakhtin, "o riso supõe que o medo foi

dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso" (1999, p. 78).

Se "o riso do ironista é sempre calculado, intelectualizado, refletido" (MINOIS, 2003, p. 403), o personagem central espera de nós certa cumplicidade para que possa se revelar. Sua intenção é fazer-nos ativos na leitura, a fim de perceber que no jogo da interpretação não há significados inalteráveis, nem tampouco personalidade maniqueísta, pois ainda que literária, fica comprovado que "nenhuma vida autenticamente humana é possível sem ironia" (KIERKEGAARD, 2005, p. 277).

Referências

ALBERTI, V. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BONNICI, T. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. **Revista Mimesis**, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998. Disponível em: <https://secure.unisagrado.edu.br/static/biblioteca/mimesis/mimesis_v19_n1_1998_art_01.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2021.

_____. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009. pp. 257-286.

BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2008.

DISCINI, N. Carnavalização. In: BRAITH, B. (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. pp. 53-94.

FRANCA, I. A. P. L. **O sujeito pós-colonial em *A house for Mr. Biswas,* de Vidiadhar Surajprasad Naipaul, e *Relato de um certo oriente,* de Milton Hatoum**. Tese de Doutorado. Instituto de Letras da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

GLISSANT, E. Crioulizações no Caribe e nas Américas. In: _____. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2005. pp. 13-39.

HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Trad. de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.

KIERKEGAARD, S. A. **O conceito de ironia**: constantemente referido a Sócrates. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. 2. ed. Bragança Paulista: Ed. São Francisco, 2005.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed. da Unesp, 2003.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NAIPAUL, V. S. **Uma casa para o Sr. Biswas**. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SAID, E. W. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?**. Trad. Sandra R. Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

FICÇÕES DA MEMÓRIA: A ORIGEM DAS FAVELAS NO BRASIL E A VOZ DOS FAVELADOS EM *BECOS DA MEMÓRIA*

Autor: Johann Ioris (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Resumo: Este trabalho é uma pesquisa bibliográfica sobre a gênese da favela no Brasil, juntamente com a história de seus moradores. Tem como mote a "escrevivência" do escritor afrodescendente, termo cunhado por Conceição Evaristo para descrever a fonte de sua escritura, aquilo que viveu ou testemunhou na vida de outros, exemplarmente expresso em *Becos da memória*. A partir da observação das circunstâncias iniciais do favelamento no Brasil, o trabalho aborda a falta de direitos do favelado, acima de tudo do direito de pensar, de falar, de narrar sua história. Coloca em xeque a não legitimidade de sua escrevivência por meio da análise de *Becos da memória*, em que demonstra a retomada e a renovação da fala do escritor (a) negro (a), uma luta diária pelo protagonismo da favela e do povo brasileiro.

Palavras-chave: gênese da favela; desigualdade; silêncio; escrevivência; Conceição Evaristo; *Becos da memória.*

Introdução

Conceição Evaristo, nascida em Minas Gerais no dia 29 de novembro de 1946, escritora e poeta, viveu parte de sua juventude na favela de Pindura Saia, em Belo Horizonte. Em 2003, publicou o romance *Ponciá Vicêncio*, objeto de artigos e trabalhos acadêmicos desde sua publicação, em que traça os caminhos da personagem-título da infância à vida adulta e expressa o problema da identidade do negro na situação real em que vive na sociedade brasileira.

Em continuidade à sua escrevivência, Conceição Evaristo lançou, em 2006, a primeira edição de *Becos da memória*, romance que iniciara na década de 1980. Como parte de seu repertório, destacam-se *Poemas de recordação e outros movimentos* (2008), que se assemelham à sensibilidade e à ternura demonstradas em sua ficção e demonstram profundo conhecimento da linguagem, e *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), em que formula e encena conflitos de gênero e raça. A criação literária de Conceição Evaristo, portanto, visa à valorização de sua experiência como mulher negra na sociedade brasileira.

O enredo de *Becos da memória* gira em torno de moradores de uma favela que será demolida. Sob ameaça de despejo, sonhos e vidas são colocados em risco iminente. A ação é testemunhada e narrada por Maria-Nova, menina de 13 anos, que vive todo o processo e se torna porta-voz da alegria e das dores alheias. As histórias contadas sem linearidade vão emergindo de um universo

fragilizado. A comunidade recebe com surpresa e temor o processo de remoção, cujas causas reais desconhece: correm boatos sobre a possível construção de um hospital, de uma empresa de gás ou, até mesmo, de um grande clube.

Becos da memória traz uma reflexão sobre transição, a transição de uma criança que se torna adulta dentro de um contexto cultural, econômico e estrutural abalado. Uma reflexão sobre o silêncio e a quebra do silêncio, que a faz protagonista da própria vida. É a partir dessa reflexão que este trabalho se propõe a entender a gênese das favelas e a luta diária de seus moradores pelo protagonismo próprio da favela e do povo brasileiro.

Após pesquisa bibliográfica, com o levantamento de algumas obras e suas respectivas análises, o trabalho foi subdividido em três tópicos: a gênese da favela brasileira, o direito de falar, pensar e escrever e, por fim, o verdadeiro protagonismo - de uma história para a arte das palavras.

A gênese da favela brasileira

É imprescindível que, para entender nosso contexto social atual, se faça uma revisão histórica sobre o surgimento e crescimento das favelas no Brasil a fim de compreender, ainda que de modo incipiente, a narrativa de Conceição Evaristo que nos leva a olhar para uma dessas comunidades, cuja origem discutiremos a seguir.

A palavra "favela" advém de uma planta da família das euforbiáceas, cujos frutos ferruginosos são repletos de espinhos cáusticos que, em contato com a pele, causam forte ardência e irritação. De uma planta endêmica no Brasil provém, portanto, a denominação favela que, no início do século XX, passa a designar, por analogia, qualquer conjunto habitacional precário.

Foi aos pés da Serra do Cambaio (Figura 1), onde predominavam arbustos espinhosos da caatinga, como as favelas, que se erguia o arraial de Canudos, em meados de 1890. Nesse morro, o exército brasileiro havia posicionado um canhão, apelidado de "Matadeira", para dar fim ao acampamento dos sertanejos. A emblemática "Matadeira" destruiu o sino da igreja de Canudos, reduzida a escombros duas semanas após o primeiro ataque. O contexto histórico do arraial de Canudos e da serra do Cambaio, "o morro da favela", tem estreita relação com a vitória e com a derrota social.

Figura 1 – Serra do Cambaio vista do Morro da Favela. Fonte: Gusmão (2011)

O governo e o exército haviam prometido aos combatentes de 1897, em Canudos, uma casa própria como recompensa. A promessa não foi cumprida. Na volta ao Rio de Janeiro, os ex-combatentes foram conduzidos à frente do Ministério do Exército, que ficava na época ao lado do Morro da Providência, onde lhes fora dito que não receberiam o soldo prometido. Revoltados, começaram a invadir terrenos próximos. Estabeleceu-se completa desordem, que levaria à ocupação do morro. Posteriormente, a ocupação foi legitimada e o local passou a ser conhecido como "favela". É importante apontar que já havia cerca de 100 barracos e moradias ocupados por pessoas desalojadas de cortiços então existentes no Rio, como o chamado Cabeça de Porco. Na figura 2, podemos observar a ocupação incipiente do Morro da Providência.

Figura 2 – Morro da Providência. Fonte: Silva (2017)

Até este ponto da explanação historiográfica, conseguimos observar os primeiros traços da marginalização de alguns grupos sociais vinda do próprio sistema. O nome Morro da Favela foi atribuído pelos combatentes oriundos de Canudos. A partir da desocupação do Cabeça de Porco, passando pelo grupo dos combatentes de Canudos – que incluía homens, mulheres e crianças -,

acrescido das 500 famílias despejadas pelo governo durante o **Bota Abaixo** que deu origem à Avenida Rio Branco, em 1903, o número de **favelados** foi aumentando exponencialmente.

É na virada do século que as classes econômicas mais elevadas começam a expressar receio de que o morro **desça** para o asfalto e os grandes debates do século XX passam a ter como uma das pautas principais a redefinição de espaços urbanos, o que aumentou mais ainda a desigualdade entre ricos e pobres. A metáfora da descida do morro ao asfalto começa a ser vista como problema de crescimento populacional e urbano. Lima Barreto, em *Clara dos anjos*, nos apresenta a realidade das favelas, becos e comunidades. "Por esse intrincado labirinto de ruas e bibocas é que vive uma grande parte da população da cidade, a cuja existência o governo fecha os olhos" (BARRETO, 2012, p.38).

Existe outro lado, desta vez positivo, do inevitável crescimento da favela: o surgimento de uma nova cultura, uma nova visão de arte. Como primeiros exemplos dessa nova cultura registramos: em 1935, o filme intitulado *Favela dos meus amores*, do cineasta Humberto Mauro; em 1959, o filme *Orfeu do Carnaval*, inspirado na peça de teatro *Orfeu Negro*, escrita em 1954 por Vinicius de Moraes; em 1962, é lançado o filme *Cinco vezes favela*, organizado em cinco curtas metragens que narram histórias e o dia a dia de moradores da favela. É no efervescer da arte, nessas novas configurações urbanas chamadas favelas, que surgem grandes nomes do samba e que grande parte da cultura popular brasileira é formada. Esses três exemplos constituem apenas o início dos registros, antes ignorados, pioneiros para outros que os sucederam, e que forneceram subsídios para que hoje possamos compreender a gênese da favela brasileira.

Figura 3 – *Favela dos meus amores.* Fonte: Mendonça (2021)

Figura 4 – *Orfeu do Carnaval*. Fonte: Camus (1959)

Figura 5 – *Cinco vezes favela*. Fonte: Borges (1962)

O direito de falar, pensar e escrever

O direito de falar, pensar e escrever muitas das vezes é calado pelo medo, pela incerteza e o que resta é um longo silêncio. Um vazio obscuro que faz esse povo se sentir traído, traído por não se reconhecer e não conhecer suas origens, seus pensamentos. *Becos da memória* de Conceição Evaristo nos apresenta um relato, o relato de um povo pouco ouvido, pouco lembrado, um povo que vive constantemente o medo do desmonte. Em um trecho do livro podemos perceber esse longo silêncio.

> Maria-Velha, mulher dura também, era a terceira mulher de Tio Totó. Quando encontrou o homem, ela também já tinha uma larga e longa coleção de pedras. Já vinha também de muitas dores e era por isso, talvez, que ela sorrisse só para dentro. Podia até estar contente, quase feliz, mas não alardeava o seu sentimento. "A tristeza te orelha grande e ouvidos fundos", dizia ela. "Basta a gente dar uma gargalhada alta, que a orelhuda escuta e vem logo tristezando atrás da gente" (EVARISTO, 2017, p. 29-30).

E foi justamente esse silêncio que Conceição Evaristo conseguiu esmiuçar em seu livro. A autora lembra que *Becos da memória* foi seu experimento inicial na construção de um texto ficcional que confunde a escrita e a vida. O caráter memorialístico de *Becos da memória* já estava

presente em uma espécie de crônica que escrevera vinte anos antes, falando sobre a vida na favela. Ouçamos a voz de Evaristo sobre a gênese da obra.

> Foi o meu primeiro experimento em construir um texto ficcional com(fundindo) escrita e vida, ou, melhor dizendo, escrita e vivência. Talvez na escrita de *Becos*, mesmo que de modo quase que inconsciente, eu já buscasse construir uma forma de *escrevivência.* Arrisco-me a dizer também que a origem da narrativa de *Becos da memória* poderia estar localizada em uma espécie de crônica, que escrevi, ainda em 1968. Naquele texto pode ser apreendida a tentativa de descrição da ambiência de uma favela. Nomeei o pequeno escrito com o título de "Samba-favela" (EVARISTO, 2017, p. 9).

A obra apresenta a personagem-narradora Maria-Nova que costura todas as histórias e as mantém vivas, uma figura rodeada todos os dias pelo medo e pelo silêncio, mas que consegue contar as histórias desse povo e lhe dá a oportunidade de falar, de pensar e de reviver memórias. Maria-Nova representa tantas Marias neste vasto Brasil desigual. Maria-Nova pode simplesmente ser um álter ego de Conceição Evaristo. A um tempo modesta e grandiosa a própria autora deixa ao leitor a solução:

> Quanto à parecença de Maria-Nova, comigo, no tempo do eu-menina, deixo a charada para quem nos ler resolver. Insinuo, apenas, que a literatura marcada por uma *escrevivência* pode con(fundir) a identidade da personagem narradora com a identidade da autora (EVARISTO, 2017, p. 12).

E é neste contexto e espaço, uma viela que não tem nome e nem maior significado para os outros residentes da cidade, que as histórias de Maria-Nova guardadas em sua memória vivem o repúdio e o doloroso cotidiano. As palavras da personagem mobilizam experiências, vivenciam o trauma criado pela escravização e restauraram o conhecimento antes camuflado pelo silêncio. É através da fala dessa jovem (seja homem ou mulher, jovem ou velha) que Conceição Evaristo encena as origens e as consequências da desigualdade. O livro nos permite refletir que a memória pessoal está relacionada à memória de grupo, e a memória de grupo está relacionada ao campo tradicional mais amplo — a base de conhecimento de cada sociedade. Ao coletar suas próprias histórias, quando novos contornos imprecisos são criados a cada dia, a personagem e o romance na totalidade vinculam a memória coletiva ao processo de identificação pessoal.

Embora a menina não seja a representação da autora e ela mesma deixe a cargo do leitor suas conclusões, como citado acima, nota-se a semelhança entre criadora e criatura quando decidem transformar histórias e vidas em memórias. É possível observar tal semelhança na afirmativa de Evaristo:

> Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade [...] nada que está narrado em *Becos da Memória* é verdade, nada que está narrado em *Becos da memória* é mentira. [...] A voz de minha mãe a me trazer lembranças de nossa vivência, em uma favela, que já não existia mais no momento em que se dava aquela narração. "Vó Rita dormia com ela, Vó Rita dormia embolada com ela, Vó Rita dormia embolada com ela…" (EVARISTO, 2017, p. 11).

O verdadeiro protagonismo: de uma história para a arte das palavras

Com a dignidade que sempre lhes foi de direito, as pessoas começam a contar suas histórias, suas memórias comuns, a revelar pensamentos e desejos. É o que denominamos **protagonismo**, isto é, assumir o papel principal de sua própria história, de sua própria vida. O desfavelamento descrito em *Becos da memória,* por exemplo, não representa apenas uma desocupação geográfica, mas a desocupação do *dwelling place* das pessoas, de tudo o que representa sua identidade e suas origens. Conceição Evaristo afirma, em entrevista, que sente esse processo na pele no dia a dia, como se sofresse uma agressão, sentimento que vem à tona toda vez que lembra a favela onde morou.

Na criação da personagem-narradora Maria-Nova, Conceição representa o conceito concreto de protagonismo. Somos convidados, juntamente com a personagem, a perceber a relevância de valores, como o valor do trabalho, do estudo, das relações de família e da amizade, que compensam a pobreza em que ela vive. Na comparação da favela a uma senzala, Maria-Nova revela a sagacidade que advém de histórias de um passado mais remoto que não deixa de ser, ao mesmo tempo, um passado presente.

É belo e inspirador ler a frase de Conceição Evaristo em *Becos da memória,* "eles permutam histórias". Trocar histórias, contar histórias é ser protagonista, e essa acaba sendo uma grande oportunidade para novos leitores se conhecer e se descobrir. A grandiosidade de ver o relato de uma jovem completamente comprometida com a responsabilidade da verdade, da realidade da vida é fascinante. Maria-Nova nos dá a oportunidade de perceber que ninguém veio a este mundo pelo simples fato de vir, mas que cada um de nós tem responsabilidade com a comunidade na qual vive.

A literatura tem a vantagem e a possibilidade de dialogar com várias artes como, por exemplo, a música, o que se manifesta em uma cultura popular genuína. Em entrevista a José Eduardo Bernardes, Conceição Evaristo confessa que vem tentando escrever um *rap*, manifestação esta que acredita ser a maneira apropriada de se comunicar com os músicos jovens e aprender com eles. Seria um *rap* para vozes femininas, pois a escritora valoriza muito a comunhão de almas entre congêneres, haja vista a coletânea de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres,* um retrato de sororidade negra, de uma aliança e de empatia entre mulheres, nas palavras de seu editor. Evaristo lembra que *Becos da memória* foi construído junto aos seus pares, e que foram as mulheres, dentro

do movimento negro, que a acolheram e incentivaram não só a documentar, mas disseminar os relatos de sua escrevivência na comunidade negra.

Embora estejamos prosseguindo para o protagonismo, comenta Evaristo, ainda somos sujeitos à repressão pela **legitimidade branca**. Ela é enfática em afirmar que

> [...] sendo bem explícita: o sujeito branco, seja ele homem ou mulher, tem licença para falar de tudo, ele vai falar de gato, ele vai falar de sapato, ele vai falar de sexo, ele vai falar de amor e ele vai falar de religião, de tudo. Ele pode dizer tudo, todos os assuntos são pertinentes a ele [...]" (EVARISTO, 2021)

Em contraste, esse direito é negado ao sujeito de cor. Com sua persistência, Evaristo dá voz aos afrodescendentes e abre caminhos para a relação dialógica com a literatura nacional em sua totalidade. A representação da realidade dura e cruel dos moradores das favelas e das periferias das grandes cidades confere à literatura de Evaristo dimensão política e histórica.

Rememorar nossa história é a oportunidade que a literatura nos concede de percorrer uma trajetória de luta pela liberdade. Devemos lutar pelo novo, pelo nosso novo e o mundo precisa se modificar, a literatura precisa se modificar caso contrário teremos apenas livros empoeirados escritos por pessoas que por vezes nem mesmo vivenciaram os fatos. Devemos lutar pela equiparação de condições étnicas, da experiência da condição social para que pessoas sem voz deixem de ser meros enfeites e passem a ser protagonistas de suas histórias. Temos a responsabilidade de legitimar falas e memórias antes corrompidas pelo sistema. Eduardo Bueno escritor e historiador adverte em todas as entrevistas e oportunidades que lhe são dadas de que "um povo que não sabe de onde veio, não sabe para onde vai".

Considerações finais

Observo que o Brasil é um país que sempre apostou na desigualdade social, um país que sempre apostou no desvio social. Esquecer o passado, esquecer a memória é um erro irreparável. Quando temos a memória viva do passado somos constantemente lembrados do que fazer e do que não fazer, nós somos retratos de nossas atitudes. Acredito sinceramente que todos nós deveríamos frequentar uma comunidade, uma vila, uma favela, um beco, conviver com as pessoas que vivem ali. Sempre que um problema, uma realidade é vista de longe, somos condicionados a crer que não passa de uma ilusão. A desigualdade existe, é real e graças a alguns "costumes" culturais incentivados de forma desproporcional essa desumana desigualdade continua.

> A provocação é pertinente. A história é sempre a mesma? Ainda vamos passar por quantas favelas, quantas lutas, quantas pessoas caladas para entender que isso é passível de mudança. Conceição Evaristo termina sua obra *Becos da Memória* com os últimos momentos de Vó Rita ali na favela. Final este que nos mostra, que apesar de serem pessoas marginalizadas são pessoas como nós, pessoas que sentem dor

> e que com uma palavra ou um silêncio podem dizer e nos ensinar muita coisa.
> Vó Rita entrou devagarinho no quarto. De repente. Calada. Ela que não tinha a voz calada nunca, pois, se não estava falando, cantando estava; que nunca chegava de repente, pois se sabia de longe que Vó Rita estava chegando. E eis que ela chegou pé ante pé. Grandona, gorda, desajeitada. Abriu a blusa e através do negro luzidio e transparente de sua pele, via-se lá dentro um coração enorme.
> E a cada batida do coração de Vó Rita nasciam os homens.
> Todos os homens: negros, brancos, azuis, amarelos, cor-de-rosa, descoloridos…
> Do coração enorme, grande de Vó Rita, nascia a humanidade inteira (EVARISTO, 2017, p. 163-164).

Um povo, uma nação constroem sua história. Nós somos responsáveis por escrever e reescrever nosso passado. O Brasil é um país grande demais, poderoso demais e nós, brasileiros, temos o poder de transformar. Não podemos cair no clichê de apontar o dedo inquisidor próprio dos colonizadores de que o outro é culpado, temos que conhecer nosso meio social, conscientizar-nos de suas necessidades e o dever de transformá-lo. Mudanças começam com pequenos gestos, pequenos grupos que influenciam outros até se tornar uma reação popular de mentes novas, de pensamentos novos. Concluo o presente artigo com a pergunta ao leitor: **Como está o beco de suas memórias?**

Referências

BARRETO, L. **Clara dos Anjos**. São Paulo: Penguin, 2012.

BORGES, M. Figura 5 - **Cinco vezes favela**. 1962. Cartaz. Disponível em: https://www.adorocinema.com/filmes/filme-236693/. Acesso em: 1 ago. 2021.

BUENO, E. *Brasil: uma história.* 1. ed. São Paulo: Leya, 2012.

CAMUS, M. Figura 4 - **Orfeu do Carnaval**. 1959. Cartaz. Disponível em: https://filmow.com/orfeu-do-carnaval-t3258/. Acesso em: 1 ago. 2021.

EVARISTO, C. **Becos da memória**. São Paulo: Pallas, 2017.

_____ . Conceição Evaristo fala sobre arte, política e sua escrevivência. [Entrevista concedida a], José Eduardo Bernardes Brasil de Fato: Entrevista, [s. l.], 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ibiyckf7ksM&t=1s. Acesso em: 4 ago. 2021.

GUSMÃO, H. C. Figura 1 **- Serra do Cambaio vista do Morro da Favela**: Parque Estadual de Canudos, Bahia. Flickr, 2011. Fotografia. Disponível em:

https://www.flickr.com/photos/hugocesar/6244621673/in/photostream/. Acesso em: 11 ago. 2021.

MENDONÇA, F. Figura 3 - **Favela dos meus amores**. 2021. Cartaz. Disponível em: https://www.assistebrasil.com.br/espelhos/favela-dos-meus-amores-vestigios-de-um-classico-perdido/. Acesso em: 1 ago. 2021.

ROCHA, O. P. A era das demolições: Cidade do Rio de Janeiro: 1870-1920. In: CARVALHO, L. de A. (Org.). **Estudos das habitações populares**: Rio de Janeiro 1866-1906. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Divisão de Editoração, v. 1, pp. 21-108, 1995. ISBN 85-85884-04-5. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204210/4101374/era_demolicoes_hab_pop.pdf. Acesso em: 13 ago. 2021.

SILVA, M. Figura 2 - **Morro da Providência**. Favela em Pauta, 2017. Fotografia. Disponível em: https://favelaempauta.com/o-que-a-pagina-suburbano-da-depressao-tem-a-nos-ensinar-sobre-higienismo/mfavela/. Acesso em: 11 ago. 2021.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

APROXIMAÇÕES ENTRE A LITERATURA INFANTO-JUVENIL E O ROMANCE DE FORMAÇÃO NA OBRA *CORDA BAMBA* DE LYGIA BOJUNGA

Autor: Josiel dos Santos Lima (UNINDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE)

Resumo: Os textos conhecidos como Romance de Formação ou *Bildungsroman* têm como base de referência os escritos de Goethe, porém, depois dele muitos outros autores e autoras se dedicaram a produzir obras que possuíssem tais características. O italiano Franco Moretti se coloca como um dos principais teóricos a quem recorremos neste trabalho para mostrar que nesse leque ampliado do que pode ser interpretado como Romance de Formação temos outras possibilidades como o Romance de formação feminino e até mesmo uma aproximação com a literatura infantil e infanto-juvenil conforme destacamos no nosso artigo sobre a obra *Corda bamba* da autora Lygia Bojunga, onde uma menina que vai morar com sua avó após o falecimento de sua mãe e seu pai e passa por diversos aprendizados que contribuem para o seu amadurecimento e formação.

Palavras-chave: romance; formação; *Bildungsroman*; infantojuvenil.

Introdução

Escrever sobre romance de formação requer algumas atenções, pois corremos o risco de generalizar toda a obra que trata do desenvolvimento de um personagem, da transição de uma fase da vida para outra. Além disso, na literatura infantil e infanto-juvenil, várias são as obras que se estruturam dessa forma. Por esse motivo, procuramos assumir como *Bildungsroman* enredos que tratam do amadurecimento da personagem, de seu reconhecimento dentro da sociedade, em um ambiente burguês e que o protagonista passa por um conflito interior até a sua tomada de consciência e consequente aprendizagem. Outra característica que julgamos relevante é como se desenvolve o enredo em termos de ambientação, pois "até mesmo nos anos em que a esfera pública se tornou explosiva e invasiva, aquilo que realmente interessa ao romance é a esfera privada e as suas capacidades de sobrevivência a despeito de tudo" (MORETTI, 2020, p. 13), mesmo em anos com grandes acontecimentos como a Revolução Francesa e as Guerras Napoleônicas o que se destaca no *Bildungsroman* é a esfera privada.

Consideramos ainda que o amadurecimento do protagonista não é percebido apenas pelo leitor, mas também pelo personagem que geralmente alcança seu aprendizado pelo sofrimento e pela dor. Para tomar essa posição buscamos nos apoiar em pesquisas sobre o tema como a de Cassia Farias Oliveira dos Santos que em sua dissertação de mestrado, *Romances de amadurecimento: relações entre o romance de formação e a literatura infanto-juvenil*, realiza um

amplo levantamento bibliográfico para delimitar o que ela considera um romance de formação infanto-juvenil. A autora também alerta que "o item mais importante na caracterização do romance de formação é a centralidade do processo de amadurecimento: nessas obras, o desenvolvimento da personagem não é um aspecto secundário do enredo, ele é o enredo" (SANTOS, 2016, p. 43).

O romance referência para o *Bildungsroman* é *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, escrito por Goethe na segunda metade do século XVIII. Para alguns estudiosos só é possível considerar esta e algumas outras obras dentro daquela época como exemplo. O próprio Franco Moretti (2020), quem escreveu sobre o tema, deixa as possibilidades engessadas embora não seja claro no porquê da limitação.

> O erro do meu livro não reside, portanto, em não conceder a todos o romance de formação, como se fosse assistência médica (que, de fato, deve ser oferecida a todos) — mas em não tornar totalmente visíveis as razões pelas quais ele permanece limitado a uma classe social, a uma parte do mundo, a uma época, a um sexo (MORETTI, 2020, p. 16).

Não se pode limitar esse tipo de romance apenas à Alemanha ou à Europa daquele período, pois o romance de formação passa por diversos tempos e espaços sofrendo adaptações e, por isso, também pode se inserir no universo feminino, homossexual, infantil etc. Compartilhamos da postura de Cassia Santos (2014), que julgou ser necessário um posicionamento

> pela divisão, encontrada em estudos acerca do tema, entre os que defendem que o romance de formação só poderia ser encontrado na literatura alemã dos séculos XVII e XIX, por estar extremamente ligado ao contexto de transformação específico desses séculos, e os que afirmam que a transposição para outras culturas e as mudanças na sociedade não extinguiram o gênero, apenas fizeram com que ele passasse por adaptações (SANTOS, 2014, p. 319).

A mesma pesquisadora em outro trabalho mostra que

> a variedade de trabalhos que tentam classificar obras como romances de formação parece indicar que também há os que acreditam que a transposição para outras culturas e as mudanças na sociedade não extinguiram o gênero, apenas fizeram com que fosse necessário que ele se transformasse e se adaptasse a novas realidades (SANTOS, 2016, p. 18).

Sobre suas origens é possível perceber que "o romance de formação surgiu num contexto de mudanças, e os indícios apontam que uma de suas funções é justamente dar sentido a um mundo em transformação, colocando-o em uma forma fácil de ser reconhecida e ser compreendida pelo leitor" (SANTOS, 2016, p. 147). A literatura feita para as crianças tem surgimento na mesma época do romance de formação, o que é uma coincidência, ou não, pois "a partir do século XVIII, a criança passa a ser considerada um ser diferente do adulto, com necessidades e características

próprias, havendo então o distanciamento da vida 'adulta' e recebendo uma educação diferenciada, que a preparasse" (SILVA, 2009, p. 136). Essa época em que há uma preocupação com as crianças também demonstra o interesse pela juventude que vai aparecer nas obras literárias, e nesse contexto "a juventude — as diversas juventudes do romance europeu — torna-se, assim, para a cultura moderna, a idade que concentra em si o 'sentido da vida'." (MORETTI, 2020, p. 28). O jovem é eleito como o símbolo da modernidade, "a juventude é, digamos, a modernidade em estado puro, sinal de um mundo que busca o seu sentido no futuro em vez de buscá-lo no passado" (MORETTI, 2020, p. 30).

Percebemos que há um certo didatismo, tanto nas obras infantis quanto nos romances de formação, e eis aqui uma das aproximações entre as duas. Ao ter contato com a literatura, "a criança estará formando o modo de pensar, os valores ideológicos, os padrões de comportamento de sua sociedade e, em especial, estará alimentando seu imaginário" (COSTA, 2013, p. 27). E se o *Bildungsroman* passou por adaptações, vemos que "da mesma maneira que o termo *infância* foi histórica e socialmente desenhado no tempo pelos fazeres e saberes da humanidade, a literatura destinada a essa infância também teve de se adaptar a essas metamorfoses na busca de diálogos mais amplos" (GREGORIN FILHO, 2009, p. 43). Portanto, devemos estar atentos para o que se escreveu e o que se escreve para os pequenos, pois "conhecer a literatura que cada época destinou às suas crianças é conhecer os ideais e valores e desvalores sobre os quais cada sociedade se fundamentou (e se fundamenta)" (COELHO, 2000, p. 26-27). As crianças são sujeitos ativos, que têm influência sobre a organização e o comportamento de um povo, não podemos deixar de lado o que se pensa e se faz por e para elas, como se fossem criaturas passivas e sem capacidade de influenciar o mundo em que vivem.

As literaturas infantis e infanto-juvenis trazem inúmeras formas e temas com um amplo campo de possibilidades para seus/suas autores/as que podem se aventurar em diversos gêneros. Por esse motivo, conclui-se que "se dentro da literatura para crianças e adolescentes podemos encontrar essa diversidade, não parece absurdo pensar que uma narrativa infanto-juvenil possa se realizar na forma de um *Bildungsroman*" (SANTOS, 2014, p. 316). Temas como a construção da identidade, o enfrentamento de problemas e a vida em sociedade são comuns em adultos, crianças e adolescentes. Os itens abordados em diferentes proporções se aproximam do romance de formação ao tratar do amadurecimento de seus protagonistas. Considerando que o *Bildungsroman* "reaparece sob várias dicções ('romance de formação'; 'de iniciação'; 'de educação') nas maiores tradições literárias" (MORETTI, 2020, p. 41) é possível fazer uma distinção definindo como romance de crescimento ou desenvolvimento enquanto o que se escreve para o público adulto é

romance de formação. Podemos dizer ainda que "mesmo com essas incertezas, parece haver algo que relaciona o *Bildungsroman* à literatura infantojuvenil. Caracterizada principalmente por seu público-alvo e pela idade de seus protagonistas, uma das particularidades das obras para crianças e adolescentes é a grande interação entre gêneros" (SANTOS, 2016, p. 13). Se elas têm pontos em comum não é exagero fazer a aproximação que propomos aqui.

Embora não deva ser o papel da literatura para crianças e adolescentes, vemos um certo didatismo, porém, também vemos uma função de promover a reflexão, autoconhecimento e melhor compreensão da sociedade, sobre isso vemos que

> Hoje, há uma produção literária/artística para as crianças que não nasce apenas da necessidade de se transformar em mero recurso pedagógico, mas cujas principais funções são o lúdico, o catártico e o libertador, além do cognitivo e do pragmático, já que visa a preparar o indivíduo para a vida num mundo repleto de diversidades (GREGORIN FILHO, 2009, p. 29-30).

Isso é importante ser discutido, pois vemos uma evolução na própria ideia de formação, já que no período anterior a Monteiro Lobato as crianças eram vistas e tratadas como adultos em miniatura, é a partir desse autor que elas passam a ter voz na literatura infantil brasileira, mesmo que isso acontecesse por meio de uma boneca falante.

Infelizmente, "a literatura voltada para crianças e jovens ainda é vista por vários acadêmicos e por parte dos críticos literários como uma literatura de menor valor, talvez pela sua origem e pela sua associação frequente com os textos de prática pedagógica" (GREGORIN FILHO, 2009, p. 59). De forma contrária, vemos um papel mais importante, pois "a literatura infantil [...] é levada a realizar sua função formadora, que não se confunde com uma missão pedagógica" (ZILBERMAN, 2003 p. 25) e sobre as atribuições dadas ao livro infantil podemos afirmar que "é ao livro, à palavra escrita, que atribuímos a maior responsabilidade na formação da consciência de mundo das crianças e dos jovens" (COELHO, 2000, p. 15). Vale destacar que ela precisa ser vista com seriedade dentro dos estudos literários para que a juventude receba a atenção e a preocupação que merecem, não só no campo político, mas também nas artes. O romance de formação é um exemplo do que expomos aqui, pois

> O Bildungsroman é uma forma que trata da juventude e de seus desejos e anseios – e, também, os da sociedade de uma forma geral. Tais romances dão voz aos jovens, que muitas vezes estão em conflito com seu meio e não sabem como prosseguir, como achar seu lugar – normalmente, se sentem inseridos em um contexto limitador e que busca restringi-los (SANTOS, 2016, p. 150).

A autora Lygia Bojunga Nunes é uma dessas que possui sensibilidade para entender esse universo. Gaúcha de Pelotas, é uma das principais escritoras do gênero infantil e infanto-juvenil

tanto pelo número de obras produzidas quanto pela relevância de seus livros. Em 1982 ela foi a primeira brasileira a receber o prêmio Hans Christian Andersen, o mais importante da literatura infantil mundial. Ela se destaca pela coragem de tratar de temas delicados para crianças e adolescentes, tais como a morte, o suicídio, a separação dos pais, da mãe que vai embora e deixa os filhos com o pai etc. Da geração conhecida como "os filhos de Lobato", Bojunga é uma das que mais se aproxima do escritor em termos de concepção de infância e que "abraçando os ideais de valorização da infância ressurgidos na década de 1970 no Brasil, expôs em sua obra uma representação diferenciada e mais elaborada da criança" (SANTOS, 2006, p. 13). Ela soube compreender o mundo infantil e infantojuvenil usando uma linguagem da época e que se aproximava desse público cheio de necessidades de refletir sobre seus problemas pessoais ao mesmo tempo em que promoveu uma abordagem de mundo bastante corajosa perante a um governo autoritário ao qual o país estava submetido.

O livro que tratamos neste trabalho é *Corda bamba*, lançado em 1979 quando o país passava por uma ditadura militar em que havia muita repressão e censura. Veremos que não há referência clara a esse momento histórico, embora a personagem de sua avó represente a intolerância e o autoritarismo. A narrativa se dá em 3ª pessoa e conta a história de Maria, uma menina de dez anos, que perdeu os pais, ambos equilibristas, em um acidente de trabalho no circo. Ela assistiu a morte dos pais e, desde então ficou sob a proteção de amigos que trabalhavam no circo, entre eles a Mulher Barbuda e seu companheiro Foguinho. Ao ser levada à casa da avó, Dona Maria Cecília Mendonça de Melo, uma mulher rica e dominadora, Maria se vê numa situação constrangedora, pois ela já havia morado com a avó, mas não tem lembranças, além disso, se sente desconfortável no reencontro que deveria trazer bons sentimentos como amor, empatia e compreensão.

> - Agora ela não trabalha em mais nada, agora ela vai ficar morando aqui comigo e só vai estudar e brincar.
> - Não, não, não! A minha casa não é circo!
> Dona Maria Cecília subiu numa cadeira e gritou:
> - Parem com essa algazarra! Estou dizendo que não! Vamos procurar outra brincadeira (BOJUNGA, 2009, p. 14-15).

Ao sentir-se presa e reprimida, Maria começa a transitar entre o real e o imaginário, em busca de respostas para suas questões pessoais. Logo no início da narrativa, a protagonista Maria recebe uma corda para se apresentar no aniversário de Quico. É essa corda que ela usa em seus sonhos para sair do apartamento da avó e andar até o edifício em frente ao que ela mora. Esse prédio em que ela entra e vai abrindo portas para ver o que encontra, representa as suas lembranças, aos poucos recupera as memórias tristes do passado e consegue se encontrar naquele momento da vida,

adquirindo consciência de si própria, de seu lugar na sociedade e de seu futuro. Tudo isso contribui para a formação da menina Maria que nesse processo vai se conciliar com a sociedade e descobrir seu lugar no mundo.

A criança como protagonista dessa história, passa por dificuldades que precisa superar e dessa forma, consegue amadurecer num enredo onde se une "à formação da criança, elementos como seu próprio espaço, seu tempo de percepção do real e o imaginário. Todos eles servindo ao jogo de simulação e reelaboração da realidade imediata" (SANTOS, 2006, p. 19). O espaço em torno da personagem e onde se desenvolve a história confere significação e existência a ela. Os eventos se mesclam entre um tempo cronológico e psicológico onde a menina passa por uma jornada em que há um desenvolvimento, uma transformação que ressignifica o tempo e o lugar em que ela se encontra promovendo o seu amadurecimento. O espaço em que ela vive é bastante limitador, ou seja, não se fala da esfera pública na narrativa, há uma avó dominadora e até mesmo a casa em que Maria passa a viver não é descrita com detalhes, pois os acontecimentos se resumem ao quarto dela.

O italiano Franco Moretti, em seu livro *O romance de formação* (2020) nos mostra que esse tipo de enredo possui como uma das características o desenvolvimento dentro de uma esfera privada sem necessariamente ter relação com o momento histórico. Esse é um ponto que podemos observar em *Corda bamba* tendo em vista que a história se passa dentro do apartamento da avó e não há destaque para a época em que o enredo se desenrola. O que podemos afirmar é que se trata de uma menina sendo criada a princípio em um circo e que vai para um apartamento de família pertencente a uma classe média alta, o que nos traz alguma dificuldade para interpretar, pois "mais do que acompanhar a trajetória do protagonista, no *Bildungsroman* acompanhamos um indivíduo enquanto representante de uma classe ou grupo social" (SANTOS, 2014, p. 323).

Dessa forma, Maria pode ser uma menina de classe média ou uma menina que vive no circo, ela planeja ter um circo no futuro, embora tudo indique que são sonhos e que continue com o padrão de vida imposto por sua avó, ou ainda que tenha uma vida no litoral da Bahia com seus amigos Barbuda e Foguinho. Há um certo conflito entre a menina e a avó, o que é comum nesta fase da vida e nesse tipo de enredo, por esse motivo é de se observar que "se o romance de formação surgiu em um período de transição, o romance infanto-juvenil é a forma que trata por excelência, do *sujeito em transição"* (SANTOS, 2014. p. 323). Nessa fase em que se encontra entre a infância e a vida adulta, há mudanças não só biológicas, mas também na forma de se relacionar com o seu meio. Se o fato de não ser mais criança traz novos horizontes de

possibilidades, o fato de ainda não ser adulto torna algumas coisas limitadas e aí surgem os conflitos.

A protagonista é uma menina e, portanto, não se trata apenas de aproximar a literatura infantil e juvenil do romance de formação tradicional, mas também do feminino. Maria em sua formação não se torna adulta, mas consegue amadurecer ao fazer uma viagem para dentro de si e descobrir/lembrar do seu passado. Embora ao final da novela ela não termine adulta, parece que já tem maturidade para saber o que será de sua vida no futuro. Se o final feliz no *Bildungsroman* apontado por Moretti (2020) é o casamento, Maria já prevê esse acontecimento em seus planos futuros: "E conforme ia indo pela ponte, ia crescendo, crescendo, virando moça; quando encontrava com o homem já tinha virado mulher" (BOJUNGA, 2009, p. 142). E em outro momento o narrador nos mostra que

> O tempo vai passando, mais portas vão aparecendo, e Maria vai abrindo elas todas, e vai arrumando cada quarto, e cada dia arruma melhor, não deixa nenhum cantinho pra lá. Num quarto ela bota o circo onde ela vai trabalhar; no outro ela bota o homem que ela vai gostar; no outro os amigos que ela vai ter. Arruma, prepara, prepara: ela sabe que vai chegar o dia de poder escolher (BOJUNGA, 2009, p. 143).

Em um mundo vigiado por adultos, a criança consegue encontrar o seu lugar na sociedade e dessa forma, desenvolve um papel importante na sua própria formação. A luta de Maria para se encontrar naquele espaço é notável, ela não deseja simplesmente obedecer pois podemos notar que a nossa sociedade "desde sempre imbuída da cultura jusnaturalista, ela não pode admitir que a socialização se baseie na mera obediência à autoridade" (MORETTI, 2020, p. 42). Em outras palavras,

> Se deixar de ser criança aumenta o horizonte de possibilidades, sua condição de não-adulto o limita, e o sujeito adolescente tem que equilibrar características dos dois estágios, de acordo com o que a situação e as instituições sociais pedem dele – o que nos dá uma possível fonte para o confronto entre indivíduo e sociedade (SANTOS, 2016, p. 147).

Embora a garota não enfrente a autoridade da avó de forma contundente, ela mostra que não aceita simplesmente porque tem que aceitar. A chegada de Maria à sua nova casa e encontro com sua nova tutora já nos dá uma ideia disso:

> - É aqui o apartamento da dona Maria Cecília Mendonça de Melo?
> Era.
> - Então faz favor de avisar que a neta dela chegou.
> E num instantinho Dona Maria Cecília Mendonça de Melo apareceu correndo, agarrando a ponta do longo para não tropeçar. Se abaixou e abraçou Maria com força:
> -Minha boneca! Que saudade.

> Maria meio que fechou os olhos pra não ver direito, e se encolheu toda para dar menos lugar para o abraço (BOJUNGA, 2009, p. 9).

O nome da avó já demonstra certo poder, pois traz a ideia de ser uma pessoa importante de alguma família com alguma superioridade. Maria ao longo da história se mostra incomodada, há reflexões e questionamentos antes de aceitar as imposições e isso nos lembra que no *Bildungsroman* "não basta que a ordem social seja 'legal': deve também figurar como culturalmente legítima. Deve inspirar-se nos valores socialmente reconhecidos como fundamentais — espelhá-los, encorajá-los, promovê-los. Ou pelo menos assim deve parecer fazer" (MORETTI, 2020, p. 42). Nesse sentido, a literatura infantil tem um papel importante, porque "os valores discutidos na literatura para crianças são valores humanos, construídos através da longa caminhada humana pela história, e não valores que circulam apenas no universo infantil das sociedades contemporâneas" (GREGORIN FILHO, 2009, p. 15), logo a relação entre o jovem e a sociedade é algo a ser destacado nessas obras, pois "é a literatura infantil que reflete, como toda literatura, a história, a ideologia, os costumes, as atitudes, as crenças, o inconsciente coletivo e a cosmovisão da cultura de um povo" (COSTA, 2013, p. 96).

A corda pela qual Maria caminha pode representar a travessia entre a fronteira da infância e a vida adulta. O espaço físico não possui tanta relevância na narrativa, o que se destaca é um tempo psicológico que contribui para o reencontro e a aprendizagem da protagonista. Nesse tipo de narrativa "a formação do indivíduo como indivíduo *em si e para si* coincide sem rupturas com a sua integração social na qualidade de simples *parte do todo"* (MORETTI, 2020, p. 43). À medida que a protagonista vai amadurecendo, ela vai adquirindo consciência das mudanças e de seu papel na sociedade. Isso deixa claro o que destacamos nas primeiras páginas de que não é apenas o leitor que percebe a formação, mas também a personagem, ou seja, "o *Bildungsroman* faz com que o leitor perceba o texto através dos olhos do protagonista: o que é completamente lógico, visto que este é aquele que deve se formar e a leitura se propõe, também, como um percurso de formação" (MORETTI, 2020, p. 91). Essa é uma das características que destacamos importante na classificação do que deve ou não ser considerado pois "ao contrário do que ocorre em outros gêneros, no romance de formação o amadurecimento pelo qual o protagonista passa não é apenas visível ao leitor, mas também à própria personagem, que pensa e reflete sobre as transformações que sofreu" (SANTOS, 2016, p. 148). Dessa forma, é possível notar uma mudança de postura da protagonista do começo para o final do enredo. Ao fazer uma breve aproximação com o *Bildungsroman* feminino observamos que segundo Chatagnier (2014) em sua dissertação de mestrado,

> O pioneiro a classificar os itens necessários para o romance de formação feminino ‘foi Dilthey (1974), que afirmou ser necessário, um conflito de gerações, uma viagem, a formação acadêmica, o encontro com o mentor, dois casos de amor, um feliz e um infeliz, uma escolha profissional e a autorrealização’ (CHATAGNIER, 2014, p. 172).

Maria passa por algumas dessas situações e planeja outras: conflito de gerações com a avó (não há enfrentamento, mas é possível perceber que ela não gosta das posturas da avó como os quatro casamentos ou como ela se portou perante o namoro de Márcia e Marcelo, os pais de Maria); a previsão de um homem em seu futuro, escolha profissional e autorrealização. “Num quarto ela bota o circo onde ela vai trabalhar; no outro ela bota o homem que ela vai gostar; no outro os amigos que ela vai ter. Arruma, prepara, prepara: ela sabe que vai chegar o dia de poder escolher” (BOJUNGA, 2009, p. 143). Ainda não há um caso de amor infeliz.

A viagem prevista em certo momento da narrativa para o nordeste em uma visita a sua antiga responsável Barbuda. “- Quem sabe nas férias do fim de ano você pode ir até lá? – Pois é: quem sabe” (BOJUNGA, 2009, p. 138) e em outro momento ao falar com o namorado da avó “- Sabe o que é? Eu queria passar as férias do fim de ano lá na Bahia com a Barbuda e o Foguinho. Você convence minha avó? Você arruma isso pra mim?” (BOJUNGA, 2009, p. 141). O encontro com o mentor fica evidente que acontece nas suas conversas com Barbuda quando liga do orelhão: “- Já pensou se eu não aprendo nem múltiplo, nem cálculo do perímetro, nem aquele troço todo? – Claro que você vai aprender!” (BOJUNGA, 2009, p. 40). A formação acadêmica não fica evidente se ela pretende possuir, a classificação demonstra que a novela se realiza enquanto *Bildungsroman* feminino por reunir elementos que a define como tal, Maria embora ainda uma garotinha, passa por uma formação, ela arruma seu futuro dentro dos padrões observados para as mulheres nesse tipo de romance.

A obra *Corda bamba* mostra a viagem interior de uma menina de 10 anos. Talvez nessa aproximação com o romance de formação, pudéssemos chamar de romance de iniciação ou romance de aprendizagem como nos mostram alguns trabalhos acadêmicos. Nos romances de formação tradicionais há um impulso egoísta do personagem no início da narrativa, ao longo do texto ele vai entrando em conexão com a sociedade até a completa conciliação e uma tomada de consciência, isso fica muito claro em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* que é a obra referência. Já na literatura infanto-juvenil nem sempre há esse impulso egoísta, ele pode vir depois e “mesmo com a perda desse primeiro momento, ainda é preciso que, ao final, a personagem apresente uma diferença perceptível em seu ser em relação ao que era no começo da narrativa, permanecendo a necessidade de que ela adquira maior consciência de si e da realidade” (SANTOS, 2016, p. 148). Isso nós vemos na contemplação da protagonista ao pensar no quarto que ela

organizou em sua mente e que representa o futuro que planejou, “a arrumação desse quarto ficou muito bonita, Maria adora ficar olhando” (BOJUNGA, 2009, p. 143). Se no início da narrativa ela era retraída, tinha medo e dor, ao final consegue ficar confortável e planejar a vida adulta.

Para alcançar sua formação a menina precisou lidar com alguns sentimentos, ao lembrar da morte dos pais em uma apresentação do circo ela volta de seus pensamentos oníricos:

> Maria se vira sacode a maçaneta, a porta não está mais trancada, ela sai. Correndo. Correndo. Pula pro andaime, pega o arco vai embora. A garganta continua seca, o olho ardendo, que comprida que é a corda! Parece que nem vai dar pra chegar no fim. Mas chega. Não se lembra de tirar a sapatilha, nada, entra na cama, puxa o lençol, se tapa toda, cabeça tudo, não quer ver mais, só quer dormir, quem sabe quando acordar, lembrar não vai mais doer tanto assim? (BOJUNGA, 2009, p. 132).

O herói do romance de formação precisa passar por essas situações em sua jornada para que o processo se realize. Maria consegue superar seus problemas como vemos mais adiante quando lemos o seguinte trecho: “E acostumou: o medo de abrir porta foi embora; até mesmo a porta cinzenta, até a porta vermelha! Escancarava elas todas, olhava cada canto, olhava tudo o que tinha pra ver” (BOJUNGA, 2009, p. 140). As portas e os quarto representam lembranças, memórias, mas ao final também são os planos do futuro. Vemos várias alegorias, vários símbolos ao longo da história, por exemplo a corda que pode ser interpretada como a travessia da protagonista, o caminho que ela trilhou em sua formação. Tem a avó que representa o poder autoritário, seu quarto que simboliza a intimidade e o mundo limitado em que vive.

Lygia Bojunga consegue nos transmitir os sentimentos de uma menina em fase pré-adolescente, e com muita sensibilidade criar uma atmosfera de solidão, tristeza e ao mesmo tempo esperança. Ao tratar de um tema tão delicado como a morte dos pais, ela cria um enredo que se desenvolve em um espaço privado, algo comum ao *Bildungsroman*. A personagem que vive seus conflitos comuns à idade, vai amadurecendo quando relembra o passado e projeta o seu futuro, pois tem um aprendizado no ambiente em que foi colocada, nas conversas com Barbuda e nas aulas particulares. Ao final da narrativa é possível perceber essa formação quando ela faz planos sobre o modo de vida que pretende levar, sobre casamento, trabalho etc.

Acreditamos que temos um caso de romance de formação, embora *Corda bamba* não se encaixe em todas as características. Porém, ao observarmos a obra em comparação com outras classificadas dentro desse gênero, é possível identificar muitas aproximações. Por se tratar de uma literatura para crianças e adolescentes, a formação não é apenas do protagonista, mas o próprio leitor consegue ter uma leitura de mundo ao se colocar no lugar da protagonista Maria. Mostramos ao longo deste trabalho que ela passou por momentos de dor, teve um aprendizado/formação, que a história se passa na esfera privada, que o personagem e o leitor reconhecem o seu

desenvolvimento e, por fim, que a literatura infantil e infanto-juvenil merece ser vista sob um olhar mais teórico não só por seu caráter didático-pedagógico, mas também em termos conceituais semelhantes aos aplicados à literatura feita para adultos. Esperamos ter contribuído para a ampliação dos estudos voltados para os pequenos em duplo sentido, de tamanho e de importância nos estudos literários.

Referências

BOJUNGA, L. **Corda bamba.** Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2009.

CHATAGNIER, J. C. **O gênero em questão:** crítica e formação nos Bildungsroman e The Secret Life of Bees, de Sue Monk Kidd, e Sapato de salto, de Lygia Bojunga. São Paulo: Unesp, 2014.

COELHO, N. N. **Literatura infantil:** teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

COSTA, M. M. **Metodologia do ensino da literatura infantil.** Curitiba: Intersaberes, 2013.

GREGORIN FILHO, J. N. **Literatura infantil:** múltiplas linguagens na formação de leitores. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

MORETTI, F. **O romance de formação.** São Paulo: Todavia, 2020.

SANTOS, C. F. O. **Narrativas de amadurecimento:** relações entre o romance de formação e a literatura infanto-juvenil. Dissertação de Mestrado. UFF, Niterói, 2016.

SANTOS, C. F. O. Relações entre o romance de formação e a literatura infanto-juvenil. In: **Anais do V Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras**. Niterói: UFF, n. 1, pp. 316-328, 2014.

SANTOS, L. O. **Na corda bamba:** o espaço da criança na obra de Lygia Bojunga. Dissertação de Mestrado. UNB, Brasília, 2006.

SILVA, A. L. Trajetória da literatura infantil**:** da origem histórica e do conceito mercadológico ao caráter pedagógico na atualidade. **REGRAD** (Revista Eletrônica de Graduação do UNIVEM-ISSN 1984-7866), v. 2, n. 2, pp. 135-149, 2010.

ZILBERMAN, R. **A literatura infantil na escola.** 11 ed. São Paulo: Global, 2003.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

AUTORIA E CIBERCULTURA

Autora: Júlia Cristina Ferreira (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

Resumo: Este artigo analisa dois textos **—** "Ascensão aos céus", de Roald Dahl, e um vídeo da canção "Devil in Disguise", de Elvis Presley **—**, explorando o tema do feminino sob a perspectiva de personagens masculinas. Nesse processo, discutem-se as artimanhas textuais para a criação do conceito da mulher em situação de relações desarmônicas com seus parceiros em mídias distintas e de tempos diferentes (1960 e 2020, respectivamente). Além disso, investiga-se de que modo os textos dialogam sobre o mesmo tema, apesar de manterem relações diferentes com seus leitores. O resultado dessa reflexão revela mudanças relacionadas à interação no meio virtual e, consequentemente, à noção de coautoria. Como referencial teórico serão usados os estudos de Julia Kristeva, Lucia Santaella, Roland Barthes, Daniel Galera, Alberto Manguel e Paula Sibilia.

Palavras-chave: Mídias; leitores; interação; autoria.

Introdução

Este trabalho é o resultado das reflexões feitas durantes as aulas e as leituras da disciplina de Literatura e Tecnologia Digital, ministrada pela Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs, do Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE). O estudo da intermidialidade e da intertextualidade gerou uma reestruturação da noção da autoria, uma vez que um texto nunca se encerra e tampouco podemos determinar com precisão onde estaria o início da sua discussão. Com a ampliação da Internet, novos costumes e exigências aparecem para os autores.

Quais os conceitos que um determinado assunto pode receber em dois suportes de mídias diferentes? De que meios cada uma irá se valer para garantir uma precisa expressão? Em qual das duas mídias o leitor poderá ter maior interação com o texto? Esta troca entre os leitores pode estabelecer algo além da intertextualidade, ou melhor, o espaço dos comentários, assim, pode ser considerado um lugar de criação de textos e percepções ou é simplesmente uma interação espontânea? Esta interação pode ser considerada uma coautoria?

Estudar a articulação da palavra nestes textos é ativar a percepção para o quanto eles se reafirmam ou se negam (KRISTEVA, 2005). É ocupar-se em ouvir o texto reconhecendo em si o destino dele, que cria uma rede de sentidos por meio das percepções (BARTHES, 2008).

A cibercultura mudou o conceito de leitura em relação ao tipo de interação do leitor e do escritor. O que antes era estabelecido na mídia impressa, numa relação distante, atualmente, na internet, aproximou-se. Outras culturas também surgem em relação aos textos literários nos meios

virtuais, conforme será mostrado por Galera (2013).

A crítica literária demonstra preocupação com a mudança, por medo de que algo seja perdido devido ao tipo de interação virtual que ela julga limitada e de qualidade inferior à literatura impressa. Para compreender esta inquietação, serão utilizadas as palavras do Alberto Manguel (2017), que escreve sobre o leitor viajante. Em contrapartida, Ascott (citado por SANTAELLA, 2016) defende que o papel da crítica deveria se pautar no acompanhamento destas transformações ao invés de manter uma postura antiquada de rejeição às produções das novas tecnologias.

A noção da memória, de Sibilia (2004), é trazida para este trabalho para situar os leitores e comentaristas do vídeo "Devil in Disguise", para a música de 1963, de Elvis Presley, uma vez que o cantor trabalha uma noção do coletivo quando representa seus fãs que vivenciaram o momento do lançamento da canção ou até os fãs mais jovens que têm esse momento idealizado. É de 1960 o texto literário "A ascensão aos céus", de Roald Dahl, que será analisado em paralelo ao vídeo contemporâneo da canção de Elvis Presley, em razão do tema comum, a representação da mulher insubordinada. Sendo assim, espera-se que a discussão deste artigo possa gerar descobertas sobre a interação virtual dos leitores, quando relacionada com a literatura.

Intertextualidade e dialogismo

O ato de ler sinais de um texto no outro texto, relacionando-os e aplicando novas significações a ambos é o que se pode chamar de intertextualidade:

> O texto literário insere-se no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (de outro) texto(s). Pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto. (...) Numa sociedade alienada, a partir de sua própria alienação, o escritor participa através de uma escritura paragramática (KRISTEVA, 2005, p. 104).

O texto "A ascensão aos céus" de Roald Dahl (texto 1) e o vídeo da canção "Devil in Disguise", de Elvis Presley (texto 2), mantêm uma relação intertextual, mas será que, por pertencerem a cenários de produções diferentes, em que o segundo é mais interativo, tais interações podem ser consideradas uma espécie de coautoria? Esta é uma dúvida importante cuja resposta será apontada após a análise dos textos, neste estudo.

"A ascensão aos céus", de Roald Dahl

"A ascensão aos céus" é um conto da década de 1960 cujo narrador masculino parece proteger a personagem feminina, ideia que se torna duvidosa no final do conto em razão de uma narrativa

dúbia que mais parece surpreender o leitor para a substituição de uma mulher frágil por outra mulher vilã e sutil diante de inúmeros prejuízos causados pelo esposo. A história se resume a um casal que parecia viver bem, mas a esposa apresentava um comportamento obsessivo por horários enquanto ele demonstrava prazer em atrasá-la. Além disso, sentia mais prazer ainda em tê-la no controle desmerecendo qualquer poder de escolha dela. E foi tentando sabotá-la pela última vez que não a deixou viver o amor da filha e dos netos que desejava desfrutar, e, desta vez, foi ele quem sofreu um golpe mortal.

A partir daí vem a transformação dela que, sem luto ou arrependimento, viaja e vai aproveitar a companhia da filha e dos netos como se nada catastrófico acontecesse em um plano paralelo. De acordo com o narrador, neste momento ela perde "aquele ar doce e tolo" (DAHL, 2007, p. 72) e assim surge uma mulher decidida, com "um novo timbre de autoridade" (DAHL, 2007, p. 72) e o seu sonho se realiza.

Percebe-se que além da frieza feminina, há, nesta situação, um homem que molda a mulher idealizada e uma mulher que enxerga um homem com realidade, sentindo a dor do resultado que ele produziu nela. No desfecho, há um homem que perceberá uma esposa vitoriosa que domina um sistema patriarcal com a mesma frieza que recebera de ambos. Surge então um narrador que aponta uma mulher dissimulada, sem sentimentos, como se estivesse fingindo ser uma pessoa aceitável durante sua vida para no final mostrar o seu potencial.

Infelizmente, esta obra de Dahl não fez sucesso, como outras de sua autoria, que foram até filmadas, então não há como saber nada sobre sua recepção, nem há registros da crítica sobre ela. Se a obra estivesse na Internet, talvez houvesse interações a respeito como ocorreu, por exemplo, com o livro que inspirou o filme *Matilda,* que, pelo sucesso, encontra-se disponível até na versão *fanfiction*.

Apesar disso, "A ascensão aos céus" mantém a intertextualidade com o vídeo da canção de Elvis, pois ambas as obras trabalham com a exploração do conceito da mulher que rompe com o desejo do homem e se liberta, reforçando o uso do estereótipo:

> O estereótipo é a palavra repetida, fora de toda magia, de todo entusiasmo, como se fosse natural, como se por milagre essa palavra que retorna fosse cada vez adequada por razões diferentes, como se imitar pudesse deixar de ser sentido como uma imitação: palavra sem cerimônia, que pretende a consistência e ignora sua própria insistência (BARTHES, 2008, p. 52).

Clipe da música "Devil in Disguise", de Elvis Presley

Inicialmente, a canção foi gravada em 1963, por Elvis Presley, seu intérprete. A música "Devil in Disguise" fez muito sucesso, mas sua autoria, bem como nas demais canções, não é de

responsabilidade de Elvis. Parte da composição das letras das músicas era realizada por uma equipe que trabalhava para ele. Infelizmente, a única canção que ele compôs foi “I´ll be gone”, que não foi valorizada pelo seu empresário e assim restaram ao cantor a interpretação e a organização dos arranjos musicais das suas canções, além dos seus filmes, atividade que se tornou desinteressante para Elvis.

Mesmo assim, suas canções, assim como Elvis, sempre foram sucesso, mas hoje, a regravação de “Devil in Disguise” em forma de animação é um gatilho na memória coletiva, uma espécie de metáfora para o que Elvis representa às pessoas, um momento de reencontro consigo mesmo ou uma idealização e fuga para o que gostariam de ser, no caso dos fãs mais jovens:

> A vida passa a ser, com frequência crescente neste novo contexto, uma história inspirada nos modelos cinematográficos (e multimídia) que permeiam e recreiam constantemente o mundo, enquanto o “eu” se espelha nos personagens que desbordam das telas e modelam o real. (...) Vivemos numa época em que o passado parece ter perdido boa parte do seu sentido como “causa” do presente (SIBILIA, 2004, s/p, ênfase no original).

Percebe-se que a obra de Elvis e sua vida compõem uma espécie de diário, ao passo que demonstram experiências que podem ser uma espécie de um guia coletivo, muito além de memórias. A música do vídeo trata de uma relação de amor não correspondido na qual a mulher prefere sua liberdade ao amor. Esta escolha faz com que o homem a veja de duas maneiras, conforme as imagens e a letra da canção. Idealizada por ele, ela se compara a um anjo, mas é na discoteca que ela realiza uma performance ideal, na qual o ambiente, que para ele é o inferno, representa o céu para a mulher.

Em 1963, esta mulher teria outras formas de se divertir, mas no contexto atual da gravação do vídeo, a casa de dança passa a ser o lugar em que as mulheres podem ter maior liberdade de escolha. Na concepção do autor do vídeo, tal festa corresponde ao espaço de realização dessa mulher. Pela representação, percebe-se que os participantes da festa são personagens macabros, que podem ser considerados, neste clipe, inimigos do homem, mas amigos da mulher. Esta noção é observada nas imagens a seguir, que foram realizadas por meio de captura de tela do vídeo contemporâneo da canção “Devil in Disguise”, no canal oficial de Elvis Presley.

Figura 1: Homem e mulher de mãos dadas e um jardim harmônico. Fonte: Frame do vídeo “Devil in Disguise”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OhW6t4rEJwU>. Acesso em: 13 jun. 2021.

Figura 2: Mulher caminha sozinha no jardim transformado em um ambiente sombrio. Fonte: Frame do vídeo “Devil in Disguise”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OhW6t4rEJwU>. Acesso em: 13 jun. 2021.

Figura 3: Mulher liderando um grupo de mulheres dançando. Fonte: Frame do vídeo “Devil in Disguise”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OhW6t4rEJwU>. Acesso em: 13 jun. 2021.

Na figura 1, a mulher, ainda ligada ao homem pelas mãos, está representada em um caminho encantado, de uma beleza sutil e confortável aos olhos. Na figura 2, ela soltou sua mão e parece se divertir com a descoberta das criaturas sombrias. Com a mudança de cena, o homem desaparece, e ela segue com o novo cenário: as árvores sorridentes tornam-se sombrias, as flores são substituídas por caveiras, morcegos, tumbas e demônios, mas todos parecem em paz, em um clima harmônico e feliz. Na figura 3, apresentam-se a personagem feliz e decidida e, com ela, muitas seguidoras, conforme sugere a coreografia da dança. No fundo, os músicos são representados por criaturas sombrias. No alto, à esquerda, o personagem Frankenstein aparece dançando, e o ambiente está carregado de labaredas, representando o calor da sua vivência atual da mulher representada, mas que, de acordo com os padrões conservadores, remetem ao perigo. Assim, nota-se uma mulher que transforma o perigo em diversão, sugerindo a troca de seus receios pelo poder de escolha. Seria este rompimento com o medo o caminho para a construção de uma nova narrativa da personagem feminina?

Nota-se que as imagens reafirmam o que já mostrava o texto “A ascensão aos céus”, de Roald Dahl: que a mulher precisaria correr perigos para romper com a sociedade machista. Em contrapartida, reflete-se sobre como seria o significante para o inferno em 1963 no caso de um filme que usasse a canção “Devil in Disguise”. Poderia ser semelhante ao desfecho de “A ascensão aos céus”, de Roald Dahl? É lamentável que a produção de Elvis não tenha realizado algo nos

estúdios de Hollywood para este material, pois seria muito adequado para uma comparação com o clipe da canção "Devil in Disguise" e com o texto "A ascensão aos céus". Assim, surge a curiosidade sobre quais significantes formariam uma possível reprodução cinematográfica para a canção e quais semelhanças esta iria manter com as competências dos personagens do conto "A ascensão aos céus"? O que seria o céu e o inferno nas produções fílmicas de Elvis Presley, no contexto de 1960? Apesar das respostas interessantes que poderiam surgir, nenhuma estaria compatível com os padrões relacionados ao período de criação da música em questão.

As interações no mundo virtual

Ao contrário do texto "A ascensão aos céus", que é pouco lembrado, o vídeo da música "Devil in Disguise" teve um reconhecimento bem expressivo. Este é exibido desde 27 de outubro de 2020 pela plataforma do *YouTube*, na página oficial do cantor, que possui 2,23 mil inscritos. Em 18 de julho de 2021, a página alcançava 5.824.593 visualizações, com 195 mil *likes*, 1,6 mil *dislikes* e mais de 2,5 mil comentários.

Entre os comentários da publicação, um leitor relaciona o conteúdo do vídeo a uma questão polêmica de violência entre o casal Johnny Depp e Amber Heard, um caso de acusações falsas entre os atores famosos que ganhou destaque pela mídia. O comentário, que recebeu 30 respostas, é uma comunicação comum no site do *YouTube* e constitui uma forma de intertextualidade, uma vez que o comentário demonstra a semelhança da situação exposta pela arte sequencial no desfecho da polêmica. Fica implícito, para quem leu o comentário e o associou às acusações, que se trata de uma mulher manipuladora, capaz de reclamar o mal que causara no seu esposo. Outros comentários versam sobre o estilo da animação, a falta de Elvis no vídeo, a lembrança do filme *Lilo & Stich*, as recordações de amores que apresentaram comportamentos desleais, e alguém também apontou uma possibilidade de violência sexual contra crianças, já que o clipe demonstra insensibilidade com a realidade da mulher retratada. Com base nesses exemplos, pode-se perceber que o clipe desencadeou lembranças e comentários distintos nos leitores.

Esta interatividade do público mostra uma criação comunicativa, um diálogo globalizado, caracterizando um novo perfil de leitor, bem diferente das possibilidades da época do texto 1, no qual o leitor teria que contar com a sorte de encontrar um interlocutor para conversar sobre a obra lida. Ainda sobre o contexto histórico, o texto 1 precisa situar-se num momento em que não haja telefones celulares para sua narrativa fluir, pois seria impensável o desenvolvimento para o final perfeito, se a comunicação fosse mais desenvolvida. Além disso, as cartas não teriam o mesmo valor diante da existência do *e-mail*.

Dessa maneira, percebe-se que os textos, de um modo geral, sofreram inúmeras mudanças na Internet, tanto em relação à sua produção quanto à sua recepção:

> A internet trouxe mudanças profundas para os textos, passamos da palavra do livro para o sincretismo e hoje ela vem acompanhada de vozes, de sons, músicas, vídeos, fotos, diagramas, ilustrações, letras que pulam, alternam cores, tamanhos. Na medida que o leitor vai se adaptando, passa a criar e "poderá reescrever trechos, adicionar ou apagar conteúdo, intervir de maneiras não previstas" (GALERA, 2013, ênfase no original).

Sobre a linguagem, nas palavras de Ascott:

> Um conjunto de estruturas semióticas, signos, textos, formas de comportamento (...) e assim pode ser uma forma de construção do mundo, de construção da mente, de autocriação, seja por meio de programação digital, código genético, articulação do corpo, imageria, simulação ou construção visual. A arte é a busca por uma nova linguagem, novas metáforas, novos modos de construir a realidade, como meios de redefinição de nós mesmos (ASCOTT, citado por SANTAELLA, 2016, p. 173).

Diante de tantas transformações para o leitor, que ficou mais interativo e participativo, qual é o papel do crítico? Poderá manter uma postura de aversão ao gosto de uma geração e desmerecê-la por seus anseios? Isso não repetiria o gesto do empresário de Elvis Presley, que visava apenas a uma forma de concretizar a arte dele, banalizando seu trabalho, como ocorreu, por exemplo na canção "*I´ll be gone"*?

Inicialmente, estas questões, que envolvem a questão da leitura, serão complementadas por Manguel, que utiliza a metáfora da viagem e aponta a importância das narrativas como um modo de o leitor viaja no tempo e no espaço, fazendo com que os peregrinos permanecessem curiosos até a chegada ao desconhecido encontro com a penúltima página, mesmo no caso das narrativas de viagem, que já trazem o seu percurso facilmente identificável. No entanto, o autor relembra ao leitor atual a necessidade de olhar para a si mesmo, para o seu interior:

> Viajamos em rebanhos, conversamos em grupos de *chat*, fazemos amigos no Facebook, morremos de medo de uma sala vazia, e da visão de uma única sombra em nossa parede. Sentimos desconforto ao ler sozinhos; queremos que nossa leitura também seja "interconectada", compartilhando comentários na tela, sendo dirigido por listas de best-sellers que nos dizem o que os outros estão lendo e pelos guias de leituras adicionados pelo editor ao texto original, sugerindo perguntas a fazer e respostas a dar (MANGUEL, 2017, s/p, ênfase no original).

Então, o autor concluiu que a viagem atual não tem destino. O leitor fica imóvel, com suas capacidades limitadas no espaço, no tempo, no pensamento, nas capacidades reflexivas, sem consciência dele mesmo e da própria experiência de leitor. De acordo com o autor, estamos descuidando das habilidades adquiridas desde a era das tábuas de Gilgamesh, nas telas eletrônicas.

Manguel defende que é preciso retomar estas condições da leitura cuidadosa, nos papéis ou nas telas, para retornarmos da viagem com o que lemos e assim sermos chamados de leitores.

Há outro apontamento importante para a mesma questão quando olhamos a literatura como uma manifestação artística, de acordo com Ascott:

> A arte é um ponto de partida; por sua própria natureza, é um final em aberto. Assim a crítica também deve ser. Uma crítica definitiva é uma contradição de termos, pois do mesmo modo que não há limites para a experiência e para as ideias, uma obra de arte pode ser gerativa para o observador, quando ele pode participar de sua evolução. A arte é um sistema aberto. Mas, para uma cultura criativa, na qual os significados, valores e realidades podem livremente se desenvolver e desabrochar, os participantes devem ser bem informados, com acesso a ideias, e atitudes multidimensionais do conhecimento e da experiência (ASCOTT, citado por SANTAELLA, 2016, p. 172).

Dessa forma, os apontamentos destes autores concordam em uma questão: que não se pode deixar de avaliar a qualidade da interação do público com obra, pois esta depende da bagagem que o leitor traz, ou seja, das leituras que ele carrega na vida dele, dos textos aos filmes, por exemplo. Os comentários mostrarão suas percepções sobre as obras a partir de suas vivências. Então, o modo como ele irá perceber a construção das personagens, as intenções do narrador e as relações sociais que constituem a obra em questão está sujeito à própria formação.

E a crítica: como fica diante de um leitor que se satisfaz com a leitura de fragmentos e que não se preocupa com a qualidade do que lê? Poderia este leitor, por meio de seus comentários reduzidos de criticidade ou ausente de vivências, ser considerado uma espécie de coautor? Qual o posicionamento adequado da crítica: rejeição ou proximidade em relação a este leitor? Se o meio virtual discutido neste trabalho permite esta interação, bem como a arte contemporânea também o faz, em suas diversas manifestações, não seria mais adequado caminhar próximo deste leitor do que criticá-lo de um lugar distante? Qual posição é mais convidativa para a arte?

Considerações finais

Em suma, percebeu-se que a leitura, o autor e o leitor mudaram, mas é preciso reconhecer que a transformação é necessária para que todos possam ser incluídos neste espaço de troca, ainda que a qualidade desta diferença não esteja bem definida. Cuidar com o modo como se lê e reencontrar-se melhorado nessa busca são necessidades, mas a privação para interação não é um caminho. Toda participação simboliza uma partida, uma chegada e, ainda que feita por passos tímidos, pode surpreender e permitir novas construções.

É importante, na questão da autoria, entender que não basta falar sobre algo, seja citando ou repetindo o discurso, pois a interação está além disso: é procurar sinais sobre o que está pouco ou

muito aparente em um texto verbal ou não verbal; é entender que aquele discurso faz parte de outros discursos e que o seu repertório deve abrir-se, algumas vezes, na direção oposta, para entender o verdadeiro sentido do outro.

No texto do Roald Dahl, por exemplo, há um narrador que engana o leitor ao construir uma personagem vitoriosa diante da escolha de se livrar ou não do marido, mas é preciso sensibilizá-lo para as relações humanas que lhe foram negadas, em função da maternidade, que era muito importante para a personagem.

No vídeo da canção "Devil in Disguise", por meio do humor, o mundo parece polarizado e dividido entre as vontades feminina e masculina, quando na verdade o que se tem são desejos humanos que não se realizam na relação de amor entre um homem e uma mulher, em um determinado momento.

Portanto, é função do leitor perceber, tanto na literatura impressa como na digital, estas conduções do narrador e refletir sobre suas intenções no texto. Se a leitura conseguir estabelecer conexões com outros discursos, aí sim, supõe-se uma relação de autoria, intertextual e criativa.

Referências

BARTHES, R. **O prazer do texto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DAHL, R. Ascensão aos céus. In: _____. **Beijo**. São Paulo: Barracuda, 2007. pp. 57-74.

GALERA, D. Aquela nova literatura. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://www.literaturadigital.com.br/?apid=3230&tipo=12&dt=0>. Acesso em: 13 jun. 2021.

KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MANGUEL, A. **O leitor como metáfora**: o viajante, a torre e a traça. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

PRESLEY, E. Referências de fonte eletrônica. **"Devil in Disguise"**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OhW6t4rEJwU>. Acesso em: 13 jun. 2021.

SANTAELLA, L. A coevolução fluida entre humanos e tecnologias: brechas de luz na escuridão. In: _____. **Temas e dilemas do pós digital**: a voz política. São Paulo: Paulus, 2016. pp. 153-174.

(Coleção Comunicação).

SIBILIA, P. A vida como relato nos blogs: mutações no olhar introspectivo e retrospectivo na conformação do "eu". In: **Congresso Luso-Afro-Brasileiro De Ciências Sociais, 8**., Coimbra, 2004.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

REFLEXÕES SOBRE A QUESTÃO DA IDENTIDADE EM *O ÚLTIMO SUSPIRO DO MOURO*

Autora: Kauana Paula Domingues Grande
Orientadora: Prof. Drª. Mail Marques de Azevedo

Resumo: Este trabalho discute questões de identidade no romance *O último suspiro do mouro* (1996), examinando como Salman Rushdie evoca experiências pessoais de sujeito pós-colonial anglo-indiano na construção de seus personagens e da ação narrativa. A partir das memórias do protagonista, Moraes Zogoiby, Rushdie constrói noções da identidade do sujeito e, por extensão, da sociedade pós-colonial concretizada na família Gama-Zogoiby, que mescla ancestrais portugueses, árabes e judeus. O dilema da questão pós-colonial é o do hibridismo cultural, da hostilidade entre as consciências colonizadora e colonizada do sujeito pós-colonial e do espaçamento necessário para o diálogo entre ambas as partes. Utilizam-se conceitos de teóricos nos diferentes temas abordados: Stuart Hall, Hobsbawn. Walter Benjamin, Homi Bhabha, e Marshall Berman.

Palavras-chave: identidades híbridas; sujeito pós-colonial; Salman Rushdie; Sociedades multiculturais; Stuart Hall; Homi Bhabha.

Introdução

A abordagem que será feita ao longo do escrito corresponde a uma análise a partir de um contato subjetivo e hermenêutico da fonte primária em questão: *O último suspiro do mouro*, do escritor anglo-indiano Salman Rushdie.

Rushdie nasceu em 1947, sendo, como ele mesmo intitula, um **filho da meia noite** – por seu nascimento acontecer na alvorada da Independência Nacional. Tendo crescido no seio de uma família muçulmana praticante, mas liberal, partiu para a Inglaterra aos 13 anos onde estudou e se tornou cidadão britânico. É historiador pelo King's College, em Cambridge e escritor, profissão esta que lhe rendeu bônus e ônus, sendo ambos representados pela publicação de *Os versos satânicos* (1988), romance responsável pelo Whitbread Prize, bem como por uma sentença de morte promulgada pelo aiatolá Khomeini. *O último suspiro do mouro* (1994), o primeiro livro do autor após a revogação da sentença, ressignifica os conceitos de identidade e memória, em que se serve da língua do colonizador, o inglês, para dar expressão a sua identidade híbrida.

Embora ausente da Índia desde a juventude, Salman Rushdie acompanha muito de perto os destinos de seu país. Com a independência em 1947, os indianos passaram a viver o sonho de um conceito emergente de nação. Mais tarde, porém, houve várias crises que vieram contestar o sonho de uma unidade utópica. Rushdie não deixou de se manifestar em todas essas ocasiões. Não há

dúvida de que Salman Rushdie é o cronista mais importante dessas transições da condição de nação do sonho para a vigilância. Sempre sincero no que diz respeito a seu papel histórico, por exemplo, declara abertamente sua posição como alguém que representa toda a diáspora indiana:

Somos indianos, mas existe redefinição. A Índia tem de admitir agora que há diferentes maneiras de ser indiano, que não têm a ver necessariamente com estar enraizado na Índia. É maravilhoso e excitante perceber isso. É uma espécie de percepção libertadora. É uma espécie de coisa nova. (*India Today).* (RUSHDIE, citado em NAIR, 2002, p. 227)

Identidade

A antropologia possui um papel atípico nas ciências do eixo humanístico. É responsável pela investigação de um homem do ponto de vista de sua singular e plural cultura. Tendo seu início com a chamada "Antropologia de Gabinete", a área se viu confrontada quando conceitos de alteridade começaram a surgir em seu radar analítico. Um dos conceitos mais debatidos nas ciências humanas, a identidade não se fixa como algo estanque ou produto duro e bruto, mas como uma reflexão permanente de um conceito sempre em andamento e mutações contínuas.

> Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado (HALL, 2004, p. 9).

Sob esse ponto de vista, a perspectiva identitária dentro de uma sociedade, grupo ou família cultural pode ser diversa, em um ponto dialético e dialógico. O compartilhamento de diversos signos e manifestações não garante a existência de uma identidade global e única, visto que para tal a ancestralidade cultural, característica do **eu** teriam de assumir caráter de multiplicadores em nossa existência.

> O modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da alteração de uma determinada cultura (LARAIA, 2003, p. 68).

Sendo o recorte espacial um local menor e conciso, as referidas características e signos irão, a partir desse ponto, se locomover entre seus entes e criar uma partilha cultural singular e identitária. Manifestações locais hereditárias que formulam e transformam um conceito em referência partilhada – mesmo de fora para dentro, entrando a figura do observador. Stuart Hall (2004) analisa a identidade de um ponto de vista móvel:

> O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor do "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em

> diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2004, p. 13).

A argumentação de Hall nos permite indagar sobre a influência que o meio (social) tem no sujeito (interno), sendo esse desde o início dos seus saberes formais com a língua e regras locais, como em situações de colonização forçada, nos mais diversos aspectos que circundam o tema. Sendo assim, é instigante refletir sobre as mutações forçadas que uma identidade cultural tomou para se apresentar na contemporaneidade do homem.

A Idade Contemporânea, em sua gênese, trouxe as inovações mecânicas e econômicas ao mundo dos homens. A consolidação do urbano, em um primeiro momento, como resposta às necessidades industriais da Europa ocidental e como delimitação geográfica, fez os habitantes reféns sociais da nova configuração.

Como representação da realidade, a literatura acompanhou o processo e pôde, atravessando o século XIX rumo ao "breve século XX" (HOBSBAWN, 1995), realizar a modificação do seu espaço de contemplação e criação efetiva, tendo o desafio de trabalhar com um homem urbano que apresentou um ritmo de tempo e espaço diferentes e mutáveis. O suntuoso mundo novo, as desconexões aparentes entre o público e o privado conceberam o homem moderno, conforme Berman:

> Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que somos. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, "tudo o que é sólido se desmancha no ar" (BERMAN, 1986, p. 15).

Após a Era dos Impérios, como bem nomeou Hobsbawn, inicia-se um mundo pautado em **experiência e pobreza** (BENJAMIN, 1985). O multifacetado Walter Benjamin apontou a relação entre arte e homem, ancorando-se em uma nova configuração que o último imprimira da realidade e suas formas substanciais, o crítico alemão trabalhou assim: na oposição de conceitos de experiência e vivência, procurando debruçar-se sobre o mundo e o homem moderno.

> Para Benjamin, quando a experiência associada à articulação da memória individual e da coletiva, da tradição e do inconsciente é esgotada, ao lado do solapamento da arte da narração, insurge a vivência em um arranjo societário fragmentado e notadamente pautado na existência privada, na percepção consciente, no isolamento e na solidão que destoam do modus vivendi característico das sociedades tradicionais – estas, afeitas à perspectiva de uma harmonia da totalidade plasmada no aceite unívoco de um horizonte comum de sentido (CALOU; MACIEL, 2017, p. 194-195).

O deslocamento do indivíduo e o início das discussões sobre estado-nação atuaram fortemente nos mais diversos padrões artísticos, no seio desse esgotamento e renascimento, temos a gênese da literatura pós-colonial.

Além do Mediterrâneo e do Índico: o eu pós-colonial

Adiante dos moldes geográficos de análise das grandes concentrações de água que habitam nosso planeta, estão os estudos linguísticos e sociais das histórias contidas nas massas. Após um longo processo de colonização forçada e exploratória, o século XX observou e atuou sobre intensos processos de descolonização territorial – sendo os níveis culturais, econômicos e políticos fruto intenso de discussão e círculos viciosos.

Ocupando a geografia descolonizada – ou em alguns casos, no seio do colonizador, os sujeitos pós-coloniais se encontram e imergem na intensa busca pela recuperação do que fora um dia a identidade completa de seu povo. Aos olhos do Ocidente, que nem sempre se demonstra tão atento, o mundo vira seu espelho tal qual o de narciso, provocando análises e distorções evidentes que inviabilizam as discussões pós-coloniais em grandes centros – reconhecendo a genialidade dos livros, mas negando a hermenêutica manifesta dos objetos. Homi Bhabha define o movimento tal qual,

> é testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno. As perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das "minorias" dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul (BHABHA, 1998, p. 239).

A fragmentação causada pela nova fórmula social do sujeito, com a ruptura atenuante de um crescimento às pressas e desordenado, fizeram com que o encontro entre o homem moderno assumisse um caráter especulativo em sua essência e o que a integra, tendo esta última a tarefa hercúlea de se encontrar em meio às transformações, inquietudes e silêncios do sujeito inserido em uma atenuante sociedade da descoberta. A respeito, voltemos a Stuart Hall:

> (...) Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições, que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado (HALL, 1999, p. 88).

A identidade plenamente unificada, na modernidade tardia, afirma Hall, é uma fantasia, mesmo para o homem moderno que não se deslocou de seu espaço físico. O problema se intensifica quando se trata da questão pós-colonial, que revela a existência da cultura híbrida, movimento que

produz hostilidade entre as "consciências" colonizadoras e colonizadas do sujeito em questão – o indiano que fala inglês e adora Ganesha, por um exemplo, e o questionamento de o espaçamento ser necessário para o diálogo entre ambas as partes.

> Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas. As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia. Há muitos outros exemplos a serem descobertos (HALL, 1999, p. 89).

O último suspiro do mouro

Escrita pelas mãos polêmicas do anglo-indiano Salman Rushdie, a intensa epopeia se apossa de noções de memória e historiografia familiar, evocando a história subjacente para compor sua teia intrigante e didática acerca do nascimento da jovem Índia colonial.

Rushdie tece sua história do ponto de vista da pimenta e se traduz na figura do mouro narrando sua ascensão e tentativa de libertar-se da figura materna – Aurora da Gama Zogoiby / Mãe Índia que sugou suas energias, mas sempre o manteve sob encantamento.

Aos olhos de Moraes, sua personagem principal, o autor evoca até mesmo sua diáspora pessoal, no fatídico acontecimento da *fatwa*, quando foi proibido de voltar à terra natal, confinado na clandestinidade. Stuart Hall teoriza sobre as gerações advindas de uma diáspora colonialista, onde se encontra a surpresa de um eco ainda maior com sua terra natal e ancestral. O "eu' diaspórico é um tema emocional para Salman Rushdie.

> Já deixei a Índia muitas vezes. A primeira vez foi quando tinha 13 anos e parti para estudar num internato em Rugby, Inglaterra. Minha mãe não queria que eu fosse, mas eu disse que queria. Excitado, voei para o Oeste em janeiro de 1961, sem saber que iria mudar minha vida para sempre. Alguns anos mais tarde, meu pai, sem me contar nada, vendeu inesperadamente a Windsor Villa, residência de nossa família em Bombaim. No dia em que ouvi a notícia, senti um abismo se abrir debaixo de meus pés. Acho que nunca perdoei meu pai por vender a casa e tenho certeza de que, se ele não a tivesse vendido, eu ainda estaria vivendo nela. Desde então, os personagens de minha ficção têm frequentemente saído da Índia e voado para o Oeste, mas a imaginação de seu autor vem retornando ao país em um romance após o outro. Talvez seja isso que significa amar um país: que a forma dele é também sua, a forma como você pensa, sente e sonha. Isso é algo que você nunca pode realmente deixar para trás (RUSHIDIE, 1994, p. 132).

Evocando suas experiências pessoais para a trajeto de suas personagens, o autor constrói a partir das memórias Salman-Moraes pequenas noções do **eu** identitário, transformando-as no movimento de imagens para a sociedade, gerando a noção de identidade local – tal qual foi explanado. Partindo dessa linha, a imagem de Aurora, mãe de Moraes, simbolicamente, confunde-se com a da Índia: "a pátria enquanto mãe, a mãe enquanto pátria". (RUSHDIE, 1996, p. 147) A

edificação do processo do **eu** é aqui referida através de noções de vivência, memória e sonho, sendo um concerto emocionado.

> A moeda nacional corrente do comparatismo crítico, ou do juízo estético, não é mais a soberania da cultura nacional concebida [...] como uma "comunidade imaginada" com raízes em um "tempo vazio e homogêneo" de modernidade e progresso. As grandes narrativas conectivas do capitalismo e da classe dirigem os mecanismos de reprodução social, mas não fornecem, em si próprias, uma estrutura fundamental para aqueles modos de identificação cultural e afeto político que se formam em torno de questões de necessidade, raça, feminismo, o mundo de refugiados ou migrantes ou o destino social fatal da AIDS (BHABHA, 1998, p. 25).

Na construção do Mouro como narrador-personagem, Rushdie assume as experiências e demonstra a manipulação de formas historiográficas diferentes, mas complementares. Aqui se faz importante reiterar que uma das funções primordiais da historiografia é justamente a capacidade de compreender e proteger a memória de uma determinada situação, para que o passado seja analisado em sua natureza.

A identidade fluida do Mouro traduz, em pontos focais, a visão do autor sobre sua fluidez enquanto sujeito do **eu** colonial, como já vimos em Hall (1999), "eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades". O uso contínuo da memória – mesmo recortes temporais e espaciais em que nem o autor nem seu personagem mouresco poderia estar, demonstra a proximidade com a autoconsciência histórica – global e regional, na busca pela construção de uma noção pessoal e contida de sua existência enquanto sujeito.

Os recuos temporais utilizados pelo autor demonstram a pretensão em reescrever um **mito de fundação** da família fictícia, mas também de sua Índia, descoberta e por anos mantida como um ouro oriental. Ao tramitar entre passado e presente, Moraes Zogoiby demonstra a reflexão sobre a bastardia na problematização não somente da já marcada questão identitária, mas na importância da memória nos processos reflexivos que nos levam a juntar os casos de espelho estilhaçados.

> E tudo começou com um grão de pimenta! (...) pimenta, o cobiçado Ouro Negro de Malabar, foi o artigo original de minha famigerada família, os mais prósperos comerciantes de especiarias e castanhas e folhas de Cochim, uma família que, sem embasar-se em nada mais do que séculos de tradição, arrogava-se a honra de descender, ainda que em bastardia, de ninguém menos que o grande Vasco da Gama (RUSHDIE, 1996, p. 14).

O uso do discurso afiado é uma das características fragmentadas que "emergem no interior do jogo de modalidades especificas de poder e são, assim, mais produto da marcação da diferença da exclusão do que do signo de uma unidade idêntica" (HALL, 1999. p. 109).

> Diante das dicotomias entre ser um filho da meia noite, cinquenta por centro indiano cinquenta por cento britânico, Rushdie incumbe os familiares de Moraes de levantar indagações e provocações aqueles cujo a sombra do império ainda faltava, "ideais de nacionalismo, razão, arte e inovação e, acima de tudo, naquela época, o protesto (RUSHDIE, 1996, p. 27).

A extensa e confusa árvore genealógica de Moraes Zogoiby ilustra os trânsitos culturais estabelecidos naquele país de tamanho continental, onde se sucederam conquistas e domínios por diferentes povos e onde, em consequência "sempre há o 'deslize' inevitável do significado na semiose aberta de uma cultura, enquanto aquilo que parece fixo continua a ser dialogicamente reapropriado" (HALL, 2003, p. 33).

A divisão quadrupla do romance mergulha o leitor em um movimento sistêmico entre os diversos fragmentos do **eu**, tal como um quebra cabeça onde o jogador separa as peças por cores e inicia o processo de montagem – mais uma vez, o sujeito pós-colonial em estilhaços.

A casa colonizadora e orgulhosa de sua ascendência, ainda que bastarda, denuncia uma Índia ainda colonial, que evoca por excelência sua relação com os ibéricos. O trágico momento da descoberta da identidade meio judia meio muçulmana do ramo paterno abre ao leitor uma dúvida sobre a bastardia do outro lado.

> Querem saber o que havia na arca? Pois bem: nada de turbantes cravejados de joias; mas esmeraldas, sim. Ora mais, ora menos. – Mas legado de família? Coisa nenhuma. – Então o quê? – Muamba. Isso! Mercadoria roubada! Contrabando! Roubo! Já que o assunto é lavação de roupa suja, vamos falar em sujeira: o nome dela é Flory Zogoiby, minha avó. Minha avó era uma ladra. Durante muitos anos, foi membro importante de uma bem-sucedida quadrilha de contrabandistas de esmeralda; pois quem iria procurar muamba embaixo do altar da sinagoga? [...] quando chegou a hora de seu filho Abraham reivindicar sua herança ilegal... O assunto é bastardia? Genética não tem nada a ver; basta seguir a trilha dos cifrões. [...] Ainda com relação à fábula do mouro: se me pedissem que escolhesse entre a lógica e as lembranças da infância, entre mente e coração – bem, nesse caso, apesar de tudo que expus acima, eu preferiria a fábula (RUSHDIE, 1996, p. 94- 95).

As identidades sobrepostas e o eterno caminhar do Mouro por suas memórias familiares, sejam elas vividas em primeira pessoa ou não, denotam a presença do jogo de memória e identidade entre autor e personagem. A semelhança verossímil entre um autor que foi condenado à morte por escrever e um protagonista que está condenado à morte se não escrever abrem espaço para a relação homóloga entre o espaço da obra e o espaço de si.

> Tal como a própria Bombaim, cidade das minhas alegrias e minhas dores, cresci desordenadamente, para todos os lados, sem dar tempo para um planejamento apropriado, sem pausas para aprender com minha experiência, meus erros, meus contemporâneos, sem tempo para refletir. Não admira, portanto, que eu tenha terminado assim: um caos (RUSHDIE, 1996, p. 172).

O eu pós-colonial de Salman Rushdie, que já se apresentou polêmico em declarações sobre sua terra-mãe, usa o modo furtivo da narrativa passada para construir a escada que o leva para a descoberta, ainda que muito breve, do lugar que sua identidade ocupa na nova sociedade indiana. Ainda em Hall,

> Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linguagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão "mundano", secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidade – os legados do império em toda parte – podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento – a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor (HALL, 2003, p. 28).

Na mútua relação apresentada em a memória e a identidade na busca pelo produto em comum que se constrói como o **eu**, o sujeito pós-colonial e sua obra ocupam espaço cativo. *O último suspiro do mouro* encena as mais diversas formas de uma nação com vários pais: a bastardia, o hibridismo cultural, a presença de personagens secundários que alteram o rumo da civilização local.

> Eu nasci indiano, e não apenas indiano, mas indiano de Bombaim – Bombaim, a mais cosmopolita, a mais híbrida, a mais misturada das cidades indianas. A minha escrita e pensamento foram, portanto, tão profundamente influenciados pelos mitos e atitudes hindus como pelos muçulmanos (...) nem o Ocidente se encontra ausente de Bombaim. Eu já era um mestiço, um bastardo da história, antes de Londres ter agravado essa condição (RUSHDIE, 1994, p. 462).

Salman Rushdie evoca as noções de mestiço e bastardia, tal qual sua Índia de tamanho continental e plural, filha da colonização ibérica com os mouros expulsos pela reconquista cristã da península e dos próprios peninsulares anos depois, na corrida econômica e territorial pelas especiarias, e quem iria se esquecer da colonização inglesa? Acontecimento durante o surto imperial europeu, na emergência dos estados nacionais imaginados e suas necessidades.

A produção da bastardia

O discurso da história é feito de forma unilateral e é filho de seu tempo, a máxima de que **a história é contada pelos vencedores** nivela e escancara a forma pela qual a narrativa é construída através de uma linhagem única que não nos permite o conhecimento e a rebeldia de ver além das quatro linhas. Após o processo iniciado como pós-colonialismo, percebeu-se a forma difusa através do qual os símbolos identitários eram tratados e de que maneira isso percorria um intenso caminho através dos sujeitos subalternos que ousaram entender e investigar a si mesmos.

> A nação indiana não deve ser considerada de modo singular, tendo em vista que no interior deste território, há várias Índias, a tradicional, a moderna, a bramânica, a muçulmana, a britânica, a portuguesa e, assim, várias culturas, várias línguas, várias religiões e vários sujeitos, os quais coexistem nesta região que o ocidente conhece como Índia. O poder se difunde através da colonização britânica, mas também, mediante elementos tradicionais da cultura védica, elementos da sociedade patriarcal e da demanda de corresponder ao padrão globalizador contemporâneo (SANTOS, 2019, p. 1).

O sujeito indiano descrito nas diversas literaturas, aqui representadas por Rushdie, rememoram os questionamentos de um estado nacional tardio e confuso, onde a dicotomia entre a história passada e o presente desordenado e múltiplo, centralizam as dúvidas sobre a identidade pós-colonial.

> Ao olhar para trás, é possível notar, nas narrativas históricas do Ocidente, uma visão que dicotomiza o mundo entre seres evoluídos e civilizados de um lado e os selvagens e primitivos do outro. As marcas profundas deixadas pelas nações europeias, durante o colonialismo, ratificam o perigo do etnocentrismo e das crenças racistas em relação ao diferente, ao considerá-lo diverso do discurso hegemônico. A Índia foi um dos muitos territórios a ser massacrado e violentado pelo Império Britânico (SANTOS, 2019, p. 2).

Compreendemos de modo prático a inserção da mentalidade britânica civilizatória na sociedade e a herança complexa e bipartida que deixou na mentalidade identitária do indiano contemporâneo também em uma passagem de Rushdie,

> Isso é que dá, essa sua mania de viver às voltas com livros e pelintras (...) afinal, nós somos filhos do império! Foram os britânicos que nos deram tudo, é ou, não é? Civilização, ordem, lei, tudo. Até mesmo os temperos que enchem a nossa casa com esse cheiro insuportável são eles que compram por pura generosidade; é graças a eles que temos roupas para vestir e comida para dar às crianças. Por isso não me venha com discursos sediciosos e blasfemos para envenenificar as cabeças dos meus filhos! (RUSHDIE, 1996, p. 26).

O embate familiar toma para si os questionamentos de uma configuração social carente de uma Instituição, agora sim social, que preceda os papéis de um direcionamento rumo ao processo de descoberta e gênese permissiva da fala, onde através do esforço primário humano – a comunicação, iria renascer um eu, estilhaçado devido às folhas passadas, mas em possibilidades de se auto imaginar. De acordo com Hall,

> (...) o "pós-colonial" não sinaliza uma simples sucessão cronológica do tipo antes/depois. O movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não implica que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos. Ao contrário, o "pós-colonial" marca a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra. (...) No passado, eram articuladas como relações desiguais de poder e exploração entre as sociedades colonizadoras e as colonizadas. Atualmente, essas relações são deslocadas e reencenadas como lutas entre forças sociais (...) no interior da sociedade descolonizada, ou entre ela e o sistema global como um todo (HALL, 2003,

p. 56).

Aquilo que vai além, depois, o pós, nesse caso transmutando entre a ferida aberta e jamais cicatrizada do período colonial, carrega consigo uma luta cravada em campos linguísticos, em sua fonte primária, e prático, para a lapidação. De acordo com Woodward (2004, p. 18): "Todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído".

Considerações finais

Com sua capacidade de criador de ficções e inspirado pelo intenso amor pelo seu país, Salman Rushdie expressa, à sua maneira, em *O último suspiro do mouro*, sua condição de exilado voluntario que vive imaginariamente em seu próprio país. Conforme citamos acima, os personagens que cria frequentemente saem da Índia e voam para o Ocidente, **mas a imaginação de seu autor retorna ao país em um romance após o outro**.

Iniciamos este trabalho examinando os conceitos de identidade de Stuart Hall, que nos permitiram indagar sobre a influência que o meio social tem no sujeito nos mais diversos aspectos, como a língua e regras que regem a vida de sua comunidade de origem, particularmente em situação de colonização forçada. Das maiores figuras dos estudos pós-coloniais, Edward Said, Gayatri Spivak e Homi Bhabha, estudados na disciplina de Linguagens da Alteridade, citamos apenas o último, para definir as desigualdades envolvidas na competição pela autoridade política e social nos antigos países colonizados. É o que Rushdie expressa na história complexa dos Gama Zagoiby, cuja estranha estruturação familiar não fica longe da realidade cultural do povo indiano, cuja origem é ainda hoje tema de teorias controversas, mas que sofreu ao longo dos séculos invasões de povos do oriente e do ocidente registradas pela história.

Salman Rushdie deixa claro que *O último suspiro do mouro*, a primeira obra que publica após o fim da *fatwa*, versa sobre a clássica busca da figura da mãe: "A meu ver, apenas a figura da mãe, tanto na vida de família indiana, como na natureza da divindade feminina do hinduísmo forma um nexo muito poderoso para todos os indianos, não importa de que religião (Citado em NAIR, 2002, p. 228). Mas, em sua característica atitude contestadora, ele cria em Aurora Zogoiby um tipo diferente da Mãe Índia tradicional, protetora e forte. A imagem desta Mãe Índia é sofisticada e multivalente e seus filhos errantes – como o próprio autor – são tão imprevisíveis e ambíguos quando ela mesma.

Referências

CALOU, A. L; MACIEL, M.M. A; Modernidade e Experiência em "Sobre Alguns Temas Em Baudelaire" De Walter Benjamin. In: **Perspectiva filosófica.** v. 44, n. 1, 2017. Pernambuco, Departamento de Filosofia, PPGFIL.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas.** Trad. Sergio Paulo Rouanet. 10. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1: magia e técnica, arte e política.

BERMAN, M. **Tudo o que é sólido se desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

BHABHA, H. **O local da cultura.** Belo Horizonte: UFMG, 1998

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____ . **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** SOVIK, Liv (Org.). Trad. Adelaine La Guardia Resende *et al*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOBSBAWN, E. **Era dos extremos**: o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Cia das Letras, 1995.

LARAIA, R. de B. **Cultura – um conceito antropológico**. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

NAIR, R.B. ***Lying on the Postcolonial Couch***. *The Idea of indifference*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2002.

RUSHDIE, S. **O último suspiro do mouro**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia das Letras, 1996

_____ . **Pátrias imaginárias: ensaios e textos críticos 1981-1991.** Trad. Helena Tavares *et al*. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

SANTOS, S. J. Índia Pós-Colonial: discursos hegemônicos e apagamento da diversidade. In: **SEMOC**. Universidade Católica do Salvador. Anais da 22. Semana de Mobilização Científica-SEMOC, 2019.

SILVA. T. B. **A escrita bastarda de Salman Rushdie.** Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

SILVA, T, T. (Org.); HALL, S.; WOODWARD, K. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2004.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

ANÁLISE DA LINGUAGEM EM *O CORVO,* DE EDGAR ALLAN POE, SOB UMA PERSPECTIVA VOLTADA À PRODUÇÃO DE PRESENÇA

Autor: Leandro Ferreira do Amaral (UNIANDRADE)
Orientado: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: O teórico literário americano, nascido na Alemanha, Hans Ulrich Gumbrecht defende a ideia de que a linguagem está contida em uma relação de presença e que nem sempre o racional/hermenêutico é necessário para um texto transpassar sensações e interação íntima com o leitor. Quando isso acontece, dá-se o nome de *Stimmung.* Palavras, descrições, ritmo e ambiente também possuem o *poder* de produzir presença, de trazer emoções ao indivíduo leitor. Com base nestas ideias e sabendo da melancolia e horror presentes no poema *O Corvo,* de Edgar Allan Poe, busca-se uma análise não hermenêutica do poema, voltada aos elementos que causam *Stimmung* em seu conjunto. Uma breve revisão/explicação fora realizada sobre o assunto "produção de presença", bem como interpretação e imaginação perante textos narrativos.

Palavras-chave: produção de presença; *Stimmung*; hermenêutica; ambiência.

Introdução

Em *Produção de Presença*, Hans Ulrich Gumbrecht defende a ideia de que a linguagem está contida numa relação de presença. Uma *coisa* é dotada de presença quando provoca sensibilidade, mas não necessariamente é dotada de sentido, podendo esse existir quando é trazido à representação e à comparação no âmbito do físico. A linguagem, entretanto, vale-se desse conceito quando excita a subjetividade no leitor, considerando não apenas questões hermenêuticas, mas elevando essa análise ao metafísico, definido como a atitude, "[...] quer cotidiana, quer acadêmica, que atribui ao sentido dos fenômenos um valor mais elevado do que à sua presença material; a palavra aponta, por isso, para uma perspectiva do mundo que pretende sempre 'ir além' (ou 'ficar aquém') daquilo que é 'físico'" (Gumbrecht, 2010, p. 14).

Gumbrecht, contudo, não impõe total renúncia aos conceitos de compreensão clássicos hermenêuticos. Estabelece-se, portanto, conceitos inovadores para contornar as questões unicamente interpretativas, abrangendo conceitos que a hermenêutica sozinha não consegue transmitir. É o que registra Marcelo Jasmim, professor do departamento de História da PUC-Rio, na apresentação do livro de Gumbrecht.

> Na direção de ultrapassar a polaridade entre significante puramente material e significado puramente espiritual, Gumbrecht afirma a possibilidade de se restabelecer contato com as coisas do mundo fora do paradigma sujeito/objeto, o que exige, no programa do autor, a afirmação da "substancialidade do Ser"

contra a tese da "universalidade da interpretação" (GUMBRECHT, 2010, p. 11).

O autor também procura comparar as diferenças entre a "cultura do sentido" e a "cultura da presença", bem como define "produção de presença" como a ideia de causar impacto com a sentimentalidade de alguma coisa, ou seja, um primeiro contato não hermenêutico ou de atribuição de sentidos, do sujeito em relação aos objetos do mundo, na condição de desejo de participar da sua presença, denominando tal ação como *Stimmung.*

> Ler com a atenção voltada ao *Stimmung* sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas (GUMBRECHT, 2014, p. 14).

Gumbrecht (2010, p. 70) cita Heidegger para explicar tal conceito, o qual substituiu o paradigma sujeito/objeto pelo novo conceito de "ser-no-mundo", que, por assim dizer, deveria devolver a autorreferência humana ao contato com as coisas do mundo (nesse sentido, "ser-no-mundo" era uma reformulação, mais do que uma substituição radical do paradigma sujeito/objeto). Contra o paradigma cartesiano, Heidegger reafirmava a substancialidade corpórea e as dimensões espaciais da existência humana; ele começou a desenvolver a ideia de um 'desvelamento do Ser' (nesse contexto, a palavra Ser refere-se sempre a alguma coisa substancial) para substituir o conceito metafísico de 'verdade', que aponta para um sentido ou uma ideia.

Tal teoria extrapola o papel quando se consegue aplicá-la em leituras fugindo da hermenêutica. Para isso, nada melhor do que exemplificarmos com clássicos que levam ao entretenimento e, porque não, à inserção do leitor na própria trama escrita. Aqui, unir-se-á a teoria de produção de presença de Gumbrecht ao poema *O corvo*, de Edgar Allan Poe, cujo teor, historicamente, lhe valeu a reputação de despertar tristeza, dor e horror em seus leitores.

Poe, nascido em Boston em 1809, tornou-se um dos maiores nomes da literatura gótica. O poema *O corvo* foi publicado pela primeira vez em 1845, *no New York Evening Mirror*, ganhando traduções de grandes nomes da literatura, como Baudelaire, Fernando Pessoa e Machado de Assis. O poema fora explicado juntamente com sua composição em *A Filosofia da Composição*, de autoria do próprio Poe, publicado um ano depois de *O corvo*.

Sendo assim, procurar-se-á desestabilizar e problematizar vertentes de análise ao investir em uma leitura não hermenêutica que irá lançar mão de conceitos pertencentes ao que Gumbrecht (2010) chamou de "campo não-hermenêutico", nos quais a forma e a materialidade são consideradas em um primeiro plano. Nosso objetivo é, a partir de uma análise do poema de Poe

compreender de que modo os elementos não-hermenêuticos, entre eles atmosfera, ambiência, *Stimmung* e presença, aparecem representados.

Análise de teorias acerca de imaginação, presença e ambiência em obras literárias

No poema em questão, instiga-se, mesmo que involuntariamente, a imaginação do leitor, essa definida por ser "[...] justamente, um domínio da consciência alinhado mais a percepção, entendida como contato via sentidos, ou a memória das coisas percebidas, do que a representação racional das coisas do mundo" (DINIZ, 2016). Nesse sentido, o leitor será impactado pelo enredo da história e levado a experimentar, novamente pela imaginação, nas entrelinhas dos escritos, as sensações que são passadas.

Assim, Calvino (1990, p. 105) afirma que a imaginação é tão poderosa que, "mesmo quando lemos o livro científico mais técnico ou o mais abstrato dos livros de filosofia, podemos encontrar uma frase que inesperadamente serve de estímulo à fantasia figurativa", corroborando que a linguagem, sem querer, pode causar sensações *à pele* do leitor. Além disso, a imaginação é um caminho para os estímulos sensoriais. "A expressão através das palavras pode incitar a sensação no leitor, contudo, o caminho sensorial é uma via de mão dupla, "de fora para dentro e de dentro para fora" (CASTAGMINO, 1968, p. 221). O autor completa:

> Tanto a circunstância exterior e imediata, como a mediata, como o mundo interior do criador literário, também se expressa por palavras referidas aos sentidos, sejam os comuns ou os especiais. E um escritor é mais sensista, mais plástico, na medida em que seja mais capaz de traduzir por meio da palavra suas sensações em imagens (CASTAGMINO, 1968, p. 222).

Gumbrecht ainda distingue duas formas diferentes de avaliar uma interpretação: as dimensões de superficialidade e profundidade. Ao afirmar que algo é superficial, constata-se a falta de novidade e a ausência de esclarecimento do seu sentido; o contrário ocorre com a profundidade, que imprime um caráter de algo inovador, que vai além do trivial. Isso está estritamente relacionado às diversas interpretações que uma palavra pode adquirir durante os anos e suas colocações. Metafísica, nesse sentido, assume o significado de algo além do usual de uma palavra. Gumbrecht pretende, com isso, identificar quando, na história da metafísica ocidental, a interpretação assumiu um pilar central nas Humanidades e, indo mais além, por que, nos últimos anos, pesquisadores mostram-se contra essa situação particular.

Contrariando o paradigma hermenêutico, Gianni Vattimo aponta, em seu livro *Beyond Interpretation* (1997), que a interpretação já está tão estabelecida nas Humanidades que todas as outras oposições a essa ideia foram enfraquecidas. Dessa forma, os fatos já passam primeiro pela

interpretação e não se estabelecem em si mesmos. Vattimo também afirma que as reações aos conceitos substancialistas reforçam a hermenêutica e usa como exemplo as contrariedades à obra de Heidegger.

Gumbrecht contrasta com Vattimo no que tange aos conceitos de *Ser* em Heidegger. Vattimo (1997, p.3) afirma que o primeiro pretende utilizar a autorreferência do *Ser* para contrariar a hermenêutica máxima. Já o segundo entende que o *Ser* terminaria com a superposição da interpretação universal em diversas variações.

Umberto Eco (2008, p.6), por sua vez, defende algo ligeiramente diferente da tese de Vattimo quando quer o regresso à interpretação de forma definitiva, sem a produção de variações. Nesse sentido, ou haveria uma única interpretação ou haveria critérios pontuais para julgar interpretações como boas e ruins.

Gumbrecht, porém, considera o pensamento de Eco incompleto, pois não toca nos pontos do paradigma sujeito/objeto e nas limitações da interpretação, que restringem a possibilidade de um objeto sem suas diversas unidades linguísticas. Confirma sua contradição, assim, apontando que se deve agir fora do paradigma sujeito/objeto para estabelecer possibilidade de referência do mundo.

O livro de Jean-Luc Nancy, *The Birth to Presence* (1993), vai na direção de estabelecer um conceito de presença que tende à epistemologia ocidental, tentando retomar os conceitos de dimensão física: “Chega um momento em que só se pode sentir raiva, uma raiva absoluta, contra tantos discursos, tantos textos que não têm outro objetivo senão fazer um pouco mais de sentido ou refazer ou aperfeiçoar delicadas obras de significado” (NANCY, 1993, p. 81).

Nancy produz como alternativa a esses discursos uma quebra total da epistemologia ocidental quando afirma que se deve retomar os conceitos de tateabilidade do sujeito frente ao objeto. Outros pontos defendidos por este autor são a evidência da tensão entre a representação e a presença e a mutabilidade da presença, quando diz que a presença não possui uma definição única. Esse último ponto, foi designado por Gumbrecht como “temporalidade extrema”.

Em contraste com Nancy, outro pensador, estudioso e ensaísta alemão, Karl Heinz Bohrer defende que o principal ponto a ser levado em consideração no sentido estético é a efemeridade das situações, o que Bohrer (2002, p.7) chamou de “negatividade estética”. Nesse sentido, este autor já defende a existência das coisas e não o sentido, e indo mais a fundo, essa existência está concentrada unicamente naquilo que existe por si mesmo – o significante.

Considerando isso, Gumbrecht ainda apresenta outro autor: o crítico literário, filósofo, e romancista franco-americano George Steiner, que chama a atenção do autor por enfocar tanto o

sentido quanto a presença na observação de uma obra de arte, adicionando uma abordagem teológica.

> As artes estão maravilhosamente enraizadas na subtância, no corpo humano, na pedra, no pigmento, na vibração das entranhas ou no peso do vento nos juncais. A boa arte e a boa literatura têm início na imanência. Mas não terminam aí. Isso equivale a dizer, claramente, que é tarefa e privilégio da estética tornar rapidamente presente o *continuum* entre a temporalidade e a eternidade, entre a matéria e o espírito, entre o homem e 'o outro' (STEINER, 1993, p. 84).

Steiner considera que as obras de arte possuem uma energia, que entra em conflito com a forma de significação da obra. "A forma energizada ocorre porque sua presença é exposta por um contexto específico para revelar-se (STEINER, 1993, p. 227). Assim, veremos isso em *O Corvo*.

Análise linguística em *O corvo,* de Poe sob óptica não hermenêutica voltada à produção de presença

Voltando ao poema *O corvo*, sendo uma narrativa, há ainda maior efeito no leitor, devido à cronologia de fatos de que sucedem. Brevemente, tem-se o enredo de um homem que, em uma noite fria e escura de dezembro, busca consolo nos livros para a dor causada pela morte de sua amada Lenora. Dentre suas atividades e durante um cochilo, ouve-se uma batida na porta que o faz despertar. Pensou, de pronto, que poderia ser um sonho, mas como a batida se repete, apesar do medo que o ambiente e sua sanidade trazem, resolve abrir a porta e apenas encontra uma enorme escuridão. Fecha a porta, então, e outra batida o sensibiliza, desta vez na janela. Ao abri-la, entra um corvo em voo tumultuoso e pousa sobre o busto de Palas. Animado pela presença do corvo, o narrador pergunta seu nome, ao que recebe a resposta "nunca mais".

Curioso e certo de que este animal pertencia a alguém que lhe ensinara tais palavras, o narrador segue comentando que o pássaro, como todas as outras coisas em sua vida, o abandonará. Para sua surpresa, o corvo responde que "nunca mais" o deixará. Confuso, o narrador abanca-se em uma poltrona fitando frontalmente o pássaro. Chega a acreditar que fora enviado por Deus e o questiona sobre a possibilidade de um bálsamo para sua dor e sobre a possibilidade de rever a amada em algum momento. O corvo responde "nunca mais" às duas perguntas. As respostas do pássaro às perguntas e comentários seguintes do narrador fazem-no enxergar nele um ser demoníaco e ele tenta expulsá-lo para o inferno de onde supõe tenha vindo, ao que o corvo responde "nunca mais". E permanece no busto de Palas, como um tormento à alma do narrador e lembrança de seu amor perdido.

> Abro a janela e, de repente,
> Vejo tumultuosamente

Um nobre Corvo entrar, digno
de antigos dias.
Não despendeu em cortesias
Um minuto, um instante.
Tinha o aspecto
De um lord ou de uma lady. E pronto e reto
Movendo no ar as suas negras alas.
Acima voa dos portais,
Trepa, no alto da porta, em um busto de Palas;
Trepado fica, e nada mais.
Diante da ave feia e escura,
Naquela rígida postura,
Com o gesto severo - o triste pensamento
Sorriu - me ali por um momento,
E eu disse: "Ó tu que das noturnas plagas
Vens, embora a cabeça nua
tragas,
Sem topete, não és ave medrosa,
Dize os teus nomes senhoriais:
Como te chamas tu na grande noite umbrosa?"
E o Corvo disse: "Nunca mais." (POE, [sd], p.32)

Visto isso, mais do que uma narrativa de entretenimento puro, é uma narrativa com o intuito de provocar os leitores, dito isso pelo próprio Poe. Na obra "A Filosofia da Composição", Poe discorre sobre querer provocar reações em quem lê o poema:

> Meu pensamento seguinte referiu-se à escolha de uma impressão, ou efeito, a ser obtido; e aqui bem posso observar que, através de toda a elaboração, tive firmemente em vista o desejo de tornar a obra apreciável por todos. [...] Refiro-me ao ponto de que a beleza é a única província legítima do poema. A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensitiva as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos (POE, [s.d.], p. 409).

Percebe-se essa intenção pela linguagem e seus elementos, aliada a imaginação já na escolha do título da obra. É notório que o animal corvo está deveras relacionado à morbidade. Começa-se com a produção de presença voltada ao horror. Corroborando com isso, Chevalier e Gheerbrant (1995, p. 293-194) reiteram que o corvo é um personagem de mau agouro e desgraça, como será no poema, atormentando o personagem principal com a tristeza de nunca mais ver a amada.

O autor tenta aclimatar o leitor no local, no tempo e nas condições do ambiente em que se encontra. A noite e o frio de dezembro corroboram, já, ao horror da história. A isso, Gumbrecht define como *atmosfera*. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1995, p. 640), "na teologia mística, a noite simboliza desaparecimento de todo conhecimento distinto, analítico, exprimível; mais ainda, a privação de toda evidência e de todo suporte psicológico".

> O ponto seguinte, a ser considerado, era o modo de juntar o amante e o corvo: e o primeiro ramo dessa consideração era o local. [...] Sempre me pareceu que uma circunscrição fechada do espaço é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro. Tem indiscutível força moral, para conservar concentrada a atenção e, naturalmente, não deve ser confundida com a mera unidade de lugar (grifos do autor) (POE, [s.d.], p. 412).

Em seguida, o leitor conhece sobre a morte da amada, completando o cenário inicial de melancolia e de tristeza. O *Stimmung* está gerado, mesmo que sem querer, até o fim da leitura, trazendo tais sentimentos ao íntimo do leitor.

> [...] Perguntei-me: "De todos os temas melancólicos, qual, segundo a compreensão universal da humanidade, é o mais melancólico?' A Morte – foi a resposta evidente. "E quando – insisti – esse mais melancólico dos temas se torna o mais poético?" Pelo que já explanei, um tanto prolongadamente, a resposta também aí era evidente: "Quando ele se alia, mais de perto, à Beleza; a morte, pois de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo e, igualmente, a boca mais capaz de desenvolver tal tema é a de um amante despojado de seu amor (POE, [s.d.], p. 410).

Porém, a linguagem ainda, sensorialmente, impressionará o leitor e seus sentidos. Pode-se, até mesmo não separar mais as sensações do leitor e do próprio personagem, a partir desse *Stimmung* inicial pela ambiência, qual é definida por um grau mais alto de vivacidade espacial, incitando no leitor uma sensação de ter adentrado fisicamente um ambiente tangível (DINIZ, 2016). Há total inserção na atmosfera de quem está acompanhando o enredo.

Dando continuidade e como já comentado, sensações diversas ainda surgirão na trama. Batidas na porta são ouvidas, causando apreensão ao viúvo. Ritmicamente os sons ditam a métrica do momento. Aumenta-se a frequência dos acontecimentos, dos pensamentos, dos sentimentos passados ao leitor, uma vez que, também, não é de normalidade em um ambiente tardio receber uma visita. Quando abre, o narrador vê apenas a escuridão. Mais uma vez, as batidas são ouvidas e o narrador vai em direção à janela. Quem poderia ser? A apreensão do personagem principal, como supracitado, se confunde com a do leitor. As batidas como elemento sonoro geram atmosfera propícia para inserção no cenário do momento. Há sonoridade em como Poe demonstra e descreve a situação. A janela é aberta e o corvo entra em tumulto. O contato entre o corvo e o narrador fora premeditado por Poe com um determinado propósito:

> O ponto seguinte, a ser considerado, era o modo de juntar o amante e o corvo: e o primeiro ramo dessa consideração era o local. [...] Sempre me pareceu que uma circunscrição fechada do espaço é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro. [...] Tinha agora de introduzir a ave e o pensamento de introduzi-la pela janela era inevitável. A ideia de fazer o amante supor, em primeiro lugar, que o tatalar das asas da ave contra o postigo é um "batido" à porta, originou-se de um desejo de aumentar, pela prolongação, a curiosidade do leitor, e de um desejo de admitir o efeito casual, surgindo do fato de o amante abrir a porta, achar tudo escuro e depois aceitar a semifantasia de que fora o espírito de sua amada que batera (POE, [s.d.], p. 412).

Segue o narrador perguntando ao corvo seu nome, ao que a ave responde: “nunca mais”. O narrador pergunta também se a ave assim como os amigos e a esperança irá embora ao nascer do dia, ao que a ave novamente responde “nunca mais”. Dessa forma, a resposta do corvo, dizendo que “nunca mais” irá embora, acentua a sugestão de que acompanhará o narrador para sempre. Com medo do que acabara de ouvir do corvo (e que certamente esse fora transmitido ao leitor), o narrador imagina o porquê da presença do corvo e de tantos (nunca mais). O próprio Poe confirma sua intenção de usar o tom monótono:

> Desde que sua aplicação deveria ser repetidamente variada, era claro que esse refrão deveria ser breve, pois haveria insuperáveis dificuldades na aplicação de qualquer sentença extensa. [...] Tornou-se necessário escolher uma palavra que encerrasse esse som e, ao mesmo tempo, se relacionasse o mais possível com a melancolia predeterminada como o tom do poema. Em tal busca, teria sido absolutamente impossível que escapasse a palavra “never more” (POE, [s.d.], p. 410).

Assim, com todas as suas esperanças sendo ceifadas pelos “nunca mais”, um ritmo crescente de tristeza está sendo gerado e transpassado para quem lê, até mesmo pelas rimas e repetições presentes em certos termos. Com perguntas cada vez mais intimistas, “cuja resposta ele guarda apaixonadamente no coração” e sabendo de que não serão de todo felizes (pelo contrário), a rima e a métrica fazem a tristeza “tangenciar a pele” de quem está a ler.

> “Profeta”, disse eu, “profeta – ou demônio ou ave preta!
> Pelo Deus ante quem ambos somos fracos e mortais.
> Dize a esta alma entristecida se no Éden de outra vida
> Verá essa hoje perdida entre hostes celestiais,
> Essa cujo nome sabem as hostes celestiais!”
> Disse o corvo, “Nunca mais”. (POE, [sd], p. 30)

Não longe do exposto até aqui, mais um fator a ser considerado para a aproximação do leitor com o personagem e, consequentemente dos sentimentos e sensações de ambos, fora o uso por Poe da primeira pessoa em seu poema, adentrando o pensamento do personagem no imaginário do leitor: “Fico atônito, embora a resposta que dera dificilmente lha entendera” (POE, [sd], p. 41). “Estremeço. A resposta ouvida. É tão exata! é tão cabida!” (POE, [sd], p. 43).

Entretanto, Poe não trabalhou apenas com imagens dentro do poema. A forma também é condizente com o estímulo que ele pretendia no leitor. Segundo Lavery (2001), Poe, magistralmente, escolhe as palavras para criar um efeito. Também, reforça-se o *Stimmung*, ao se analisar a versificação escolhida pelo autor. Talvez, por tudo que é sentido à pele como leitor durante o enredo e trama, pelo nervosismo e melancolia dentre ascendentes acontecimentos de

terror, é perceptível que, mesmo que nem sempre metricamente, como "objeto de leitura", mas, muitas vezes, em questão de percepção e sentimentos *estimulados*, portanto, que a composição das estrofes tornam-se cada vez mais curtas, mais diretas, como que ofegantes e rápidas. Ansiedade foi colocada no papel, pelo autor no tamanho, na forma das palavras e nas frases, conforme solicitado pelo enredo, e essa, é sentida pelo leitor, durante a leitura, certamente.

Considerações finais

A imaginação já foi vista como advinda de poderes divinos e como parte das experiências mentais humanas. Ela é o caminho para os estímulos sensoriais do leitor. Os poetas captam o mundo de uma maneira peculiar e o expressam da mesma forma, utilizando imagens para causar certos efeitos sensoriais no leitor. Estão presentes no poema *O corvo* todos os elementos para uma boa história gótica. Desde a caracterização do ambiente e a dos personagens, até a presença do sobrenatural. Um homem, isolado em seu quarto, sofrendo pela perda de sua amada, recebe a visita de um corvo, que, a princípio, o trata racionalmente, mas que, pouco a pouco, simboliza o prenúncio de que a agonia que se apossou dele estará presente em todos os dias de sua vida. O poema de Poe apresenta-se como aquilo que Calvino (1990) classificou como processo imaginativo que parte da palavra para chegar à imagem viva. Em *O corvo*, à medida que a leitura se sucede, torna-se plausível o que Lavery (2001, s/p) afirmou: "É um poema cujo valor reside na assombrosa beleza da linguagem e um memorável e singular efeito. O uso de Poe da perspectiva da primeira pessoa combina com os detalhes vívidos da visão e som para formar uma forte conexão entre o narrador e o leitor".

Esse poema de exemplar composição destacando a sonoridade das rimas, conforme Lavery (2001, s/p) também destaca: "Poe mostra como os sons das palavras podem ser usados para sugerir mais do que seu real significado. [...] O poema demonstra como o efeito do ritmo e da repetição podem ser tão hipnóticos quanto o balançar de um pêndulo e tão arrepiante quanto uma chuva fria".

Parafraseando Lavery é possível reafimar que o poema *O corvo* é melhor experimentado do que interpretado.

Aliado ao ponto da imaginação, a linguagem empregada pode complementar ou ir além. Palavras, descrições, ritmo e personagens podem aclimatar o leitor no que Hans Ulrich Gumbrecht define como "produção de presença". Uma leitura voltada a essas sensações, ao não hermenêutico, visa, por definição, minimizar a materialidade e a forma e importar-se mais com o que os escritos transpassaram ao leitor. Gumbrecht estava certo ao dizer que é menos necessário o racional e o

hermenêutico para compreensão e recepção de sentidos em comparação com o não hermenêutico em leituras literárias.

Referências

BOHRER, K. H. **Âsth etische Negativitiit**. Munique, 2002.

CASTAGMINO, R. H. **Análise literária**. Trad. Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1968.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

ECO, U. **Os limites da interpretação**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência, *Stimmung***: sobre um potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

_____. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HEIDEGGER, M. ***The Fundamental Concepts of Metaphysics:*** *world, finitude, solitude***.** Trad. William McNeill e Nicholas Walker. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

LAVERY, D. **O uso eficaz de técnicas de escrita em "The Raven" de Poe**. 2001. Disponível em: <http://www.mtsu.edu/~dlavery/raven.htm>. Acesso em: 17 nov. 2021.

NANCY, J. **The Birth to presence.** Stanford,CA: Stanford University Press, 1993.

POE, E. A. **Poesia e prosa**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

STEINER, G. **Presenças reais:** as artes dos sentidos. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

VATTIMO, Gianni. **Beyond interpretation:** The meaníng of hermeneuticsfor philosophy. Stanford: Stanford University Press, 1997.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

JAMES JOYCE: O EXILADO QUE VIVE EM SEU PRÓPRIO PAÍS

Autor: Luiz Fernando Bertoli (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Resumo: Este trabalho discute inicialmente a situação de James Joyce como exilado voluntário, que deixa seu país ainda no início da seminal carreira literária, mas faz da Irlanda o tema central de sua obra. A análise focaliza o conto "Duplicatas", uma das treze histórias na coletânea *Dublinenses,* ressaltando os contrastes no comportamento de Farrington, o protagonista, de falsa humildade diante dos hierarquicamente superiores e de violência contra os mais fracos. Traumatizado pela agressão psicológica de seu superior no trabalho, o protagonista, que se julga superior em educação e inteligência ao antagonista, descarrega a violência acumulada no ambiente doméstico, batendo numa criança. São feitas referências ao pensamento de Freud sobre violência, trauma e as relações entre o indivíduo e a coletividade, exigidas pela civilização.

Palavras-chave: James Joyce; Dublinenses; violência; Freud; trauma.

Introdução

Toda a obra de James Aloysius Joyce, de *Pomes penyeach*, passando por *Stephen Hero, Dublinenses, Retrata do artista quando jovem, Ulisses* e *Finnegans Wake* têm como cenário a Irlanda, especificamente Dublin, e como temática a relação tempestuosa do autor com sua pátria, sua família e com a igreja católica. *Retrato do artista,* em particular, tem caráter autobiográfico, mas sua produção literária como um todo reflete a leitura muito pessoal de Joyce de suas experiências na Irlanda.

O relato dos obstáculos que James Joyce teve de remover para conseguir publicar seus *Dublinenses* certamente poderia ser incluído como um dos contos da coletânea, pronta para ir ao prelo desde 1907. Em 1909, Joyce assina um contrato para a publicação do livro com a editora *Maunsel & Co*. de Dublin, que não cumpre a promessa. É somente em janeiro de 1914 que a editora *Grant Richards* de Londres concorda em publicar a obra, que chega ao público dez anos após o início de sua composição. O problema estava na intenção de Joyce, ao escrever o livro, de retratar a vida dos habitantes de Dublin, a quem criticava como gananciosos e ignorantes, hipócritas morais, desinteressados dos valores mais elevados – especificamente os valores da arte. Para Paulo Vizioli o que Joyce pretendia realmente era explicar os motivos de sua rejeição da Irlanda e de seu **exílio** no continente, onde viveria de 1904 até sua morte, em 1941. Voltaria à Irlanda apenas para duas breves visitas, em 1909 e 1912. "Num ambiente ainda dominado pelo

sentimento nacionalista e impregnado pelo romantismo do 'crepúsculo céltico'", afirma Vizioli, "há de se reconhecer que essa era uma temática inusitada e provocante" (VIZIOLI, 1991, p. 42).

Além da evidente reação contrária que provocaria, já se prenunciam nos contos as qualidades inovadoras do modernismo, que vão desabrochar nas obras posteriores, *Retrato do artista quando jovem* e, sobretudo, no monumental *Ulisses*. Os contos praticamente não têm enredo e o que realmente conta é a atmosfera, construída com poucos traços, e a caracterização do personagem central, visto interna e externamente, o que este trabalho busca demonstrar na análise do conto "Duplicatas".

É notável a preferência dos estudiosos por alguns dos contos, objeto de inúmeras análises críticas, como "As irmãs", "Arábia" e, particularmente "Os mortos", que deu origem ao filme *Os vivos e os mortos*, de 1987, dirigido por John Huston. "Duplicatas" é um daqueles pouco pesquisados entre os quinze contos que compõem a coletânea, o que nos despertou o desejo de explorá-lo. Como acontece nos demais, Joyce expõe situações constrangedoras, paralelamente a agressões violentas no ambiente familiar e do trabalho. O personagem central designado apenas como Farrington ou "aquele homem", é intimidado pelo patrão, o senhor Alleyne, que ameaça denunciar a inoperância do homem ao senhor Crosbie, o segundo sócio da firma.

O homem relaciona-se amigavelmente com os colegas do escritório, o inócuo Higgins – que não merece igualmente o tratamento de senhor - e com a secretária, a senhorita Parker, aos quais costumava fazer rir com a imitação do pesado sotaque do norte da Irlanda do senhor Alleyne, até que foi surpreendido com a boca na botija. O incidente originara o tratamento cada vez mais agressivo e humilhante de que era vítima.

A ação desenrola-se num final de expediente no escritório, cenário de um incidente extremamente constrangedor, em que o homem é obrigado a humilhar-se diante de pessoas estranhas; prossegue nos bares onde ele tenta esquecer suas agruras, mas é derrotado em uma queda de braço; e conclui com a chegada a casa, onde o personagem encolerizado descarrega a raiva, represada a custo, batendo sem piedade no filho pequeno, que deixara apagar-se o fogo para aquecer o jantar.

Nossa análise de "Duplicatas" tem por objetivo focalizar as feridas que não cicatrizam, que atingem a dignidade e a psique dos personagens, infligidas por aqueles que detêm algum tipo de poder. As repetidas censuras do senhor Alleyne provocam no homem "espasmos de ódio", que lhe deixam na garganta "áspera sensação de sede". É uma sensação que ele conhece bem, que só "uma noitada pode apaziguar". O narrador sugere sub-repticiamente o desejo reprimido de vingança do homem que "olhava fixamente para o crânio polido que dirigia os negócios da Crosbie &Alleyne,

medindo-lhe a fragilidade" (JOYCE, 2018, p. 101). Com a ignóbil ação final do conto, o personagem transfere para a criança indefesa a dor da humilhação que sofrera. Com a finalidade de desenvolver a temática que modela a ação, utilizamo-nos, na análise dos operadores da narrativa, de alguns conceitos de Freud sobre vingança, violência e sobre a dinâmica da transferência.

Violência. Vingança. Transferência.

Richard Nolan aponta que muitas das ideias da psicanálise, tais como o inconsciente dinâmico, a importância das experiências infantis, a natureza dos mecanismos de defesa do ego, e a estrutura do conflito interior -- passaram a fazer parte da psicologia geral. "Além dessas duas áreas, a psicanálise teve reflexos importantes em quase todos os aspectos da cultura moderna, pintura, drama, poesia, filme, biografia e ficção, bem como história, filosofia, antropologia e as ciências sociais em geral" (NOLAN, citado em MAKARIK, 1997, p. 322). O campo de nosso interesse é, evidentemente, o da literatura, em que se reconhece a influência decisiva de Joyce, não apenas na instituição da crítica psicanalítica. Nolan inclui James Joyce na lista de alguns dos numerosos escritores modernos que foram diretamente influenciados por Freud, tais como D.H. Lawrence, Thomas Mann, Virginia Woolf, William Faulkner e W.H. Auden.

De fato, Joyce demonstra conhecimento das paixões humanas na caracterização de seus personagens, que são obrigadas a mantê-las sob controle nos contatos sociais. A palavra civilização, segundo Freud equivale ao conjunto dos regulamentos "que servem a dois intuitos, o de proteger os homens contra a natureza e o de ajustar os seus relacionamentos mútuos".

> A vida humana em comum só se torna possível quando se reúne uma maioria mais forte do que qualquer indivíduo isolado e que permanece unida contra todos os indivíduos isolados. O poder dessa comunidade é então estabelecido como 'direito', em oposição ao poder do indivíduo, condenado como 'força bruta'. A substituição do poder do indivíduo pelo poder de uma comunidade constitui o passo decisivo da civilização. Sua essência reside no fato de os membros da comunidade se restringirem em suas possibilidades de satisfação, ao passo que o indivíduo desconhece tais restrições. (Freud, 1969[1930]:53-54).

O senhor Alleyne representa a maioria mais forte, em contraponto ao indivíduo, Farrington, que não se conforma com as restrições de sua posição subalterna e busca ansiosamente a satisfação pessoal. A violência dos sentimentos de patrão e empregado, que este procura ocultar, se faz sentir desde as frases iniciais do conto: "A campainha soou **furiosamente** e quando a senhorita Parker chegou ao receptor, uma voz **irada**, com estridente sotaque do norte da Irlanda, **gritou**: - Mande Farrington aqui!" (2018, p.100).

A reação de Farrington, descrito como homem alto e corpulento, de rosto flácido e avermelhado, de olhos protuberantes e sujos, é igualmente violenta. Levanta-se resmungando "Que vá para o diabo" e sai pisando duro. Sobe a escada com passos lerdos e quando chega ao segundo patamar está ofegante de cansaço e irritação, que não se atenua diante do patrão, um homenzinho de cabeça "tão vermelha e calva que parecia um imenso ovo" (2018, p.102).

Em apenas meia página, Joyce fornece ao leitor um esboço do enredo, com a descrição dos traços físicos dos personagens e da situação de conflito evidente. O personagem central, designado apenas como Farrington ou "aquele homem/ o homem", é intimidado pelo patrão, o senhor Alleyne, que ameaça denunciar sua inoperância ao senhor Crosbie, o segundo sócio da firma.

O homem relaciona-se amigavelmente com os colegas do escritório, o inócuo Higgins – a única pessoa no escritório, além de Farrington, que não merece o tratamento de senhor − e com a secretária, a senhorita Parker, aos quais costumava fazer rir com a imitação do pesado sotaque do norte da Irlanda do senhor Alleyne. Farrington sente-se bem porque se inverte a relação "eu-outro" e ele passa a ocupar a posição superior em relação aos colegas que olham para ele com admiração. Até o dia em que foi surpreendido. Está completa a introdução e preparado o cenário para o desenvolvimento da ação no conto "Duplicatas", que analisaremos seguindo as fases do desenvolvimento do enredo: conflito, clímax, conclusão e desenlace.

A ação desenrola-se num final de expediente no escritório. O senhor Alleyne convoca Farrington à sua presença e o censura com aspereza. O homem sente "espasmos de ódio" [...] "que lhe deixam na garganta áspera sensação de sede". É uma sensação que ele conhece bem e que só "uma noitada pode apaziguar". O narrador sugere sub-repticiamente o desejo reprimido de vingança que sufoca o homem que "olhava fixamente para o crânio polido que dirigia os negócios da Crosbie & Alleyne, medindo-lhe a fragilidade" (2018, p. 103).

Freud aborda o tema da violência e o consequente desejo de retribuição no conjunto de seus chamados textos sociais, mas não existe nenhum em que trate especificamente do assunto. Não se pode afirmar tampouco se Freud integra o grupo dos que se pronunciam a respeito da natureza natural da violência, que deve ser imunizada pela sociedade, ou do grupo da linha de Rousseau, que compreende a violência como decorrente do mal social infligido ao homem.

> [...] se um amor intenso se opõe um ódio de força equivalente e que esteja, inseparavelmente, vinculado a ele, as consequências imediatas são certamente uma paralisia parcial da vontade e uma incapacidade e de se chegar a uma decisão a respeito de qualquer uma das ações para as quais o amor deve cumprir a força motivadora (FREUD, 1909/2006, p. 208).

A ação antecedente de "Duplicatas" prenuncia o conflito que se aproxima. O leitor é informado da insatisfação dos personagens centrais, protagonista e antagonista. Ambos têm razões concretas – o mau desempenho do funcionário − ou psicológicas – dever respeito a alguém inferior em educação e classe social − para desejar destruir o outro.

Conflito. Clímax.

O conflito se instaura, portanto, desde as primeiras palavras do conto: "A campainha soou furiosamente" – com que Joyce atribui características humanas a um objeto. Na crítica da prosa narrativa o conflito designa a oposição ou luta entre forças opostas: o senhor Alleyne exigindo o cumprimento de tarefas, que fazem parte de um contrato entre empregador e empregado; e na oposição, Farrington, que se julga eximido de exercer tarefas que estão abaixo de sua capacidade intelectual e indignas da sua condição de dublinense educado. A razão profunda do conflito está no sentimento de frustração do personagem. Na opinião de Paulo Vizioli, a frustração é o grande tema unificador dos contos da coletânea.

Os contos de *Dublinenses* compõem, de acordo com revelação do próprio Joyce, quatro grupos: os contos da Infância, da Adolescência, da Maturidade e da Vida Pública. A última história "The Dead" constitui uma exceção, pois não se encaixa em nenhum deles. Mas participa do tema comum., a frustração. "Duplicatas" faz parte dos contos da *Maturidade*, cujos personagens, homens ou mulheres, percebem seu deslocamento ou seu fracasso na vida.

É, portanto, um Farrington frustrado que responde ao toque da campainha e entra na sala do patrão, depois de bater cortesmente à porta. Mas o senhor Alleyne não perde um segundo para lhe chamar a atenção com aspereza: "Pode explicar por que não tirou uma cópia do contrato entre Bodley e Lirwan? Eu lhe disse que era para estar pronto às quatro horas" (2018, p. 102).

A respeito da ética e da consciência moral, lembramos a afirmativa de Ernest Tugendhat: "O contrário do respeito não é o ódio, mas a humilhação e a indiferença" (Citado em JUNQUEIRA e COELHO JR). Na avaliação de Freud, ventilada em diversos estudos, os homens não são criaturas gentis e amáveis, mas dotadas de agressividade controlada a duras penas pelo superego.

O senhor Alleyne sente-se autorizado a humilhar um funcionário relapso, mas Farrington, paradoxalmente, não parece particularmente atingido. Volta lentamente para a sua mesa, toma a caneta, mas não consegue escrever. Faria isso mais tarde. Precisava molhar a garganta. Faz um sinal para o chefe do escritório, e sai sorrateiramente. Em preparação ao confronto final, Joyce parece minimizar o conflito interior do homem, mas não se furta a fornecer ao leitor informações relevantes: seu rosto "cor de vinho ou carne escura" está afogueado; caminha rapidamente junto à

parede até o bar onde se sente "a salvo"; bebe de um só gole um copo de cerveja preta e larga sua última moeda sobre o balcão para pagar uma dose de *kimmel;* "retira-se tão furtivamente quanto havia entrado" (2018, p. 103).

As imagens sensoriais continuam: "Acompanhada de uma névoa espessa, a escuridão vencia o crepúsculo"; "as lâmpadas da rua Eustace tinham sido acesas"; ao alcançar o escritório, na escada, "um perfume úmido penetrou-lhe as narinas", sinal de que a senhora Delacourt, a cliente aguardada, já havia chegado. "Com ar distraído", o homem entra no escritório (2018, p. 103).

Como treinador de um boxeur, Joyce vai preparando o homem para a luta. Para começar, o chefe do escritório ordena-lhe que se apresse para levar a correspondência do caso Delacour para o Senhor Alleyne: "A repreensão diante de estranhos e a cerveja engolida às pressas confundiam-lhe a mente". Percebe, então, que não havia condições de terminar a cópia já começada, antes do final do expediente, e começa a fantasiar o encontro com amigos no conforto de um bar iluminado. Mas rende-se ao já e agora e dirige-se à sala do senhor Alleyne levando a referida correspondência. "Esperava que o senhor Alleyne não desse pela falta das duas últimas cartas" (2018, p.104). Sua saudação cortês ao patrão e à cliente passa despercebida.

Está de volta à sua mesa, mas quando soam cinco horas faltam ainda catorze páginas para copiar. "Maldição".

> Não iria conseguir, Tinha vontade de blasfemar, e socar alguém. [...] Sentia-se capaz de arrasar o escritório num só golpe. Seu corpo ansiava por fazer alguma coisa: precipitar-se para a rua e desabafar na violência. Todas as afrontas que sofrera na vida vinham-lhe á memória e o encolerizavam ... [...] O barômetro de seu temperamento impulsivo anunciava tempestade (2018, p. 105).

Mergulhado em devaneios só percebe a presença do senhor Alleyne e da Senhora Delacour, de pé à sua frente, quando seu nome é chamado pela segunda vez. Todos no escritório tinham se voltado, prevendo um incidente. Em pé, ouve uma torrente de insultos do patrão que reclama a falta de duas cartas. A ira do senhor Alleyne se exacerba, quando o homem insiste "estupidamente" que havia feito uma cópia fiel e nada sabia a respeito das outras cartas, e grita enraivecido: "Você me julga um imbecil? Um completo imbecil?" O ponto máximo de tensão é provocado pela "saída feliz" que ocorre ao homem que se ouve dizendo, quase que involuntariamente: "Creio, meu senhor, que não me cabe elucidar essa questão" (p. 105).

Todos os presentes pararam por um instante esperando alguma reação do senhor Alleyne, que ficou vermelho como pimentão e começou a sacudir o punho diante de Farrington, a boca retorcida numa expressão de cólera: "Rufião impertinente! Rufião impertinente! Vou dar um jeito em você! Espere e verá! Peça desculpas ou deixe o escritório imediatamente. Estou lhe dizendo. Desculpe-

se ou retire-se já" (2018, p. 106). O ponto máximo da crise foi alcançado e Joyce não descreve o abjeto pedido de desculpas. O conflito do momento chega à conclusão

Um problema que Freud considera primordial para o diagnóstico do mal-estar na civilização envolve o que chama de superego cultural. Emite uma ordem e não se pergunta se é possível que as pessoas lhe obedeçam.

> Pelo contrário, presume que o ego de um homem é psicologicamente capaz de tudo que lhe é exigido, que o ego desse homem dispõe de um domínio ilimitado sobre seu id. Trata-se de um equívoco e, mesmo naquelas que são conhecidas como pessoas normais, o id não pode ser controlado além de certos limites. Caso se exija muito de um homem, produzir-se-á nele uma revolta ou uma neurose, ou ele se tornará infeliz (MADRID, 2012, p. 215).

O protagonista deverá pagar caro por não conseguir controlar a própria língua: sabe que será um inferno o relacionamento com o patrão e que vespeiro o escritório será doravante para ele. O patrão, por outro lado, se prevalece de sua posição de mando.

Obrigado a humilhar-se diante de todos, o homem volta-se novamente para o consolo na bebida. Mas está sem dinheiro e ninguém lhe pode valer: "sentia novamente seu vasto corpo ansiando pelo conforto de um bar" (2018, p. 107). Esgotadas as possibilidades de conseguir algum dinheiro com o chefe do escritório (que sai em companhia do senhor Alleyne) ou de pedir dinheiro emprestado a alguém, lembra-se de empenhar o relógio. A caminho do bar, planeja a versão do incidente que iria contar aos amigos: "Então, olhei para ele – friamente, compreende – e depois para ela. Em seguida, olhei novamente para ele – ganhando tempo. Daí eu disse: "Creio, meu senhor, que não me cabe elucidar essa questão" (p. 108).

O homem vai de bar em bar relatando o incidente para cada amigo que chega. Recebe elogios. "Ao saber da história, Nosey Flynn pagou a Farrington meia dose, dizendo-lhe que aquela resposta era a mais ferina que já ouvira (2018, p. 108). Quando o bar fecha, os amigos procuram outro. Farrington é a grande atração da noite. Até que no último bar da noitada, Farrington, confiante na força do seu grande corpo e na fama de invencível, desafia um rapazote para uma queda de braço, mas é derrotado. Inconformado, pede revanche. O adversário consegue vencê-lo e Farrington, previsivelmente, sente ódio e desejo de vingança.

> Dominavam-no a cólera e o desejo de vingança. Sentia-se humilhado e insatisfeito. Restavam-lhe só dois pence no bolso e sequer se embriagara. Amaldiçoou tudo. Encrencara-se no escritório, penhorara o relógio e sequer ficara bêbado. Começou a sentir sede outra vez... Perdera a reputação de homem forte, deixando-se vencer por um garoto. Seu coração transbordava de ódio (2018, p 109).

No caminho de casa, arrasta "o pesado corpo" com má vontade. Ele detestava voltar para casa. Ao entrar pela porta lateral, encontrou a cozinha vazia e o fogão quase apagado" (p. 110). Na semiescuridão não identifica o filho que espera por ele: "Quem é você? Charlie?"

O desenlace da narrativa é mortificante. O menino não consegue reativar o fogo para aquecer o jantar do pai, que, cheio de ódio, transfere para o garoto toda a frustração de um dia sombrio, batendo nele com uma bengala.

> – Vou ensiná-lo a deixar o fogo apagar! – disse ele, arregaçando a manga para deixar o braço à vontade. (…) - o garoto soltou um gemido de dor quando a bengala o atingiu na coxa. Ergueu as mãos entrelaçadas e sua voz tremia de pavor: - Não me bata papai. Eu ... eu rezarei uma ave-maria pelo senhor ... eu rezarei uma ave-maria pelo senhor, papai, se não me bater ... Rezarei uma ave-maria ...

Freud explica a maldade como a vingança do homem contra a sociedade pelas restrições que ela impõe. O impulso de se vingar é algo natural do ser humano, que deseja que o causador de seu sofrimento sofra de alguma maneira. Incapaz de se vingar do senhor Alleyne ou do rapaz que o vencera na queda de braço, o personagem lança mão de outro mecanismo da psique humana, a transferência. As pessoas que pensam excessivamente em vingança – que nossa análise demonstra ser o caso do protagonista de Joyce − têm como único objetivo fazer com que o causador de sua dor pague por aquele mal. É a sua maneira de equilibrar os próprios sentimentos.

A violência doméstica não é algo que aconteça apenas num conto que se passa em Dublin, no século vinte, mas "toda ação ou omissão praticadas pelos pais, parentes ou responsáveis pela criança, causando danos físicos, sexuais e psicológicos à vítima. Isto implica uma transgressão de poder e dever de proteção do adulto e uma negação do direito que as crianças / adolescentes têm de ser tratadas como sujeitos" (SANI, 2006).

Considerações finais

Joyce cria um personagem pouco atraente, que acredita ser superior aos outros, mas que se humilha diante de um superior hierárquico. A análise de "Duplicatas" mostrou-nos as contradições de um indivíduo no grupo social. Sua conduta é determinada pela situação de inferioridade ou superioridade em relação ao outro. Despreza o senhor Alleyne por ser baixo e sua cabeça parecer um grande ovo, quando vista de cima. Ademais, o forte sotaque do norte da Irlanda é um traço que mostra que não corresponde aos parâmetros do que o homem considera um irlandês bem educado. É duplamente humilhante ser subordinado de um indivíduo a quem se despreza.

Procuramos selecionar conceitos desenvolvidos por Freud e analisados por especialistas que procurem explicar as nuances do comportamento dos personagens magistralmente construídos por

James Joyce. Segundo Freud, a cultura permitiu aos homens defender-se da natureza por meio de valores como a ordem, a beleza, a limpeza e a técnica, mas existem impulsos na psique humana difíceis de controlar.

São valores de que o protagonista de "Duplicatas" não dispõe. Metaforicamente é mera cópia ou duplicata do comportamento que considera imperdoável no seu antagonista. Edições anteriores de *Dublinenses* traduzem o título do conto "Counterparts" como "Contrapartida". Parece-nos que a tradução de Caetano Galindo "Duplicatas" encontra termo mais exato na língua portuguesa para expressar a trama: personagens que se dedicam a fazer cópias de documentos e que duplicam o comportamento uns dos outros como imagens reproduzidas num espelho

Referências

FREUD, S. Sobre a dinâmica da transferência. In: FREUD, S. **Fundamentos da clínica psicanalítica.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. 413 p. (Obras incompletas de Sigmund Freud, v. VI).

JORGE, M. A. C. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan***:* a clínica da fantasia. v. II. 288 p. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

JOYCE, J., 1182 – 1941. **Dublinenses.** Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classic. Companhia das Letras, 2018.

JUNQUEIRA, C.; COELHO JR. N. E. Considerações acerca da ética e da consciência moral nas obras de Freud, Klein, Hartmann e Lacan. **Psychê**, v.9, n.15. São Paulo, jun. 2005.

MADRID, N. S. Kant e Freud sobre o *Superego*: apetite de vingança, princípios do direito e sentimentos do sublime. **ethic@.** Florianópolis v. 11, n. 3. p. 203-225, dez. 2012.

MAKARIK, I. (Ed.). **Encyclopedia of Contemporary Literary Theory**. Approaches Scholars. Terms. Toronto, London: Un. of Toronto Press, 1997.

SANI, I. **Análise social.** Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Pessoa, 180, 849 – 864. 2006.

VIZIOLI, P. **A vida e a obra de James Joyce**. São Paulo, EPU, 1991.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

FAHRENHEIT 451: O ROMANCE DE RAY BRADBURY E O FILME DE RAMIN BAHRANI

Autor: Marcos de Souza Moraes (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Resumo: O presente trabalho tem o objetivo de explorar a intermidialidade na adaptação da obra literária de Ray Bradbury chamada Fahrenheit 451, escrito em 1953, e a obra fílmica homônima do diretor americano Ramin Bahrani de 2018. Para Stam (2006), a adaptação é uma soma da recriação com a coautoria, ela exige que o texto literário seja associado a um novo contexto histórico e a uma nova época. Fahrenheit 451 é uma distopia que trata de uma sociedade onde é proibida a leitura de livros e os bombeiros, ao invés de apagar incêndios, ateiam fogo as obras literárias. A adaptação fílmica atualiza o tema: discorre sobre uma sociedade opressiva, dominada por tecnologias futuristas em que a proibição dos livros se estende ao formato digital.

Palavras-chave: intermidialidade. adaptação. *Fahrenheit 451*. Ray Bradbury. Ramin Bahrani.

Introdução

Atualmente, devido às particularidades do mundo contemporâneo, os livros sobre distopia têm adquirido certa relevância. A obra literária *Farenheit 451* compõe, juntamente com *1984*, de George Orwel, *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley e *Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess, uma das principais obras sobre esse tema. A literatura distópica tem por característica ser uma antítese da utopia. Ela é crítica sobre a realidade vigente, busca projetar uma sociedade no futuro em que os valores morais e existenciais são degenerados, os governos são repressivos e totalitários e revelam um futuro pessimista para a humanidade.

O livro de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, lançado em 1953, foi sua principal obra dentre as suas outras produções literárias, tornando-o mundialmente famoso. A obra literária retrata um mundo pós-guerra onde o regime totalitário censura a leitura, a posse dos livros por parte da população e os bombeiros, ao invés de apagarem incêndios, ateiam fogo aos livros. A história gira em torno de Guy Montag, um bombeiro que segue uma rotina normal dentro desta sociedade, seguindo suas atividades profissionais com vigor e um certo prazer. Sua esposa, chamada Mildreg, é viciada em remédios e programas televisivos interativos, que são exibidos em telas gigantescas, ela pressiona Montag a realizar um sacrifício financeiro para adquiri-las. Quando Montag conhece Clarisse, uma jovem de dezessete anos que destoa das outras meninas de sua idade, sendo rotulada pelo seu tio como maluca, desperta nele reflexões sobre a vida e sua profissão. A partir do incêndio na casa de uma senhora que detinha, clandestinamente, uma grande coleção de obras literárias e

sua decisão de queimar-se junto aos livros, Montag passa a questionar a sociedade opressora em que vive. Esta obra traz uma reflexão sobre como a televisão pode destruir o interesse pela leitura.

As temáticas trazidas em *Fahrenheit 451* fizeram com que a obra tivesse muito destaque, com isso surgiram diversas adaptações. A mais conhecida foi o filme de François Truffaut, que teve sua estreia em 1966. Mais de quatro décadas depois, em 2018, foi lançada uma nova adaptação da obra de Ray Bradbury, realizada pelo cineasta norte-americano Ramin Bahrani. Essa foi sua primeira experiência com adaptação de um livro para filme, a qual traz uma atualização para atrair a nova geração do século XXI; ela explora o caráter tecnológico como, por exemplo, a utilização de realidade virtual, uso das mídias sociais e a proibição e perseguição pelos bombeiros dos detentores de obras literárias, incluindo os livros digitais, também conhecido como *e-book*.

O presente artigo, portanto, pretende investigar as relações intermidiáticas entre a obra *Fahrenheit 451* e a adaptação de Ramin Bahrani. Para tanto, em um primeiro momento, será realizada uma análise comparativa entre obra literária e a fílmica. Na sequência, serão exploradas as características da adaptação na obra fílmica. Por último, serão considerados os elementos que caracterizam a intermidialidade na adaptação para o filme *Fahrenheit 451*.

Intermidialidade e adaptação entre obra literária e fílmica

Com o objetivo de entender a relação entre as mídias, no caso desta pesquisa entre a obra literária e fílmica, é necessário, a princípio, trazer o conceito de mídia. Para McLuhan (1974) as mídias são sistemas sígnicos, veículos de mediação, representação e comunicação. As mídias incluem, não somente os meios de comunicação de massa como cinema, rádio, jornal e TV, mas também a literatura e as outras artes. Todos são mídias, visto que veiculam informação e reúnem todo um aparato social e cultural em sua volta. De acordo com Bruhn (2020, p. 17), o modelo de Elleström exemplifica que uma mídia pode ser uma pintura de Picasso, um aparelho de televisão ou o gênero ópera. Como vimos, esse é um termo bastante genérico, sendo necessário categorizá-los para um melhor entendimento. Para Müller (2012, p. 76), o conceito de mídia semiológico ou funcional que relaciona as mídias aos processos socioculturais e históricos, ainda parece ser a abordagem mais apropriada para qualquer tipo de pesquisa intermidiática. Ele oferecerá abertura a aspectos de materialidade, bem como aspectos de significado.

A noção de intermidialidade aqui empregada parte das associações entre mídias. Relaciona-se a toda variedade de correlação e de diálogo entre mídias. Segundo Rajewsky (2020, p. 50), a intermidialidade se dá nas "relações entre mídias em um sentido amplo, ou seja, potencialmente a todo tipo de interdependências midiáticas e, portanto, às modalidades, funções e níveis mais

variados do intermidiático". O entendimento de uma mídia provoca o conhecimento de sua relação a outra mídia sendo a partir da intermidialidade que uma mídia é compreendida. Ela é encontrada em todo processo de produção cultural.

> [...] intermidialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias. "Intermidiático", portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos intramidiáticos assim como dos fenômenos transmidiáticos (por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes) (RAJEWSKY, 2012, p. 18, **grifo do autor**).

Uma das categorias do fenômeno da intermidialidade é representada pela transposição midiática. Para Clüver (2011, p. 18), corresponde a um processo de transformação de um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes nessa nova mídia. A adaptação é uma forma de transposição midiática, ela é um mecanismo de adequação que, segundo Hutcheon (2013, p. 22): "envolve uma interpretação/reinterpretação e uma criação/recriação do artista. É uma operação que implica reescritura, diálogo intercultural, intermidial e intertextual". Elas são criações novas que trazem consigo suas próprias particularidades, é uma transposição criativa e interpretativa de obras. Essas adaptações são narradas de uma forma única, elas podem ser simplificadas ou mais desenvolvida, porém não são inteiramente inventadas.

> 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. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem [...] as adaptações são derivadas e retiradas de outros textos, porém não são derivativas ou de segunda categoria [...] a adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira. A adaptação representa o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e a diferentes lugares (HUTCHEON, 2013, p. 225).

Uma obra literária pode gerar variadas formas de interpretação, elas podem ser adaptadas para o cinema, um jogo de videogame, ópera etc. É possível novas leituras que são "parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. A metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução". (STAM, 2006, p. 27) As adaptações para a mídia fílmica são baseadas em textos pré-existentes que "foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação". (STAM, 2006, p. 33)

> [...] as adaptações cinematográficas podem ser classificadas na categoria de combinação de mídias; como adaptações de obras literárias, elas podem ser classificadas na categoria de transposição midiáticas; e, se fizerem referências específicas e concretas a um texto literário anterior, essas estratégias podem ser classificadas como referências intermidiáticas. Pois é claro – isto é, de fato o que quase sempre acontece que o produto resultante de uma transposição midiática pode exibir referências à obra original, além e acima do próprio processo de transformação midiática, obrigatório em si. Assim, no caso da adaptação fílmica, o espectador "recebe" o texto literário original ao mesmo tempo que vê o filme, recebendo especificamente o texto literário em sua diferença ou em sua equivalência à adaptação. Essa recepção ocorre não (apenas devido a um conhecimento anterior ou à bagagem cultural que o espectador possa ter, mas por causa da própria constituição específica do filme. Abrem-se, assim, camadas adicionais de sentidos que são produzidos especificamente pelo ato de se referir, ou de relacionar, filme e texto. Em vez de ser simplesmente baseada numa obra literária original preexistente, uma adaptação cinematográfica pode, então, constituir-se em relação à obra literária, caindo assim também na categoria de referências intermidiáticas (RAJEWSKY, 2012, p. 26).

A obra fílmica baseada em outra mídia, principalmente as adaptações de obras literárias para o cinema, recebem críticas negativas por ressignificar as histórias para se adequarem a um novo público. Para os críticos das adaptações, a originalidade é um dos principais argumentos contra as adaptações.

> A linguagem convencional do crítico das adaptações ("infidelidade", "traição", assim por diante), para voltar ao nosso ponto inicial, traduz a nossa decepção de que uma versão cinematográfica de um romance não conseguiu ter o impacto moral ou estético desse romance. Ao adotar uma abordagem que faz julgamentos baseados em suposições putativas de superioridade da literatura, nós não abandonamos todas as noções de julgamento e avaliação. Mas nossa discussão será menos moralista, menos comprometida com hierarquias não admitidas. Nós ainda podemos falar em adaptações bem-feitas ou malfeitas, mas desta vez, orientados não por noções rudimentares de "fidelidade" mas sim, pela atenção à "transferência de energia criativa", ou às respostas dialógicas específicas, a "leituras" e críticas" e "interpretações" e reelaboração" do romance original, em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes (STAM, 2006, p. 50-51).

Todavia, as adaptações garantem a permanência e pertinência da obra que está sendo adaptada, fazem com que elas continuem pertinentes com o passar do tempo.

Relações intermidiáticas entre o romance e o filme *Fahrenheit 451*

O filme de Ramin Bahrani baseado no livro *Fahrenheit 451* teve sua estreia no ano de 2018. Essa nova adaptação da obra traz elementos tecnológicos e mais ação nas cenas se comparada à adaptação fílmica da obra homônima de François Truffaut, caracterizada por ser uma versão dramática. A história tem como protagonista Guy Montag, um bombeiro que vive em um lugar indefinido nos Estados Unidos, que tem um objetivo peculiar: ao invés de apagar incêndios, ele ateia fogo as obras literárias, que são proibidas nesta sociedade. Montag tem por característica

exibir as missões que lidera nas redes sociais, sendo acompanhado pelos moradores da cidade na internet.

O chefe de Montag na corporação, capitão Beatty, assume o papel de antagonista, é uma característica comum entre a obra literária e essa adaptação fílmica, ele atua junto a Montag e sua equipe em perseguição aos "enguias", nome dado aos leitores de obras proibidas, os bombeiros atuam queimando os livros e destruindo os servidores onde os livros eletrônicos estão armazenados. De acordo com Arata (2016): "sem que possamos perceber, a literatura está se movendo de suas origens em tradições orais para o futuro das experiências atuais na nova mídia".

Figura 1: Enguias fazendo upload dos livros proibidos antes da chegada dos bombeiros. Fonte: *Fahrenheit 451*, 2018

No livro, Beatty assume uma certa erudição. Ele teve acesso a leitura de livros antes da proibição ser imposta nessa sociedade, ele poderia atuar como um membro da resistência, mas o autor, supreendentemente, o manteve no papel de principal propagador da censura à literatura. Beatty, no filme, tem uma relação paternalista com Montag: ele o adota após seu pai ser capturado pelos bombeiros e põe uma expectativa de que Montag o suceda no comando da corporação. Ao final do filme, Montag é morto por Beatty.

Figura 2: Beatty mata Montag. Fonte: *Fahrenheit 451*, 2018.

Nessa versão fílmica, Clarisse apresenta outras características. No livro, ela é uma adolescente de dezessete anos, com um certo ar de ingenuidade, e apresenta uma visão da sociedade diferente da vigente, que influencia Montag. Ela fala sobre como as pessoas não aproveitam as coisas simples e belas da vida, como olhar para o céu, conversar com os amigos e se perguntar sobre o "porquê" das coisas, principalmente, sobre a profissão de Montag. No filme, Clarice é uma mulher amadurecida, com um leve toque de arrogância e está inserida no submundo dos excluídos nessa sociedade. É uma personagem complexa, em algumas situações é informante dos bombeiros e em outras adota a causa dos "enguias". Clarisse tem papel fundamental no filme, assim como na obra literária, na mudança de consciência e em proporcionar a Montag um ponto de vista crítico à sua profissão. Na adaptação fílmica, o diretor não inclui a personagem Mildreg, mulher de Montag. Com isso, criou-se um espaço para que Clarisse e Montag desenvolvessem um romance. Outro personagem importante do livro que não foi utilizado no filme é Faber, um idoso, professor universitário aposentado, que atuou na última faculdade de Ciências Humanas, antes de ela ser fechada por falta de alunos e patrocínio. Com a não utilização desse personagem na obra fílmica, é notório o aumento de influência da personagem Clarisse sobre Montag.

Figura 3: Montag e Clarisse têm um romance. Fonte: *Fahrenheit 451*, 2018.

Um dos fatores para Montag decidir aderir à causa dos enguias são as vagas lembranças que tem da sua infância. Esse elemento foi inserido pelo diretor e não está na obra literária. Essa reminiscência aparece em alguns momentos do filme. No começo, Montag parece confuso, sua mente está muito doutrinada e ele não consegue interpretar. Quando ele resolve combater a censura aos livros, compreende que, na recordação, ele assiste à captura do seu pai por esconder livros em sua residência.

Figura 4: Lembrança traumática da infância de Montag. Fonte: *Fahrenheit 451*, 2018.

O momento de conscientização e da mudança de postura de Montag em relação às suas atitudes se dá na circunstância em que é realizada uma denúncia referente à casa de uma senhora que detinha uma grande coleção de livros escondidos. Os bombeiros invadem a residência, retiram

os livros escondidos e na hora de queimá-los a moradora decidiu atear fogo a si mesma junto com as obras literárias. Segundo Mancelos (2019):

> Esta cena é revisitada com efeitos especiais para mostrar o dramatismo da cena, enfatizando a beleza das chamas, e colorindo a tela com tons quentes. As redes sociais e as telas gigantes transmitem, sem cessar, imagens do ato da suicida, chocando a população, que não compreende a grandeza do gesto desta mártir (MANCELOS, 2019, p. 9).

Tal cena tem relação direta com a descrição do livro, mas o diretor decidiu incluir a transmissão desse acontecimento nas mídias sociais com a reação dos seguidores de Montag.

Figura 5: Senhora queimando-se junto aos seus livros e a reação nas redes sociais. Fonte: *Fahrenheit 451*, 2018.

O diretor Ramim Bahrani usou um recurso de crítica política no filme; na cena em que Montag está queimando servidores ele diz: “Hora de queimar pela América de novo”. Essa fala remete ao lema de campanha do ex-presidente dos Estados Unidos da América, Donald Trump: “Fazer a América grande novamente.”

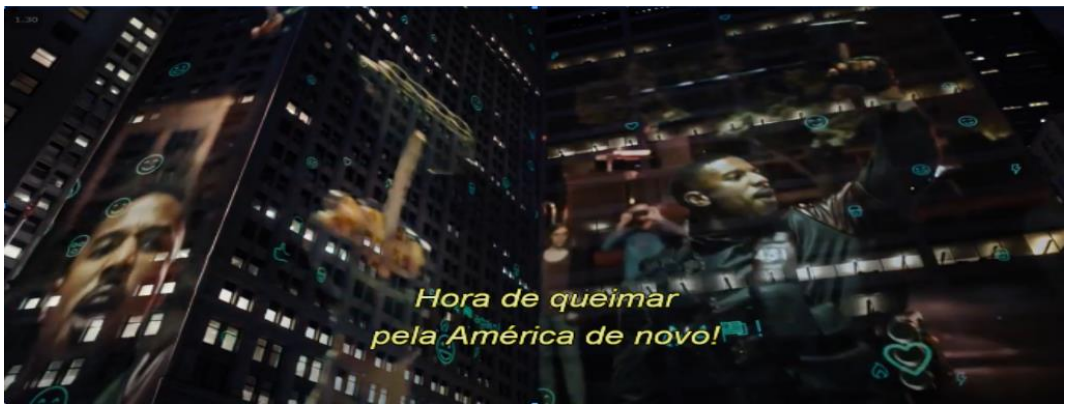


Figura 7: Alusão ao lema de campanha de Donald Trump. Fonte: *Fahrenheit 451*, 2018.

Essa cena reforça o caráter opressor dessa sociedade futurista caracterizada pela alta repressão e censura.

Considerações finais

A pesquisa realizada foi embasada nos estudos de adaptação e intermidialidade para discutir a adaptação cinematográfica *Fahrenheit 451* de Ramin Bahrani. A inserção de mídias digitais e tecnológicas no filme teve o objetivo de atualizar o romance e trazer a uma nova geração o interesse em assistir ao filme. Atualmente, nestes tempos de avanço tecnológico, o uso disseminado de redes sociais e a interação em tempo real através da internet foram componentes bem explorados pelo diretor. A obra resgata temas relevantes para reflexão atualmente como a censura, a ascensão de figuras autoritárias ao poder, o esquecimento do passado histórico. A liberdade empregada pelo diretor nessa adaptação permitiu levantar questões importantes a serem debatidas pela nova geração.

Referências

ARATA, L. Reflections about interactivity. **MIT Communications forum.** Disponível em: http://web.mit.edu/comm-forum/legacy/papers/arata.html. Acesso em: 29 maio 2021.

BRADBURY, R. **Fahrenheit 451.** São Paulo: Globo, 2020.

BRUHN, J. O que é midialidade, e (como) isso importa? termos teóricos e metodologia. In: FIGUEIREDO, C. A. P. de; OLIVEIRA, S. R. de; DINIZ, T. F. N. (Org.). **A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020. pp. 11-41.

CLÜVER, C. Intermidialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], pp. 8–23, 2012. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413. Acesso em: 30 set. 2021.

ELLESTRÖM, L. Adaptação e intermidialidade. Tradução de Erika Viviane Costa Vieira. In:_____. **Midialidade:** ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade. DOMINGOS, A. C. M.; KLAUCK, A. P.; MELLO, G. M. G. de (Orgs.). Porto Alegre: EdiPUCRS, 2017. p. 199-228.

Fahrenheit 451. Direção: Ramin Bahrani, Produção: David Coatsworth. Nova York (EUA): HBO, 2018.

GENETTE, G. **Palimpsestos:** a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HILÁRIO, L. C. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 18, n. 2, pp. 201-215, 2013. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201. Acesso em: 24 jul. 2021.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: UFSC, 2013.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo, SP: Aleph, 2015.

MANCELOS, J. A sinfonia das labaredas: Fahrenheit 451, de Ray Bradbury, no filme de Ramin Bahrani. **Polissema**, Caiçara, n.19, pp. 55-73, 2019. Disponível em: https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/8192/1/a-sinfonia-das-labaredas.pdf. Acesso em: 31 maio 2021.

MATOS, A. S. M. C. Direito, técnica e distopia: uma leitura crítica. **Revista Direito GV**, São Paulo, v. 9, n. 1, pp. 345-366, jan./jun. 2013. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S1808-24322013000100013. Acesso em: 24 jul. 2021.

McLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1974.

RAJEWSKY, I. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Trad. Thais F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. pp. 15-45.

RAJEWSKY, I. O termo intermidialidade em ebulição: 25 anos de debate. In: FIGUEIREDO, C. A. P. de; OLIVEIRA, S. R. de; DINIZ, T. F. N. (Orgs.). **A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020. pp. 42-74.

RAY BRADBURY. In: Britannica: encyclopædia britannica. [London, UK: Encyclopædia Britannica, 2021] Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Ray-Bradbury. Acesso em 19 jul. 2021.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, pp. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19. Acesso em 23 maio 2021.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

A TECNOLOGIA NA ADAPTAÇÃO DA OBRA FÍLMICA *FAHRENHEIT 451* DE RAMIN BAHRANI

Autor: Marcos de Souza Moraes (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

Resumo: O presente trabalho tem o objetivo de explorar o caráter tecnológico na adaptação do livro *Fahrenheit 451*, escrito em 1953, para a obra fílmica do diretor americano Ramin Bahrani de 2018. Para Stam (2006) a adaptação é uma soma da recriação com a coautoria, ela exige que o texto literário seja associado a um novo contexto histórico e a uma nova época. Fahrenheit 451 é uma das principais obras de distopia produzidas, trata de uma sociedade onde é proibida a leitura de livros e os bombeiros, ao invés de apagar incêndios, ateiam fogo às obras. A adaptação fílmica discorre sobre uma sociedade opressiva, dominada por tecnologias futuristas em que a proibição dos livros se estende ao formato digital. Será analisada, portanto, a relação de intermidialidade com destaque a relevância da tecnologia na obra fílmica.

Palavras-chave: Intermidialidade; Fahrenheit 451; Ray Bradbury; Ramin Bahrani.

Introdução

As obras distópicas fornecem componentes para reflexão crítica sobre a realidade. Elas tratam de sociedades imaginárias onde as condições existenciais são mais degeneradas do que a vigente. A sociedade distópica é definida "pela inexistência de direitos e garantias fundamentais, sendo altamente autoritárias, quando não totalitárias. A principal vítima sacrificada no altar dos ainda fictícios Estados distópicos é, sem dúvida alguma, a liberdade" (MATOS, 2013, p. 353).

Fahrenheit 451, escrita em 1953, é uma das principais obras sobre distopia produzidas, considerado o mais importante livro do escritor norte-americano Ray Bradbury, tornando-o mundialmente conhecido. O livro trata sobre uma sociedade no futuro onde os livros são proibidos e os bombeiros, ao invés de apagar incêndios, ateiam fogo às obras literárias. A história é contada a partir do ponto de vista do personagem chamado Guy Montag, um bombeiro que segue uma rotina retilínea e previsível, executando suas funções profissionais sem indagações, até conhecer Clarisse, uma jovem questionadora que desperta nele reflexões sobre a vida e sua profissão. A partir do incêndio na casa de uma senhora que detinha clandestinamente uma grande coleção de obras literárias e sua decisão de queimar-se junto aos livros, Montag passa a questionar a sociedade opressora que vive.

Devido a sua relevância, *Fahrenheit 451* contou com diversas adaptações. A mais proeminente foi o filme homônimo de François Truffaut, que teve sua estreia em 1966. Mais de

quatro décadas depois, em 2018, foi lançada uma nova adaptação da obra de Ray Bradbury, que conta com o cineasta norte-americano Ramin Bahrani, em sua primeira experiência com adaptação de um livro para filme. A adaptação fílmica explora o caráter tecnológico como, por exemplo, a utilização de realidade virtual, uso das mídias sociais e a proibição e perseguição pelos bombeiros dos detentores de obras literárias, incluindo os livros digitais, também conhecidos como *e-books*. Bahrani esclarece a motivação do projeto em entrevista concedida a revista Collider:

> O conceito de internet, tecnologia e mídia social foram os assuntos que eu pensei serem desafiadores e tive a oportunidade de repensá-los, mudá-los e torná-los relevantes para uma nova geração. Foi a primeira vez, fazendo um filme, em que pensava: "Será que um adolescente gostaria de assistir esse filme?" E eu esperava que um adulto também gostasse (RADISH, 2018, tradução nossa).

O presente artigo, portanto, pretende investigar o caráter tecnológico da obra *Fahrenheit 451* na adaptação de Ramin Bahrani. Para tanto, em um primeiro momento, será realizada uma análise da relação de intermidialidade das obras literária e fílmica. Em sequência, serão exploradas as características da adaptação fílmica. Por último, serão considerados os elementos que caracterizam o predomínio do caráter tecnológico no filme.

Intermidialidade das obras literária e fílmica

A noção de intermidialidade aqui empregada parte das associações entre mídias, relacionando-se a toda variedade de correlação e de diálogo entre mídias. Segundo Rajewsky (2020, p. 50), a intermidialidade se dá nas "relações entre mídias em um sentido amplo, ou seja, potencialmente a todo tipo de interdependências midiáticas e, portanto, às modalidades, funções e níveis mais variados do intermidiático". O entendimento de uma mídia provoca o conhecimento de sua relação a outra mídia sendo a partir da intermidialidade que uma mídia é compreendida. Ela é encontrada em todo processo de produção cultural.

A definição de mídia, de acordo com o Dicionário Online de Português (2021) consiste em toda estrutura de difusão de informações, notícias, mensagens e entretenimento que estabelece um canal intermediário de comunicação não pessoal, de comunicação de massa, utilizando-se de vários meios, entre eles jornais, revistas, rádio, televisão, cinema, mala direta, outdoors, informativos, telefone, internet etc. De acordo com Bruhn (2020, p. 17), o modelo de Elestrom exemplifica que uma mídia pode ser uma pintura de Picasso, um aparelho de televisão ou o gênero ópera. Como vimos, esse é um termo bastante genérico, sendo necessário categorizá-los para um melhor entendimento.

Segundo Bruhn (2020, p. 17-18), as dimensões dessas mídias podem ser divididas em mídias básicas, qualificadas e técnicas.

> (...) exemplificadas por palavras escritas, imagens em movimento ou padrões de som rítmicos, e essas dimensões particulares de **mídias básicas** podem, sob certas condições, fazer parte das mídias qualificadas como a literatura narrativa escrita, um artigo de jornal, um documentário ou uma música sinfônica. Assim, as **mídias qualificadas** nas artes são mais ou menos sinônimos de formas de arte. Cinema, literatura narrativa e escultura são exemplos de mídias qualificadas, mas nem todas as mídias qualificadas são estéticas. A terceira dimensão de mídia, a das **mídias técnicas**, é a superfície de projeção material-tecnológica, o que torna as mídias qualificadas perceptíveis em primeiro lugar; por exemplo, uma tela de TV, um pedaço de papel ou uma interface de telefone celular. Em suma, mídias técnicas exibem mídias básicas ou qualificadas (BRUHN, 2020, p. 17-18, ênfase no original).

Uma forma característica de intermidialidade é a chamada remediação. Rajewsky (2020, p. 54) cita os teóricos Jay Bolter e David Gusin para exemplificar a remediação como a representação de uma mídia em outra por meio da ótica da cultura, levando a uma constante transformação, ou como a lógica formal, pela qual novas mídias remodelam formas de mídias anteriores. Portanto, para Rajewsky (2020, p. 54), cada mídia responde a, reimplanta, compete com, e reforma outras mídias.

O conceito de palimpsesto trazido por Gerard Genette consiste numa metáfora que usa o pergaminho em que a primeira escrita foi apagada para ser reutilizada, porém é possível ler a inscrição por baixo dele, o antigo sob o novo. De acordo com Genette o palimpsesto representa:

> Todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (GENETTE, 2006, p. 5).

Conforme define Stam (2006, p. 29) apesar de Genette não abordar sobre adaptações fílmicas, os seus conceitos podem ser projetados para o cinema. Em vez de manter o termo **intertextualidade**, Genette propõe o termo mais inclusivo, **transtextualidade**, referindo-se a "tudo aquilo que coloca um texto em relação a outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta" (STAM, 2006, p. 9). Para Stam, dentre as categorias de Genette, a quinta, chamada **hipertextualidade**, é a que mais se aproxima da adaptação. Para Genette a hipertextualidade é definida como "relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto)" (GENETTE, 2006, p. 12).

Adaptações de obras literárias

A adaptação é um mecanismo de adequação que segundo Hutcheon (2013, p. 22) "envolve uma interpretação/reinterpretação e uma criação/recriação do artista. É uma operação que implica reescritura, diálogo intercultural, intermidial e intertextual. São revisitações deliberadas, anunciadas e extensivas de obras do passado". Portanto, o processo consiste numa transposição criativa e interpretativa de obras. Para Hutcheon (2013, p. 60) a adaptação é um palimpsesto extensivo que simultaneamente é uma alteração para um diferente conjunto de convenções.

Os adaptadores recontam as histórias de forma particular. Eles utilizam técnicas similares aos contadores de histórias, selecionam suas partes, podem simplificar, como também ampliá-la, fazer analogias, criticar etc. As histórias recontadas podem ser tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas. Hutcheon (2013, p. 24) exemplifica que "tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de 'fontes'; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação" (HUTCHEON, 2013, p. 24, ênfase no original). As adaptações garantem a permanência do que está sendo adaptado:

> 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. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem (...) as adaptações são derivadas e retiradas de outros textos, porém não são derivativas ou de segunda categoria (...) a adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira. A adaptação representa o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e a diferentes lugares (HUTCHEON, 2013, p. 225, ênfase no original).

As adaptações para o cinema "são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação" (STAM, 2006, p. 33). Para Rajewsky (2020, p. 56) a adaptação cinematográfica é uma transposição intermidiática de obras literárias ou "outras formas de adaptações intermidiáticas: a qualidade do intermidiático se relaciona aqui ao processo de transformação de um texto fonte ou de um substrato textual ancorado em uma mídia específica dentro de outra mídia".

Críticas negativas às adaptações de obras literárias para o cinema sempre foram uma constante ao longo da história, pois recontar significa ajustar as histórias, para que agradem ao novo público. Essa é uma das preocupações do diretor ou adaptador, além do fato de a obra ser rentável do ponto de vista financeiro. Aos críticos das adaptações a originalidade é um dos principais argumentos contra as adaptações. Stam contesta essa justificativa:

> A linguagem convencional do crítico das adaptações (“infidelidade”, “traição”, assim por diante), para voltar ao nosso ponto inicial, traduz a nossa decepção de que uma versão cinematográfica de um romance não conseguiu ter o impacto moral ou estético desse romance. Ao adotar uma abordagem que faz julgamentos baseados em suposições putativas de superioridade da literatura, nós não abandonamos todas as noções de julgamento e avaliação. Mas nossa discussão será menos moralista, menos comprometida com hierarquias não admitidas. Nós ainda podemos falar em adaptações bem feitas ou mal feitas, mas desta vez, orientados não por noções rudimentares de “fidelidade”, mas sim, pela atenção à “transferência de energia criativa”, ou às respostas dialógicas específicas, a “leituras” e críticas” e “interpretações” e reelaboração” do romance original, em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes (STAM, 2006, p. 50-51, ênfase no original).

A adaptação de uma obra literária pode proporcionar diversos tipos de interpretação. Um romance pode gerar um número considerável de novas leituras, que são inevitavelmente “parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. A metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução” (STAM, 2006, p. 27).

> Como o que Bakthin chama de “construção híbrida”, a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem. A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema “misturado” ou impuro”. A “originalidade” na literatura é desvalorizada, a “ofensa” de trair” essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação “infiel”, é muito menos grave (GENETTE, 2006, p. 23, ênfase no original).

As decisões, segundo Hutcheon (2013, p. 153), sobre uma adaptação são realizadas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético.

Tecnologia no filme *Fahrenheit 451*

A adaptação fílmica do diretor americano Ramin Bahrani do livro *Fahrenheit 451* foi lançada em 2018. Antes a obra literária passou pela versão dramática de François Truffaut, na década de 1960, mas essa nova adaptação se aproxima do gênero **ação**. O filme em análise traz logo no início diversas obras clássicas, como as de Heródoto, Jane Austen, Guy de Maupassant, Gabriel García Marquéz, entre outras, sendo queimadas. Na sequência surgem nazistas incendiando livros censurados em uma fogueira.

Figura 1: Nazistas incendiando livros. Fonte: *Fahrenheit 451*, 2018.

A trama gira em torno de Guy Montag, um bombeiro que vive em um local não definido nos Estados Unidos, e sua missão principal não consiste em apagar incêndios, mas atear fogo aos livros que o regime político censurou. Ele é visto como um herói pela população, que apoia esses atos e acompanha em tempo real, por uma rede social similar ao *Facebook*, os atos do protagonista em ação. Italo Calvino definiu o século XXI como uma "época em que outros media triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso, arriscando reduzir toda a comunicação a uma crosta uniforme e homogênea" (CALVINO, 1990, p. 58). A utilização das mídias sociais permeia toda a obra, esse recurso foi empregado pelo diretor com o objetivo de atualizar a obra para os novos espectadores da geração atual.

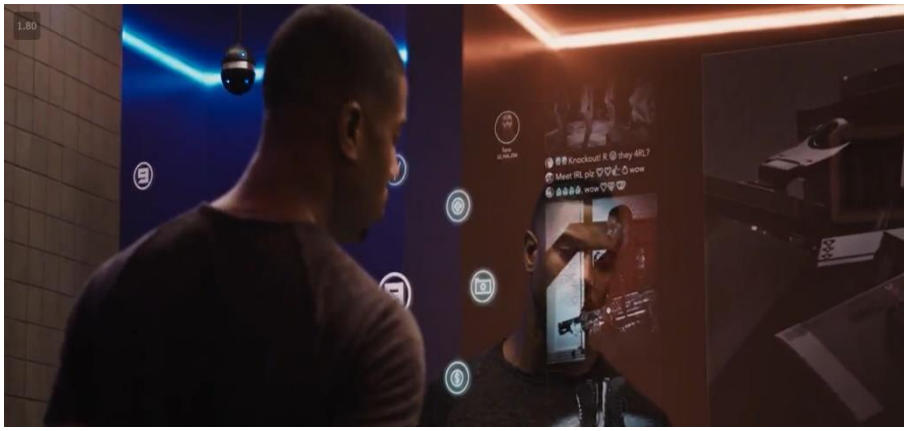


Figura 2: Montag interagindo com seus fãs nas redes sociais. Fonte: *Fahrenheit 451*, 2018.

Uma posterior adaptação, com uma perspectiva tecnológica no filme, traz o chefe de Montag na corporação, John Beatty, que atua como antagonista, junto a Montag e sua equipe, em perseguição aos "enguias" (FAHRENHEIT 451, 2018), que é o nome dado aos leitores de obras proibidas. Os bombeiros atuam queimando as obras literárias e destruindo os servidores onde os

livros eletrônicos estão armazenados. De acordo com Arata (2021) “sem que possamos perceber, a literatura está se movendo de suas origens em tradições orais para o futuro das experiências atuais na nova mídia”.

Figura 3: Montag incendiando servidores onde estão armazenados os *ebooks.* Fonte: *Fahrenheit 451*, 2018.

Nessa versão cinematográfica, Clarisse recebe outras características. Ela é uma mulher mais amadurecida, com um leve toque de arrogância e está inserida no submundo dos excluídos nessa sociedade. É uma personagem complexa, em algumas situações é informante dos bombeiros e em outras adota a causa dos **enguias**. Clarisse tem papel fundamental no filme, assim como na obra literária, na mudança de consciência e em proporcionar a Montag um ponto de vista crítico à sua profissão. Ao longo do filme são apresentados *slogans* luminosos e digitais, com mensagens que refletem a alienação da sociedade em que Clarisse habita.

Figura 4: Clarisse ao lado de um *slogan.* Fonte: *Fahrenheit 451*, 2018.

O momento de conscientização e da mudança de postura de Montag em relação às suas atitudes se dá na circunstância em que é realizada uma denúncia sobre uma senhora que detinha uma grande coleção de livros escondidos. Os bombeiros invadem a residência, retiram os livros escondidos e na hora de queimá-los a moradora decide atear fogo a si mesma junto às obras literárias. Segundo Mancelos (2019, p. 9):

> Esta cena é revisitada com efeitos especiais para mostrar o dramatismo da cena, enfatizando a beleza das chamas, e colorindo a tela com tons quentes. As redes sociais e as telas gigantes transmitem, sem cessar, imagens do ato da suicida, chocando a população, que não compreende a grandeza do gesto desta mártir.

Esta cena tem relação direta com a descrição do livro, mas o diretor decidiu incluir a transmissão desse acontecimento nas mídias sociais, com a reação dos seguidores de Montag.

Figura 5: Autoimolação com transmissão em tempo real pelas redes sociais. Fonte: *Fahrenheit 451*, 2018.

Um elemento tecnológico muito presente na obra fílmica e que não se encontra no livro é uma inteligência artificial, acionada por comando de voz do usuário, similar ao *Smart Speaker Echo Dot com Alexia*, da empresa Amazon. Montag interage com esse aparelho que dá respostas instantâneas as suas perguntas. Em determinado momento, Montag, já possuidor de obras literárias em casa, é repreendido por essa inteligência artificial, devido ao seu silêncio e à não interação durante sua permanência em casa.

Figura 6: Inteligência artificial que interage com Montag. Fonte: *Fahrenheit 451*, 2018.

A população desta sociedade distópica exerce grande influência no decorrer da obra fílmica. Através das redes sociais, Montag divulga seu ofício e recebe mensagens em tempo real de seus fãs. Esse fenômeno mostrado no filme reflete a cultura de convergências. Jenkins (2015) esclarece que a cultura de convergência:

> (...) está ocorrendo dentro dos mesmos aparelhos, dentro das mesmas franquias, dentro das mesmas empresas, dentro do cérebro do consumidor e dentro dos mesmos grupos de fãs. A convergência envolve uma transformação tanto na forma de produzir quanto na forma de consumir os meios de comunicação (JENKINS, 2015, p. 44).

Figura 7: Críticas nas redes sociais a Montag. Fonte: *Fahrenheit 451*, 2018.

A última referência tecnológica no filme se dá no seu final, quando Montag adere à causa dos **enguias** e está em posse de um pássaro que carrega em seu código genético o consciente coletivo, chamado *omnis* (FAHRENHEIT 451, 2018).

> Os livros já não existem apenas na memória de determinados indivíduos dedicados à sua preservação; encontram-se agora, inscritos no código genético de uma ave. Como este pode ser replicado infinitamente, torna-se impossível destruir o saber humano. O projeto da resistência é entregar a ave a cientistas canadenses, que possam extrair e disseminar seu DNA. (MANCELOS, 2019, p. 14).

Figura 8: Montag insere um localizador e liberta o pássaro com o código *omnis.* Fonte: Fahrenheit 451, 2018.

Esse código genético traz a memória da humanidade, que consiste em todos os livros, pinturas, músicas, filmes, toda a história que existe na internet antiga.

Considerações finais

O percurso aqui apresentado é apenas um recorte do caráter tecnológico na adaptação fílmica *Fahrenheit 451*, de Ramin Bahrani. A utilização da tecnologia funcionou como elemento primordial para atualizar a obra e atrair a uma nova geração de espectadores. Atualmente, nos tempos de avanço tecnológico, uso disseminado de redes sociais e interação em tempo real na Internet, esses foram componentes bem explorados pelo diretor.

Neste estudo foi possível identificar variados momentos na obra fílmica em que a tecnologia esteve em destaque, principalmente com Montag em cena, quando ele destrói os servidores de ebooks, interage com o aparelho de inteligência artificial, sofre críticas dos seguidores na rede social quando é descoberto como membro dos **enguias** e liberta o pássaro como o código *omnis.*

A obra resgata temas relevantes para reflexão nos dias atuais, como a censura, a ascensão de figuras autoritárias ao poder e o esquecimento do passado histórico. A liberdade empregada pelo diretor nessa adaptação permitiu levantar questões importantes a serem debatidas pela nova geração.

Referências

ARATA, L. Referências de fonte eletrônica. Reflections about interactivity. **MIT Communications forum.** Disponível em: http://web.mit.edu/comm-forum/legacy/papers/arata.html. Acesso em: 29 maio 2021.

BRADBURY, R. **Fahrenheit 451**. São Paulo: Globo, 2020.

BRUHN, J. O que é midialidade, e (como) isso importa? termos teóricos e metodologia. In: FIGUEIREDO, C. A. P. de; OLIVEIRA, S. R. de; DINIZ, T. F. N. (Orgs.). **A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2020. pp. 11-41.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DICIONÁRIO brasileiro de língua portuguesa. Referências de fonte eletrônica. **Michaelis**. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues. Acesso em: 29 maio 2021.

Fahrenheit 451. Direção: Ramin Bahrani, Produção: David Coatsworth. Nova York (EUA): HBO, 2018.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: EdUFSC, 2013.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2015.

MANCELOS, J. Referências de fonte eletrônica. A sinfonia das labaredas: Fahrenheit 451, de Ray Bradbury, no filme de Ramin Bahrani. **Polissema**, Caiçara, n. 19, pp. 55-73, 2019. Disponível em: https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/8192/1/a-sinfonia-das-labaredas.pdf. Acesso em: 31 maio 2021.

MATOS, A. S. M. C. Referências de fonte eletrônica. Direito, técnica e distopia: uma leitura crítica. **Revista Direito GV**, São Paulo, v. 9, n. 1, pp. 345-366, jan./jun. 2013. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S1808-24322013000100013. Acesso em: 24 jul. 2021.

STAM, R. Referências de fonte eletrônica. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, pp. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19. Acesso em: 23 maio 2021.

RADISH, C. Referências de fonte eletrônica. Ramin Bahrani on the challenge of updating Fahrenheit 451 for modern audiences. **Collider**. 18 mai. 2018. Disponível em: https://collider.com/fahrenheit-451-ramin-bahrani-interview/. Acesso em: 25 jul. 2021.

RAJEWSKY, I. O termo intermidialidade em ebulição: 25 anos de debate. In: FIGUEIREDO, C. A. P. de; OLIVEIRA, S. R. de; DINIZ, T. F. N. (Orgs.). **A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2020. pp. 42-74.

RAJEWSKY, I. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Trad. Thais F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2012. pp. 15-45.

RAY BRADBURY. Referências de fonte eletrônica. In: Britannica: encyclopædia britannica. [London, UK: Encyclopædia Britannica, 2021]. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Ray-Bradbury. Acesso em: 19 jul. 2021.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

MICROCONTOS: UMA PROPOSTA DE ESCRITA CRIATIVA

Autora: Maria Cristina Ferreira dos Santos (UFRGS)

Resumo: Segundo a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) para o Ensino Médio, o processo de ensino-aprendizagem deve estar embasado nas Metodologias Integradoras, das quais o Multiletramento é a motriz da área de Linguagens. Para desenvolvê-lo, a análise e a produção dos mais diversos gêneros textuais são imprescindíveis. A presente pesquisa, de viés bibliográfico e experimental, faz a exegese de uma proposta de escrita criativa a partir do estudo de um gênero literário da atualidade, isto é, os microcontos. Os estudantes conheceram as características dos mesmos e os interpretaram para, logo, produzirem suas narrativas mínimas. Para isso, foram utilizados os pressupostos teóricos da BNCC, bem como do Currículo Base do Ensino Médio do Território Catarinense. Além disso, as sugestões sobre escritura de Julio Cortázar (2006); Claudia Bruno Galván, Maria Cibele G.P. Alonso e Maria Sagrario Fernández Núñez (2009) e a leitura em sala de aula de autores contemporâneos da microliteratura.

Palavras-chave: literatura; multiletramento; microcontos; escrita criativa.

Introdução

Segundo o *Currículo Base do Ensino Médio do Território Catarinense* (2020), que segue as premissas da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), a dinâmica pedagógica deve estar pautada, assim como idealizou Rubem Alves, no desaprender para aprender. Ou seja, o profissional da educação precisa estar sempre atento às novas informações e apto para modificar paradigmas e metodologias, caso necessário. No processo de ensino-aprendizagem, o objetivo está em perceber o educando na sua inteireza, isto é, um sujeito historicamente situado, que faz parte de uma instância social, o qual carrega uma bagagem de informações e valores que pode ser lapidada durante as aulas.

O Ensino Médio é a última etapa da Educação Básica e, assim, finaliza o escopo inicial, ou seja, emancipar os alunos para suas funções profissionais e sociais. Para isso, o protagonismo juvenil deve ser exercido cotidianamente, nas mais diversas atividades e situações:

> Neste *continuum*, é preciso privilegiar práticas pedagógicas que permitam aos estudantes do ensino médio reconhecer e explorar seus próprios modos de pensar, bem como as estratégias que empregam em situações cotidianas, seja para resolver problemas, seja para interagir com seus pares e com outras pessoas, ou, ainda, para agir nas diversas e complexas situações de seu cotidiano, mobilizando os diversos conhecimentos (SANTA CATARINA, 2020, p. 10).

Além disso, a diversidade é tema diretriz, uma vez que o educandário compreende "juventudes", a saber, cada jovem tece suas concepções sob múltiplas perspectivas. Assim, o currículo escolar é insuficiente para atender a todas as demandas, sendo imprescindível o protagonismo dos estudantes na contínua troca de saberes:

> Ainda que se abordem os inúmeros aspectos que compõem o vasto espectro de constituição das identidades das juventudes, não é possível dar conta de apreendê-las em sua totalidade. Contudo, é necessário que se amplie o olhar para este movimento que reconhece tal diversidade, acolhendo-a e permitindo que, em suas diferenças, desfrute os espaços escolares como espaços de expressão. Importa ter claro que não existe uma juventude em si, estando essa categoria em constante construção e reconstrução, na medida em que o jovem se relaciona consigo, com o outro e com o mundo (SANTA CATARINA, 2020, p. 36).

A proposta de trabalho por Áreas de Conhecimento – Linguagens e suas Tecnologias, Ciências da Natureza, Ciências Humanas e Matemática e suas Tecnologias – auxilia imensamente a articulação entre o conhecimento e seu contexto de uso, uma vez que impede a fragmentação das informações. Os professores desenvolvem seus planejamentos de forma integrada, repensando as reais necessidades de seus alunos e evidenciando que os conteúdos não estão engavetados, mas sim num ininterrupto dialogismo. E na interação circular entre professores-conteúdos-alunos é que se executa, juntamente com a Metodologias Integradoras, a Educação Integral, a qual visa a "[...] emancipação, a autonomia e a liberdade como pressupostos para uma cidadania ativa e crítica, que possibilite o desenvolvimento humano pleno e a apropriação crítica do conhecimento e da cultura" (SANTA CATARINA, 2020, p.43).

Áreas do conhecimento – linguagens e suas tecnologias

De acordo com o *Currículo Base do Território Catarinense* (2020) para a Área de Linguagens e suas Tecnologias, o ser humano exerce sua função social na e através da linguagem, sendo ela diversa em suas ramificações: "a corporal, as artísticas, a gesticulada, a falada ou a escrita, as quais guardam uma relação de horizontalidade e relativa independência entre si, possibilitando o acesso ao mundo de diferentes modos" (SANTA CATARINA, 2020, p. 123). Todas elas precisam estar presentes nos componentes da área, auxiliando o aluno no seu processo de ser protagonista na assimilação dos conteúdos.

Dessa forma, nas aulas de Língua Portuguesa e Literatura, uma das formas mais profícuas de instigar o protagonismo juvenil é com atividades metacognitivas, isto é, refletir sobre a própria linguagem através da exegese textual e, logo, produzir variados gêneros. Em súmula:

> A formação escolar almejada pretende-se ser crítica; desse modo, demanda um trabalho com as práticas de linguagem cujos objetivos se organizem em torno dos eixos compreensão, produção e criação, todos pautados na noção de autoria. Para isso, é importante facultar a ampliação de vivências com as linguagens, por meio de atos de diferentes naturezas, os quais possibilitem o exercício dessa autoria (SANTA CATARINA, 2020, p. 126).

Além disso, o trabalho com análise e produção textual é uma oportunidade para, além do exercício metalinguístico, abordar assuntos de extrema importância, a saber, questões sócio-históricas, como o racismo, o gênero, o meio ambiente, as catástrofes, os conflitos bélicos, as diferenças entre classes sociais, entre outros, levando o estudante, destarte, a estar apto para redarguir, quando necessário, em conjunturas propícias.

Ao fazer a exegese de um gênero textual, vários aspectos são pertinentes, como a enunciação, isto é, o texto em uso; a dialogia, ou seja, o eu-autor só se constitui na interação com um leitor ou um suposto interlocutor; a polifonia, isto é, as várias vozes presentes num discurso; a intertextualidade, ou seja, um texto remete a outro(s) texto(s); a polissemia (multiplicidade significativa); a coerência e a coesão, que determinam o que é um texto, ou narrativas que, mesmo mínimas, são carregadas de significância. Esses são "[...] conceitos fecundos para o ensino e a aprendizagem de línguas, porque se relacionam ao plano das interações sociais, na medida em que se referem a aspectos que constituem os gêneros do discurso e auxiliam na compreensão dos seus contextos de produção e de interlocução, indo da prática social à metacognição para voltar à prática social" (SANTA CATARINA, 2020, p. 130).

O ato de ler compreende a esfera psíquica, de decodificação dos aspectos gramaticais, e o panorama social, em que o leitor infere sua bagagem cultural e a amplia no processo de análise e inserção do gênero na rede de escritos que o enreda. O ato de escrever, por sua vez, é a oportunidade de ter voz, de praticar a criatividade e o pensamento crítico, de dar movimento ao que foi, *a priori*, assimilado e optar por modificações, manutenções ou transformações, tanto linguísticas quanto conceituais, levando em consideração as características dos mais diversos gêneros, suportes de gêneros e transgêneros textuais.

Os gêneros literários, além de promoverem os aspectos supramencionados, adicionam o prazer estético e as possibilidades oníricas, ademais do engajamento contestatório. É uma oportunidade para os estudantes fazerem questionamentos históricos e indagarem a si mesmos como sujeitos participantes do fluxo temporal. Ao produzirem literatura, põem em xeque as possibilidades semânticas e a ludicidade da linguagem, bem como podem transcender os períodos, mesclando características. E, assim, tornam-se mais aptos para os desafios contemporâneos, pois:

> Os estudantes são desafiados a cada dia, diante dos modos de circulação das pessoas, informações e produções do conhecimento, a se reinventarem. Logo, diante dos desafios cotidianos, a Arte e a Estética são possibilidades do exercício criativo, de o sujeito pensar politicamente sua vida e, nessa relação, reinventar-se e inventar o mundo, de criar e recriar a partir de relações em que os seres humanos, ao vislumbrarem transformar o mundo, transformam a si mesmos. No processo criativo, o ser humano realiza ações próprias do humano, pois é uma atividade ativa da razão, da emoção e da vontade; é parte da vida e como tal faz história, Cultura e Arte na relação com o mundo (SANTA CATARINA, 2020, p. 136).

Os fazeres linguísticos podem romper iníquos estereótipos, diminuindo as diversas ações preconceituosas que perpassam a cotidianidade, uma vez que ampliam o repertório cultural do aluno e o força a repensar conceitos arraigados que são improfícuos. Assim:

> No contexto escolar contemporâneo, pretende-se que fazeres artísticos e discussões rompam com a padronização cultural, com a divisão social e a sexual do trabalho artístico e midiático, que se considerem todos os sujeitos e as diversidades, pois é a cultura dimensão organizadora e normativa da vida (SANTA CATARINA, 2020, p. 137).

As metodologias integradoras e as competências específicas

Nas recentes propostas para o Novo Ensino Médio presentes na Base Nacional Comum Curricular, o processo de ensino-aprendizagem deve ser direcionado pelas Metodologias Integradores, isto é, Problematização, Presença Pedagógica, Educação por Projetos, Aprendizagem Colaborativa e Multiletramento, as quais, ora se alternam, ora se imbricam nos planejamentos e na prática docente. Na área de Linguagens, todas são igualmente importantes, não obstante a última ser a norteadora de todas as exegeses e produções linguísticas.

Além do domínio dos mais diversos gêneros textuais ser o escopo desta área de conhecimento, o Multiletramento é ainda mais necessário para a geração juvenil da atualidade, uma vez que os textos que fazem parte de seu repertório são ricos em recursos multissemióticos, ou seja, a fusão da linguagem verbal e da não verbal, materializada em fotos, imagens, recortes, hipertextos, hiperlinks, entre outros. Como podemos ver no excerto abaixo:

> Considerando que uma semiose é um sistema de signos em sua organização própria, é importante que os jovens, ao explorarem as possibilidades expressivas das diversas linguagens, possam realizar reflexões que envolvam o exercício de análise de elementos discursivos composicionais e formais de enunciados nas diferentes semioses – visuais (imagens estáticas e em movimento), sonoras (música, ruídos, sonoridades), verbais (oral ou visual-motora, como Libras, e escrita) e corporais (gestuais, cênicas, dança). Afinal, muito por efeito das novas tecnologias da informação e da comunicação (TDIC), os textos e discursos atuais organizam-se de maneira híbrida e multissemiótica, incorporando diferentes sistemas de signos em sua constituição. Assim, propostas de trabalho que possibilitem aos estudantes o acesso a saberes sobre o mundo digital e a práticas da cultura digital devem também ser priorizadas, já que impactam seu dia a dia nos vários campos de atuação social. Sua utilização na escola não só possibilita maior apropriação técnica e crítica desses recursos, como também é determinante para uma aprendizagem significativa e autônoma pelos estudantes. Nessa perspectiva, para além da cultura

> do impresso (ou da palavra escrita), que deve continuar tendo centralidade na educação escolar, é preciso considerar a cultura digital, os multiletramentos, os novos letramentos, entre outras denominações que procuram designar novas práticas sociais e de linguagem (BRASIL, 2018, p. 478).

O universo digital traz inúmeras vantagens para as Linguagens, pois, além de propiciar o dialogismo intersemiótico, possibilita com que todos possam ser produtores de textos e ter leitores imediatos, com quem podem interagir.

Há, ainda, as competências específicas para a área de Linguagens, entre as quais as mais relevantes para nossa proposta de trabalho são a 1: Compreender o funcionamento das diferentes linguagens e práticas (artísticas, corporais e verbais) e mobilizar esses conhecimentos na recepção e produção de discursos nos diferentes campos de atuação social e nas diversas mídias, para ampliar as formas de participação social, o entendimento e as possibilidades de explicação e interpretação crítica da realidade e para continuar aprendendo e a 7: Mobilizar práticas de linguagem no universo digital, considerando as dimensões técnicas, críticas, criativas, éticas e estéticas, para expandir as formas de produzir sentidos, de engajar-se em práticas autorais e coletivas, e de aprender a aprender nos campos da ciência, cultura, trabalho, informação e vida pessoal e coletiva (BRASIL, 2018, p.481-482).

Uma maneira eficaz de trabalhar o Multiletramento, abarcar as competências sugeridas e, também, valorizar os aspectos multissemióticos é com a literatura que, além disso: "[...] enriquece nossa percepção e nossa visão de mundo. Mediante arranjos especiais das palavras, ela cria um universo que nos permite aumentar nossa capacidade de ver e sentir. Nesse sentido, a literatura possibilita uma ampliação da nossa visão do mundo, ajuda-nos não só a ver mais, mas a colocar em questão muito do que estamos vendo/vivenciando" (BRASIL, 2018, p. 491).

Tomando como base as propostas e orientações para a área de Linguagens supramencionadas, executamos uma sequência didática sobre leitura, análise e produção de microcontos.

Lendo e escrevendo microcontos

As narrativas mínimas, conhecidas como minicontos, microcontos, nanocontos e/ou twittcontos, cuja característica principal é a brevidade, ou seja, usar o menor número de recursos e ter o máximo de efeito, estão cada vez mais difundidas nas redes sociais como *Instagram*, *Facebook*, *Twitter*, *WhatsApp*, entre outras. Por isso, são uma ótima maneira de cativar aos estudantes, pois, na grande maioria das vezes, fazem parte do universo digital, que lhes é tão familiar, combinam imagens com textos e dificilmente são enfadonhas.

A abordagem durante as aulas de Língua Portuguesa e Literatura com alunos da primeira série do Novo Ensino Médio (NEM) se iniciou com a análise das principais características dos

microcontos, que, além das mencionadas, há a peça fundamental: a participação do leitor. Na grande maioria das vezes, o receptor precisa ter um conhecimento específico – histórico, literário, filosófico, situacional, social, intertextual etc. – para apreender os sentidos das narrativas mínimas que, como o nome já declara, fornecem o mínimo em palavras e/ou recursos extralinguísticos para que o imprescindível, que está subentendido, seja completado pelo leitor.

Não obstante os microcontos serem um gênero eclético em relação aos motes, alguns centralizam assuntos do cotidiano e manchetes de jornais, ou seja, os que tem o caráter de instantaneidade, os quais podem perder a carga significativa no decorrer do tempo, caso o leitor não se remeta à notícia de outrora. Sendo assim, a sua participação, inferindo informações, torna-se ainda mais crucial. Outro traço composicional muito peculiar são as personagens, pois, diferente dos contos clássicos, não seguem padronizações, e podem ser as mais inimagináveis.

Julio Cortázar, grande contista, também se dedicou a escrever acerca do processo de composição literária deste tipo de texto e, na coletânea de ensaios *Valise de Cronópio* (2006), afirma que a diferença com um romance ou uma novela, por exemplo, não é apenas na extensão, mas sim nas sensações provocadas, como vemos em seu argumento:

> [...] a eficácia de um conto depende da sua intensidade como acontecimento puro, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em formas de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido. Cada palavra deve confluir, concorrer para o acontecimento, para a coisa que ocorre e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria [...] ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas. Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse. É absolutamente literário, e se deixa de o ser como, por exemplo, na literatura de tese, se converte em veículo literário de um efeito extraliterário, isto é, deixa de ser um conto no antiquíssimo sentido da palavra. A coisa que ocorre deve ser intensa (CORTÁZAR, 2006, p.122-123).

E acrescenta que a simbiose do leitor com o conto é a motriz da narrativa, bem como, muitas vezes, a simplicidade na escolha temática ao mesmo tempo em que é complexo nos efeitos:

> [...] porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes (CORTÁZAR, 2006, p. 150-151).

Julio Cortázar, apesar de não ter vivido, publicado e conferenciado na Era Digital, preconiza o aspecto imagético dos contos, os quais, na microliteratura de internet, são de fácil percepção, uma vez que nos minicontos postados, em que o trabalho com as imagens se imbrica ao linguístico,

a linguagem não verbal auxilia no processo semântico. O autor também compara o conto à fotografia porque ambos capturam parcelas temporais e subentendem muito mais do que as lentes – das câmeras ou do escritor – revelam: "[...] recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmera" (CORTÁZAR, 2006, p. 151).

Acerca dos possíveis temas para um conto, Cortázar adverte que, muito embora possam ser perfunctórios, a maneira abordada e as escolhas estilísticas é que determinam seu valor literário: "Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta" (CORTÁZAR, 2006, p. 153). Os alunos puderam constatar a relevância da abordagem do mote a partir da análise de exemplos, iniciando com um dos microcontos mais famosos e relidos, isto é, "O dinossauro", de Augusto Monterroso: "Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá". Eles foram direcionados a compreender que cada vocábulo é precisamente necessário e, mais importante, o mistério e o desfecho sugestivo, sem entregar todo o enredo ao leitor, é crucial para causar espanto. Além disso, é uma narrativa atemporal e o "dinossauro" pode ser inserido em diversas conjunturas, como ocorre com as infinitas releituras que esse microconto proporciona.

Sobre as possibilidades intertextuais do tema de um conto, Julio Cortázar discorre que:

> O excepcional reside numa qualidade parecida à do ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até ideias que lhe flutuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade; um bom tema é como o sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revele sua existência. Ou então, para sermos mais modestos e mais atuais, ao mesmo tempo um bom tema tem algo de sistema atômico, de núcleo em torno do qual giram os elétrons; e tudo isso, afinal, não é já como uma proposição de vida, uma dinâmica que nos insta a sairmos de nós mesmos e a entrarmos num sistema de relações mais complexo e mais belo? (CORTÁZAR, 2006, p. 154).

Depois da constatação de que a abordagem temática é condição *sine qua non* para a qualidade literária de um conto, e após a leitura detalhada do conto de Monterroso, os alunos iniciaram o processo de escrita criativa sendo desafiados a fazerem releituras desse texto.

Claudia Bruno Galván, Maria Cibele G.P. Alonso e Maria Sagrario Fernández Núñez, em *La Escritura Creativa* (2009), corroboram com a sequência didática proposta, pois afirmam que:

> Para que o aluno desenvolva suas próprias estratégias, é necessário proporcionar-lhe um input,

> normalmente a leitura, que possibilita a interiorização de algumas características da organização do texto. Dessa maneira, a partir deste enfoque, para a programação das atividades de expressão escrita são necessários os seguintes critérios: contextualização, finalidade do escrito, motivação e integração com outras habilidades. E também há a necessidade de proporcionar ao aluno documentos autênticos, tendo uma finalidade "real" dentro de uma sequência didática programada, evitando, assim, o tratamento do texto como um pretexto (GALVÁN; ALONSO; NÚÑEZ, 2009, p. 7).

Assim, as produções dos alunos versaram sobre distintos temas, como o da situação pandêmica "Quando acordou, o hospital ainda estava cheio"; sobre as aulas remotas "EAD: quando acordou, a aula ainda estava lá"; sobre o universo digital com viés satírico "50 Gigabytes: quando acordou, o download ainda não havia terminado"; acerca do excesso de tarefas "O Trabalho: quando acordou, a pilha de papéis ainda estava lá"; a misoginia "Conservador: Quando acordou, o homem ainda estava lá"; as questões de depressão e outras enfermidades mentais: "Escapismo: quando acordou, a tristeza ainda estava lá" e "Solidão: quando acordou, o vazio ainda estava lá"; a automutilação "Quando acordou, a cicatriz ainda estava lá"; o contexto de divórcio dos pais, precedido de discussões "Quando acordou, os gritos ainda estavam lá"; os problemas do cotidiano como "Insônia: quando os outros acordaram, ela ainda não tinha dormido"; a fugacidade do tempo "*Carpe diem*: Quando acordou, a felicidade não estava mais lá"; as datas comemorativas "Natal: quando acordou, já planejava o próximo"; e mote onírico "Quando acordou, ainda estava no outro mundo".

Como é perceptível, os alunos assimilaram as características das narrativas mínimas e foram capazes de escrever criativas releituras para o microconto de Augusto Monterroso, dignas dos efeitos idealizados por Julio Cortázar "[...] um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua" (CORTÁZAR, 2006, p.152).

Depois, os estudantes ampliaram seus repertórios de leitura no universo da micronarrativa ao conhecerem textos de escritores contemporâneos que se dedicam a esse gênero, como os catarinenses Adriano Salvi, André Ricardo Aguiar e Márcio Markendorf, os quais, também motivados pelo clássico conto do dinossauro, publicaram *Ainda estavam lá* (2021), além de Microcontando (2019).

Dessa forma, os estudantes tiveram mais uma oportunidade de constatar as características adrede estudadas, como a versatilidade dos temas, que podem ser uma crítica social e um convite à reflexão: "Gravidez na adolescência: agora a boneca anda e fala" (SALVI, 2019, p. 59) ou "*Online*: Era tanta informação que não sabia de nada" (SALVI, 2019, p. 14); o jogo fonético e irônico "Quebrou a cara: *o crush* acabou em *crash*" (MARKENDORF, 2019, p. 104); a dinâmica intertextual em que a bagagem literária do leitor é imprescindível: "Crime na ilha: Robinson Crusoé pegou a quinta de feriado e enforcou a Sexta-feira" (AGUIAR, 2021, p. 68), entre vários

outros exemplos. Inclusive os oriundos das redes sociais da professora de Língua Portuguesa e Literatura, que também se dedica a postar microcontos sobre os mais diversos assuntos, sobretudo a metalinguagem, como vemos no *post* abaixo:

Figura 1: https://www.instagram.com/microdesleituras/. Acesso em 09/10/21.

E a releitura de obras de arte, em que a imagem realocada para o contexto pandêmico carrega a carga semântica, a qual é preenchida pelo leitor, como vemos a seguir, na recriação de *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli (1486):

Figura 2: https://www.instagram.com/microdesleituras/. Acesso em 09/10/21.

Microcontos também podem ser um questionamento social, já que tocam em questões nevrálgicas para o rompimento de preconceitos historicamente arraigados, como vemos em:

Figura 3: https://www.instagram.com/microdesleituras/. Acesso em 09/10/21.

Ademais, tiveram acesso ao *e-book* do *10º Concurso Microcontos de Humor de Piracicaba*, que reúne textos de autores contemporâneos cujas produções versam sobre diversos assuntos, sempre com uma das características mais marcantes das narrativas mínimas, o sarcasmo, como no exemplo: "Arma letal: me aproximei das crianças concentradas nos celulares. Saquei um livro da bolsa. Atônitas, gritando com frêmitos de medo, todas elas saíram em disparada" (MELO NETO, 2020, p. 12). A partir da leitura dessa obra, constataram que a ironia é um recurso extremamente eficaz para chamar a atenção do leitor e, principalmente, levar à reflexão de assuntos pertinentes, como o abordado no exemplo, ou seja, o uso despropositado e viciante do celular.

Então, os alunos receberam temáticas desafiantes para instigar o processo de escrita criativa, como ressignificar um ditado popular; jogar com humor em torno de um mito; explorar a diversidade do mote amor; revisitar um conto de fada; inverter as relações de poder e/ou comentar ironicamente um fato do cotidiano.

Alguns optaram por dar nova carga significativa aos contos de fadas, desfazendo os estereotipados desfechos clássicos e, assim, reforçando a apropriação das características do gênero estudado, bem como exercendo a criatividade como produtores de seus próprios textos. Outros selecionaram a resiliência como mote: "Obstáculos: em todos os caminhos que você vá, sempre

haverá um leão feroz"; ou sobre as escolhas: "Bom sentimento: deu seu primeiro salto, e nunca mais parou". Também houve os que trabalharam com outra característica marcante dos microcontos, a saber, o desfecho inesperado, rompendo com a expectativa do leitor e resultando no embate descrito por Julio Cortázar (2006), como fica nítido em: "Pássaro: tentou voar, logo caiu". Outro assunto abordado foi a delicada situação da depressão, solidão e afins, como: "Ansiedade: o mar de pensamentos"; e a contestação de paradigmas: "Século XXI: onde o racismo já virou rotina". O sarcasmo esteve presente em algumas produções: "Jantei sopa de letrinhas, quando acordei estava com vocabulário".

Temas recorrentes no universo da microficção, que são a pandemia, o amor e os livros/leitura, também foram base para os textos, como se constata em: "Na quarentena, transformou-se em louva-a-deus"; "Amor: ela lia grandes livros e lindos poemas. Mas no final não entendia ele na prática"; e "Leitura: em cada livro, um mundo", mostrando que os alunos atingiram a sintonia entre entender as características do gênero estudado, estar cientes das possibilidades semânticas e produzi-los com maestria.

Considerações finais

Há muitas publicações acerca das dificuldades de trabalhar com Literatura em sala de aula mormente o desinteresse dos estudantes pelas obras. Ao contrário das narrativas extensas, os microcontos captam a atenção pela brevidade e pelos temas abordados, geralmente oriundos de contextos juvenis, bem como cativam pelo imbricamento com imagens, fotos e *hiperlinks*.

Indubitavelmente, os alunos, ao longo do processo de ensino-aprendizagem, devem conhecer as mais diversas produções literárias de todos os períodos e em todos os níveis de complexidade. E os microcontos, que são um gênero da atualidade, podem ser o primeiro degrau no universo literário, os quais, na sequência didática apresentada, provaram que podem resultar em profícuas análises contextuais e, mais importante, os alunos podem ser reais produtores deste tipo de texto e terem destinatários específicos. Dessa forma, se executa na prática as propostas da Base Nacional Comum Curricular para o Ensino Médio e para a área de Linguagens, isto é, o Multiletramento, a integração entre os saberes, a contextualização histórica, a criatividade e, sobretudo, o pensamento crítico de verdadeiros protagonistas de suas escolhas linguísticas e estilísticas.

Referências

AGUIAR, A. R.; SALVI, A.; MARKENDORF, M. **Ainda estavam lá**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 2021.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018.

CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GALVÁN, C. B.; ALONSO, M.C.G.P; NÚÑEZ, M. S.F. **La escritura creativa en ELE**. Brasília: Consejería de Educación de la Embajada de España, 2009.

MELO NETO, V. G. Arma letal. **10ª Concurso Microcontos de Humor de Piracicaba**. Disponível em: http://biblioteca.piracicaba.sp.gov.br/site/wp-content/uploads/2020/10/Microcontos-de-Humor-2020.pdf. Acesso em 10 out. 2021.

SALVI, A. **Pá Pum Microcontos**. Maringá: Viseu, 2019.

_____; MARKENDORF, M. **Microcontando**. Florianópolis: Caiaponte Edições, 2019.

SANTA CATARINA. **Currículo Base do Ensino Médio do Território Catarinense**. Caderno 1 Disposições Gerais. Florianópolis, 2020.

_____. **Currículo Base do Ensino Médio do Território Catarinense**. Caderno 2 Formação Geral Básica. Florianópolis, 2020.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

"ISSO ABSOLUTAMENTE NÃO ME INTERESSA, MADAME": O FEMINISMO INVOLUNTÁRIO DE FOUCAULT

Autor: Mauro Cristiano Morais (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: Partindo de um artigo de Hans Ulrich Gumbrecht, traduzido por Anna Stegh Camati, denominado "Foucault, um burguês excêntrico", extraímos elementos de discussão sobre o feminismo, perpassando a visão de constituição íntima, social e política do corpo feminino com amparo na concepção de Judith Butler sobre o tema, e aos efeitos de presença que se desvelam gradativamente no horizonte aberto por Gumbrecht, para permitir que tais questões sejam percebidas ou nominadas. O artigo ainda explora a polêmica sobre a necessidade ou não de ancorar o pensamento feminista ao estruturalismo, identificando a tensão existente neste ponto entre as ideias de Foucault e de Jürgen Habermas. E, por fim, após um instante de silêncio para assimilar todas as inquietações, chega-se ao desfecho, sugerindo apenas a possibilidade de pensar na companhia de Foucault, Gumbrecht, Butler e Habermas, em uma constituição de outros paradigmas de afirmação do feminino.

Palavras-chave: Feminismo; Estruturalismo; Construção do corpo; Produção de Presença.

Em um dos encontros memoráveis que tivemos no primeiro semestre de 2021, nas aulas ministradas e, mais do que isso, nos efervescentes debates conduzidos pela professora Greicy Pinto Bellin na disciplina de Metodologia da Pesquisa acadêmica, ministrada no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária da UNIANDRADE, avaliamos e discutimos um artigo de Hans Ulrich Gumbrecht, traduzido pela professora Anna Stegh Camati, denominado "Foucault, um burguês excêntrico" publicado originalmente no jornal *Neue Zürcher Zeitung*, em fevereiro de 2019, e em agosto do mesmo ano no *Jornal RelevO*. No texto, Gumbrecht relata que sua esposa participou do encontro que ele teve com Michel Foucault (1923-1984). Em um dado momento, ela teria perguntado ao estudioso qual era sua opinião sobre a filosofia feminista. A resposta que ela recebeu foi contundente: "Isso absolutamente não me interessa, madame".

Embora a reflexão sobre uma possível misoginia de Foucault tenha capturado nossa atenção, causado controvérsia e motivado inicialmente a escolha do tema deste artigo, preciso alertar para algumas questões importantes e, talvez, contraintuitivas. A primeira delas é que comecei a perceber que não faria sentido instalar uma espécie de micro tribunal para julgar se Foucault era ou não misógino e/ou antifeminista. Descartada qualquer possibilidade de transformar a pesquisa e o potencial debate em um julgamento moral, comecei a pensar em outra ideia, visando a delimitação metodológica do campo de interesse deste trabalho.

A proposta passou a ser a de examinar a interação entre o pensamento de Foucault e a filosofia feminista, tentando compreender se as teóricas do feminismo se importam, criticam e em que medida podem se apropriar das ideias e do pensamento do filósofo para sustentar seus próprios discursos. Para isso considerei, ao longo do desenvolvimento da pesquisa e do trabalho, aspectos da obra de Gumbrecht, especialmente em *Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir* (2010). A partir da leitura desta obra é possível compreender, entre tantos outros aspectos, que "nas humanidades, estamos cansados de um repertório de conceitos analíticos que só dá acesso à dimensão do sentido. Em outras palavras, e mais uma vez, é tempo de romper com certos tabus discursivos (e se sujar as mãos), de desenvolver conceitos que possam ao menos permitir aprender os fenômenos de presença, em vez de só podermos passar ao largo dessa dimensão (e experimentá-los)" (GUMBRECHT, 2010, p. 104).

Pretendo, portanto, invocar este sentido de liberdade sugerido por Gumbrecht para pensar sobre feminismo e as ideias de Foucault, reconhecendo o conteúdo hermenêutico, mas, sobretudo, interessado em despertar humanidades e apropriando-me do que naturalmente floresce ao longo do caminho. Ao tentar me aproximar do tema, busquei refletir sobre a percepção do tempo e do lugar em que está situada a obra de Foucault, bem como o amadurecimento da reflexão do filósofo. Convém deixar claro, em primeiro lugar, que a reflexão foucaultiana é geralmente dividida em três fases: arqueológica, genealógica e ética.

A fase arqueológica ocupa-se preponderantemente da estrutura do saber como objeto científico, ao passo que a fase genealógica difere da arqueológica especialmente porque acrescenta ao pensamento de Foucault uma nova dimensão de poder, expressa, por sua vez, na ideia de que este poder não é unilateral e não é possuído por um indivíduo ou um grupo de indivíduos. O poder, ao contrário, seria uma relação e não um objeto específico ou uma coisa, dimensão esta muito explorada posteriormente por diversos estudos. Antes de sua morte precoce, a atenção de Foucault voltou-se para questões éticas, em que o estudioso finalmente vai lidar com a subjetividade, explorando a constituição ativa do sujeito ou o que ele chama de trabalho do eu sobre o eu.

De fato, as três fases não são apenas cronologicamente distintas: cada uma delas é marcada por um método diferente, e por assuntos diferente, em síntese: saber, poder e sujeito. É no campo da ética ou da compreensão do sujeito que se torna essencialmente possível a aproximação da noção de corpo em Foucault, tão vívida e íntima ao pensamento feminino e à filosofia feminista, tanto como valorização do indivíduo que o amplia e fortalece, como no campo da estruturação do racional político.

Reconheço que é difícil evitar que venham à mente ideias de Judith Butler ao pensar sobre o

corpo e não há evidentemente qualquer motivo ou interesse em resistir a esse pensamento. Em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (1990), Butler alega que

> Seriam certas construções do corpo constitutivas no sentido de que não poderíamos agir sem elas, ou que sem elas não haveria nenhum "eu", nenhum "nós"? Pensar o corpo como construído, demanda repensar o significado da construção em si. E, se certas construções parecem constitutivas, isto é, têm esse caráter de ser isso "sem o qual" não poderíamos pensar de todo, poderíamos sugerir que os corpos apenas surgem, apenas perduram e apenas vivem dentro das restrições produtivas de certos esquemas de gênero altamente regulatórios..." (BUTLER, 1990).

A concepção da constituição do corpo em Butler tem relevância para o presente trabalho, antes de tudo porque, para essa estudiosa, o corpo é compreendido em sua materialidade e essa materialidade impacta a construção do gênero, mas também porque em sua reflexão teórica o corpo é compreendido enquanto fenômeno em construção, que corresponde a nada menos do que a construção de si mesmo. São ricas as imagens que se formam quando pensamos na construção do corpo e na constituição psíquica, no ambiente verdadeiramente íntimo, em uma experiência de descoberta autêntica que se sobrepõe aos aspectos culturais, sociais e políticos. Cria-se um desvelamento sem o qual os seres não seriam capazes de pensar e de viver livremente.

Refletindo a abertura do prefácio que Greicy Pinto Bellin desenvolveu para a obra *Os Poderes da Filologia* (2021) de Hans Ulrich Grumbrech, observo que essas matizes de sensações fazem com que um pensamento assuma estrutura que vai, gradativamente, criando estados mentais próprios, o que me parece ser um exemplo contundente do que Gumbrecht denominou de produção de presença, compreendida aqui como "tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impactos dos objetos "presentes" sobre corpos humanos" (GUMBRECHT, 2010, p. 13), porque seguramente essa experiência transcende o sentido do que se pretende expressar. Em *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir,* o autor evoca questões importantes da obra de Judith Butler:

> Foi a obra de Judith Butler, *Bodies That Matter* (1993) seu livro mais importante até agora, que ao trazer para a discussão a "materialidade" do corpo e a inércia que essa materialidade opõe a qualquer tipo de transformação, pela primeira vez provocou o construtivismo como ponto de partida largamente aceito nas discussões então abertas na filosofia de gênero: "O que proponho no lugar dessas concepções de construção é um regresso à noção de matéria, não como sítio ou superfície, mas como processo de materialização que estabiliza ao longo do tempo para produzir o efeito de fronteira, fixidez e superfície que chamamos matéria..." (GUMBRECHT, 2010, p. 85).

Colocamos, assim, Butler e Gumbrecht em diálogo para dançar uma valsa mágica em que, ora apoiando-se e ora tensionando-se, os dois estudiosos acabam por formar simultaneamente um

corpo que se constrói por um lado e uma presença que se constitui por outro, ou que se sente ou que simplesmente de forma integrada se nomina, porque sempre esteve ali, e sem isso não nos reconhecemos. Prossegue Gumbrecht ainda refletindo sobre a obra de Butler:

> Butler quer dizer que não basta uma simples decisão para alterar o gênero de uma pessoa, como o construtivismo parece sugerir: são necessárias formas de comportamento e de ação, mantidas ao longo do tempo (neste contexto, Butler recorre ao conceito de "performance") capazes de moldar e de produzir diferentes formas e identidades corporais..." (GUMBRECHT, 2010, p. 85-86).

Neste ponto, convidamos também Foucault para dançar, sabendo que ele já nos espreitava no salão, pronto para ocupar o seu lugar. Para o historiador, as práticas de si são caracterizadas por uma articulação, seja por meio da escrita, discurso ou práticas corporais. O trabalho inicial de Foucault tem sido caracterizado como estruturalista ou pós-modernista, rótulos que ele negou categoricamente, por sinal. O conjunto de investigações filosóficas contemporâneas, que negaram ou transformaram os princípios teóricos do *estruturalismo*, propõem um pensamento de recusa aos fundamentos tradicionais da filosofia, como as ideias de verdade, objetividade e razão. Mas qual o risco de descartar essa estrutura normativa?

As feministas precisam de uma premissa clara sobre o que é verdade, sobre o que é racional, sobre objetividade, no momento de construir seu discurso e fomentar suas ações? Jürgen Habermas, em *O Discurso Filosófico da Modernidade* (1985), critica Foucault e outros representantes do pós-estruturalismo, defendendo o legado iluminista da razão.

> A genealogia alcança um destino análogo àquele que Foucault lera na mão das ciências humanas: na medida em que se refugia na objetividade sem reflexão de uma descrição ascética e não participativa de práticas de poder que variam como em um caleidoscópio, a historiografia genealógica revela-se exatamente como a pseudociência presentista, relativista e cripto-normativa que não quer ser (HABERMAS, 2000, p. 386).

Em dois capítulos específicos da obra citada, denominados *Desmascaramento das Ciências Humanas pela Crítica da Razão: Foucault* e no subsequente *Aporias de uma Teoria de Poder*, Habermas é bastante contundente para defender seu ponto de vista.

> Enquanto as ciências humanas, segundo o diagnóstico de Foucault, cedem ao irônico movimento de auto-apoderamento científico, terminando, ou melhor, agonizando em um subjetivismo irremediável, na historiografia genealógica cumpre-se um destino não menos irônico: segue o movimento de uma extinção radicalmente historicista do sujeito e termina em um subjetivismo irremediável (HABERMAS, 2000, p. 386-387).

Penso que a crítica de Habermas busca essencialmente transmitir a compreensão e importância de manter a racionalidade no centro do debate. De algum modo, o filósofo estimula neste contexto a discussão, acreditando na capacidade que o debate e o diálogo possuem de constituir relações justas, partindo do pressuposto de que os argumentos devem sempre ser autênticos, verdadeiros e racionais e se o humano com suas paixões, interesses e seu orgulho, não se submete a esses critérios, deve se submeter de algum modo coercitivo às regras impostas para que os critérios prevaleçam. É possível que exista uma verdadeira ou aparente boa intenção em manter a estrutura normativa, como propõe Habermas, ou em outras palavras, uma visão clara sobre as ideias de verdade, objetividade e razão.

Ocorre que, por outro lado, são típicas da abordagem pós-estruturalista e das ideias de Foucault a perspectiva antidogmática e antipositivista. De modo geral, os pós-estruturalistas rejeitam definições que contenham ou que encerrem verdades absolutas sobre o mundo, pois a verdade dependeria do contexto histórico de cada indivíduo. Consciente das críticas, ainda penso que esse pode ser um pensamento estruturante sobre a construção da subjetividade, com autonomia. Mas de que maneira essas relativizações excessivas, e em contraposição, esse terreno de construção da subjetividade influiriam no debate sobre a defesa do feminino? Tudo isso é importante porque, como sugere Margareth McLaren, em seu excepcional trabalho denominado *Foucault, Feminismo e Subjetividade* (2016), "a discussão sobre a interação do trabalho de Foucault com a filosofia feminista reside no grande debate sobre a compatibilidade de uma abordagem pós-moderna com uma política emancipatória" (MCLAREN, 2016, p. 11).

> Foucault fornece os recursos teóricos para se pensarem questões de restrição, dominação, ação e ação coletiva como práticas corporificadas. Mesmo em seus textos genealógicos, em que ele enfatiza a dominação e sujeição do indivíduo através de discursos e práticas normalizadoras, pode ser encontrado um espaço para a liberdade e resistência (MCLAREN, 2016, p. 218).

A luta por justiça entre os gêneros, apela para ideias normativas baseadas na concepção de que todos os seres humanos merecem respeito, liberdade e tratamento igualitário. Convém pensar neste contexto se as ideias de Foucault sobre poder, verdade e subjetividade enfraquecem a possibilidade de apelar-se a esses ideais normativos. Os valores implícitos do humanismo que emergiram durante o Iluminismo pareciam necessários e positivos. Afinal, reconhecer a centralidade da humanidade ajudou a minar a hierarquia social e política e a nutrir a igualdade entre os seres humanos. São derivações do Iluminismo: a crença em um eu estável, coerente, e a crença de que a razão é transcendental e universal e pode fornecer uma base objetiva, confiante e universal para o saber verdadeiro. Podemos afirmar com base nessa estrutura de pensamento que

existem ligações entre razão, autonomia e liberdade (elementos centrais do pensamento iluminista), bem como entre verdade, saber e poder (elementos essenciais da obra de Foucault).

Mas quero fazer neste contexto uma provocação que me parece inspirada em Foucault, indagando: a verdade e o saber são neutros? Entender se o saber constituído e a estruturação normativa estão dentro ou fora da relação de poder interessa ao pensamento feminista? Essa discussão não somente interessa a Foucault, como tem o seu DNA. Associando a inspiração de Foucault a outra que justifica a proposta metodológica desse estudo, que é a liberdade proposta por Gumbrecht de compreendermos que os objetos culturais não deveriam se restringir apenas ao sentido, não seria coerente um desapego da estrutura normativa para pensarmos criativamente em um modelo transformador?

O contraponto está na necessidade de pensar se as rejeições de Foucault às normas orientadas pelo iluminismo resultariam em um relativismo que, exacerbado, atuaria em detrimento da potência criativa sugerida, dificultando, assim, a capacidade de enxergarmos no ambiente relacional quem ocupa a posição dominante ou de dominado.

É importante reconhecer que a construção da subjetividade e o desenvolvimento de si mesmo, se por um lado não constitui um movimento social e político claramente dirigido ao tema, estabelece, por outro, padrões de fortalecimento do indivíduo que o tornam apto a tratar com autonomia os temas que lhe interessam. O discurso de Foucault não impediria, portanto, a possibilidade de recorrer a normas tais como direitos, liberdades e justiça, sendo que a sua visão pode funcionar produtivamente para criticar as normas do Iluminismo tradicional e as normas sociais. Abre espaço e permite uma reconceitualização de noções normativas como liberdade e crítica. Além disso, a rejeição a normas universais e seu desafio à noção de uma subjetividade unificada podem ser passos necessários em direção às políticas de diversidade e inclusão.

Margaret McLaren sugere que a tomada de consciência pode ser vista como uma prática feminina de si, com potencial para promover a transformação individual, bem como a coletiva de forma indireta e subsequente. Neste sentido, afirma que

> a transformação de si não é simplesmente um objetivo pessoal, mas repercute gradativamente em mudanças na estrutura social e política. Essa sobreposição do ético e do político e a concepção do eu como corporificado e socialmente constituído são recursos teóricos importantes para o feminismo contemporâneo (MCLAREN, 2016, p. 29).

O que Foucault parece sugerir é a necessidade de se promover novas formas de subjetividade via recusa do tipo de individualidade que nos foi imposto há vários séculos, porque, no seu ponto de vista, a necessidade de construir uma outra ética do eu, que integra corpo e subjetividade, e

quero acrescentar "presença", vão naturalmente evocar práticas da liberdade. A realidade é que a filosofia feminista faz emergir, talvez com apoio na teoria da subjetividade de Foucault, na valorização do corpo e no cuidado de si, ou talvez por si mesma, outras formas possíveis de existência, outras maneiras de constituir-se, de construir uma vida psiquicamente saudável, praticando a própria liberdade.

Anselmo Peres Alós e Bárbara Loureiro Andreta, em *Crítica literária feminista: revisitando as origens* (2017), lembram que Martha Weinman Lear, em 10 de março de 1968, publicou, no *The New York Magazine*, um artigo intitulado *The Second Feminist Wave*. Foi nesse texto que Lear instaurou pela primeira vez a noção de "segunda onda" para descrever o próprio contexto que estava vivendo. Dessa maneira, consequentemente, todo o feminismo anterior passou a ser compreendido como "primeira onda". Tal metáfora tem se mostrado frutífera e até mesmo didática para que se possa compreender a evolução histórica do movimento internacional das mulheres, da teoria feminista e das reivindicações e lutas sociais pelos direitos das mulheres.

Foi somente na década de 1990, diante das profundas reformulações que surgiram no diálogo e na reformulação das agendas políticas e teóricas do feminismo, que passou a ser utilizado o termo "terceira onda" para dar conta desse feminismo que hoje pode ser identificado como pós-humanista, pós-estruturalista, ou mesmo pós-moderno. Para ampliar um pouco mais essa contextualização, é importante lembrar que, na primeira onda feminista, cujos efeitos são notados especialmente no final do século XIX e início do século XX, as principais reivindicações são o fim dos casamentos forçados, o direito ao voto feminino e o acesso à educação formal.

O renascimento do debate feminista e o surgimento da chamada segunda onda ocorreram na esteira da revolução sexual, motivada, principalmente, pelo impacto do advento da pílula anticoncepcional, aprovada como método contraceptivo em 1960, nos Estados Unidos, circunstância que permitiu às mulheres uma autonomia no controle da natalidade e, consequentemente, nas maneiras pelas quais administravam os usos políticos de seus corpos, autonomia esta nunca antes imaginada.

Ao longo do final da década de 1980 e no início da década de 1990, a preocupação com o refinamento do instrumental teórico do feminismo nas mais diversas searas disciplinares, e os diálogos, os embates e os confrontos que o pensamento feminista estabeleceu com o pós-estruturalismo e as teorias da pós-modernidade, possibilitou uma reformulação de inúmeras questões marginais que não foram suficientemente discutidas pela "segunda onda". E que questões seriam estas, ainda não suficientemente discutidas? Para responder a essa indagação, ou ao menos para ampliar a discussão, é possível refletir a respeito do que passou a ser conhecido como pós-

feminismo.

O conjunto de ideias pode não passar, na verdade, de uma tentativa de estancar o avanço – tanto teórico quanto político – das diferentes correntes do pensamento feminista a partir da falsa ideia de que o feminismo já fez tudo o que podia pelas mulheres em termos políticos, e que agora elas se encontram "liberadas" e prontas para fazer o que quiserem, tomando as rédeas de suas próprias vidas e fazendo suas próprias escolhas em um mundo livre de opressões motivadas por sexo/gênero? Essa é também uma reflexão importante, e penso se trará de um entendimento que pode se revelar problemático ao conter, sob o véu de uma aparente conquista, uma verdadeira consagração do livre-arbítrio radical e do individualismo, gerando cada vez mais desigualdade e desamparo.

As sutis fronteiras que podemos encontrar no caminho, e que separam de um lado, a necessidade de perceber a realidade social e não só manter por tempo indeterminado como efetivamente ampliar políticas de proteção aos direitos das mulheres para corrigir desigualdades; e por outro, acolher a liberdade absoluta e a capacidade e poder que demonstram de transpor os limites da normatividade, como parece sugerir Foucault, ao menos no ponto de vista que estamos defendendo nesse artigo, ao tentar revelar seu feminismo involuntário, pode inspirar a busca e a vivência com autonomia de outros paradigmas ainda não necessariamente conhecidos.

Entre todas as reflexões possíveis, olhando para o horizonte que esconde as sementes plantadas e que sabemos que permanecem ali em algum lugar, considerando o pensamento iluminista admirável de Habermas e ao mesmo tempo, embebidos da iconoclastia de Foucault com a individuação que a interiorização da natureza subjetiva possibilita, no paradoxo da conjuração das visões inconciliáveis, que no entanto conciliamos, apoiados cada vez menos na hermenêutica, e mais na aproximação e reconhecimento da sensação de presença que as diferentes visões oferecem, finalmente apenas fechamos os olhos, para respirar e inspirados por Butler, diante da materialidade do corpo, da construção do gênero e da constituição psíquica de si mesmo, nos permitimos.

"Ficar quieto(s) um momento: sobre redenção"

Em uma das preparações que tivemos que fazer antes de nossos encontros nas aulas da professora Greicy Pinto Bellin, me deparei com essa frase e fui capturado por ela. Há instantes em que seguramente a melhor atitude que pode ser tomada é a de ficar quieto um momento.

Empresto, desta forma, visando à conclusão deste artigo, as palavras de Gumbrecht, quando este declara "que haveria muito mais a ganhar se essas reações nos permitissem, pelo menos de

vez em quando, ficar em sossego um instante, em meio ao ruído tecnológico e epistemológico da nossa mobilização geral. Procrastinar não será uma ameaça: estamos num ambiente que não nos permitirá pausas maiores que momentos de presença".

A compreensão desse ensinamento abre espaço para pensar e talvez criticar a tendência de ficar atribuindo sentido a tudo, o tempo todo, em uma conjuração ou até mesmo uma homenagem à incomparável e insubstituível condição feminina de intuir. O feminismo, portanto, não é uma discussão teórica e nem exclusivamente política: é também sobre como intuímos, sentimos e pensamos o valor da vida humana.

Referências

ANDRETA, B. L.; PERES ALÓS, A.. **Crítica literária feminista**: revisitando as origens. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2017. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/26594/pdf.

BUTLER, J. **Gender trouble feminism and the subversion of identity**. (New York: Routledge, 1990) Ed. Bras.: Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade, Trad. Renato Aguiar. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 10. ed. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2016.

_____. **História da sexualidade 4**: as confissões da carne. Frederic Gros (Ed.); Trad. Heliana de Barros Conde Rodrigues e Vera Portocarrero. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

_____. **Os poderes da filologia**: dinâmica do conhecimento textual. Trad. Greicy Pinto Bellin e Claudia Regina Camargo: Contraponto: 2021.

HABERMAS, J. **A inclusão do outro**: estudos de teoria política. Trad. Denilson Luís Werle. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

MCLAREN, M. **Foucault, feminismo e subjetividade**. São Paulo: Intermeios, 2016.

TAYLOR, D. (Org.). **Michel Foucault**: conceitos fundamentais. Trad. Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2018.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

O DESLOCAMENTO E A FRAGMENTAÇÃO DO SUJEITO PÓS-COLONIAL EM *A TRAVESSIA DO RIO* DE CARYL PHILLIPS

Autora: Nathalia Caroline A. Ribeiro e Fernandes (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo tem por objetivo fazer uma análise dos personagens do romance *A travessia do rio* de Caryl Phillips. Pretendemos demonstrar as situações de não-pertencimento e fragmentação dos sujeitos pós-coloniais causadas pela diáspora no período da escravidão. Analisaremos a formação identitária desses personagens centrais do romance e as consequências sociais e culturais desse movimento diaspórico. Para realizar esta análise, nos estruturaremos em três autores basilares: Paul Gilroy, que aborda a questão da identidade negra formada no entre-lugar, em trânsito pelo Atlântico; Stuart Hall nos auxiliará no entendimento do sentido da diáspora africana e Frantz Fanon que analisa a fragmentação do sujeito africano que foi submetido à diáspora. Dessa forma, pretendemos entender esse deslocamento e a fragmentação identitária do negro.

Palavras-chave: identidade, fragmentação do sujeito, diáspora, não-pertencimento.

Introdução

Após uma leitura do romance *A travessia do rio,* publicado em 1994 pelo romancista, ensaísta e dramaturgo Caryl Phillips, percebeu-se a possibilidade de fazer uma análise sob a ótica das consequências da diáspora africana. De acordo com Stuart Hall (2003) a cultura mundial tem se desenvolvido de modo diaspórico nos tempos modernos, especialmente a partir de 1942. A convivência de movimentos culturais distintos, a união entre diferentes culturas em um mesmo território tem propiciado também um intercâmbio cultural em todas as manifestações artísticas, incluindo a literatura. Esse multiculturalismo global, de certa forma, foi influenciado ou proporcionado pela dispersão forçada dos povos, a diáspora.

O que propomos, nesse artigo, é destacar as consequências da diáspora africana para reformulação cultural dos caminhos banhados pelo Atlântico- compreendendo os continentes americano, africano e europeu- assim como o impacto na formação da identidade desses sujeitos. Para isso, propomos a análise da formação identitária das personagens centrais do romance de Phillips, já que essas personagens simbolizam a fragmentação, o não-pertencimento e o trauma vividos por esses sujeitos submetidos a uma saída forçada de seus territórios maternos.

Iniciaremos o artigo conceituando alguns termos importantes para a análise, como diáspora e identidade. Para embasar teoricamente utilizaremos autores que também tiveram suas

vidas, de certa forma, marcadas pela diáspora. Stuart Hall, Frantz Fanon e Paul Gilroy são autores que têm esse olhar direcionado para os sujeitos diaspóricos e que nos ajudam a compreender as questões ligadas à identidade, ao pertencimento e a fragmentação, características dos personagens que analisaremos.

Em seguida, para a análise propriamente dita, destacaremos a trajetória dos três personagens centrais do romance: Nash, Travis e Martha, que têm a marca do comércio da escravidão e da dispersão nos continentes banhados pelo Oceano Atlântico. Esses personagens carregam as características inerentes aos sujeitos diaspóricos e são exemplos da identidade construída em trânsito, no entre-lugar. São sujeitos que veem sua identidade fragmentada e se sentem estrangeiros tanto na terra de origem quanto na terra de destino.

A diáspora, a identidade e o sujeito diaspórico

Diáspora é um termo, normalmente utilizado para designar povos que foram submetidos a uma saída forçada de seus lugares de origem, assim como para designar a dispersão de determinado povo pelo mundo. Embora existam outras conotações para esse termo, usaremos a definição utilizada por Stuart Hall, que usa o termo para teorizar a formação da identidade dos povos colonizados do continente africano e que se dispersaram ao redor do mundo e, principalmente, os caribenhos. Para o teórico, "a questão da diáspora é colocada principalmente por causa da luz que ela é capaz de lançar sobre as complexidades, não simplesmente de se construir, mas de se imaginar a nação (*nationhood*) e a identidade caribenhas, numa era de globalização crescente" (HALL, 2003, p. 25-26). Assim, o sujeito diaspórico tem sua identidade construída nesse espaço que é fluído, assim como as águas do Atlântico. Sua formação identitária não é pura e nem homogênea, mas construída nessa mistura do que é do colonizador e do que é diaspórico.

Segundo Paul Gilroy (2001) em *Atlântico Negro* a diáspora constitui não somente uma dispersão forçada, mas um processo que muda as definições de pertencimento e identidade. O sujeito diaspórico ao se deslocar para outro lugar passa por mudanças significativas, impactando não só no seu modo de vida, mas na sua psique e no seu entendimento como indivíduo e sujeito numa sociedade. O processo de formação dessa nova identidade perpassa vários estágios e provam que a identidade se constrói no trânsito e no processo. Desse modo, a questão do lar e do não-pertencimento está intimamente ligada ao estar ausente no local de origem da identidade e não, obrigatoriamente, ligada à ideia de pátria. Essa construção desse pensamento é importante para a análise de *A travessia do rio*, pois a ideia de pertencimento é norteadora da trajetória das personagens desse romance.

Paul Gilroy (2001) também nos diz que a identidade africana é constituída nesse entre-lugar, nesses caminhos orientados pelo Atlântico e, para isso, ele parte da ideia de que as comunidades negras, em sua formação cultural, experimentaram esse intercâmbio entre os continentes, constituindo assim, uma identidade fragmentada. Esse não-pertencimento é experimentado tanto no lugar de origem quanto no lugar de destino, pois em nenhum dos lugares eles têm sua cultura contemplada de forma integral. No romance de Caryl Phillips a questão do pertencimento e da fragmentação identitária é constantemente retomada e as personagens centrais vivenciam os conflitos inerentes ao sujeito que não se vê pertencendo nem ao lugar de origem nem ao lugar em que foi viver. São as questões ligadas a essa fragmentação que nortearão a análise que propomos.

A travessia do rio é um romance de Caryl Phillips publicado em 1994. A história dos três irmãos Nash, Martha e Travis é narrada por meio de um enredo que se estende por mais de 200 anos. Esses irmãos são vendidos pelo próprio pai quando ainda eram crianças e são entregues à escravidão. A narrativa inicia conforme o trecho que segue:

> Uma tolice desesperada. A colheita fracassou. Vendi meus filhos. Me lembro bem [...] Fiquei olhando enquanto eles se abraçavam e olhavam para o forte, onde tremulava no alto uma bandeira estrangeira. [...] A distância estava o navio ao qual eu logo iria condená-los. [...] Apenas três crianças. Eu os despachei nesse ponto onde o afluente se divide e parte em todas as direções a caminho do mar (PHILIPS, 2011, p. 7).

O início do romance já nos mostra os descaminhos que esses irmãos irão percorrer em busca de sua própria identidade, usurpada pelo poder colonial. Esses irmãos são levados a lugares diferentes e contextos culturais também distintos. O capítulo intitulado *A costa pagã* narra a história do primeiro irmão, Nash, que é criado pelo seu dono, o colonizador, e recebe uma educação e um batismo cristãos. Após alguns anos, retorna ao continente africano, mais especificamente a Libéria, com a missão de evangelizar os habitantes locais e numa tentativa de resgatar suas raízes. Martha, a única mulher dos três irmãos, busca sua identidade também na América do Norte. Ela é uma das integrantes das primeiras caravanas rumo ao oeste americano no século XIX e seu objetivo é reencontrar a filha e o marido dos quais fora separada por ocasião de sua venda enquanto era escrava. O último irmão, Travis, é um soldado que lutou pelo exército britânico durante a Segunda Guerra Mundial. Esse homem com sua identidade fragmentada e também em busca de pertencer, casa-se com uma inglesa branca e têm um filho que ele acaba não conhecendo, já que é morto numa das batalhas da guerra.

Esses três personagens, que embora tenham trajetórias distintas, guardam em comum o fato de estarem em busca de sua identidade e de pertencer a algum lugar. O autor, Caryl Phillips, ao narrar as histórias desses personagens em mais de 200 anos de diáspora leva o leitor a se questionar

se eles seriam filhos biológicos do mesmo pai. Isso não seria possível. Dessa forma, eles se tornam, metaforicamente, filhos de uma mesma mãe: a África. Eles se tornam o símbolo dos traumas ocasionados pela diáspora e assim, levam a cultura africana para os continentes banhados pelo Atlântico e, numa era de globalização, levam a cultura africana ao mundo todo.

Ao compreendermos a formação identitária do sujeito diaspórico proposta por Gilroy, conseguimos entender a formação da personalidade desse sujeito: fragmentada pelo sentimento de nunca pertencer a lugar algum. Essa identidade construída em trânsito nos caminhos do Atlântico é uma identidade, muitas vezes, dupla ou múltipla, o que leva à fragmentação desse sujeito diaspórico. Em *Pele negra, máscaras brancas*, Frantz Fanon, nos descreve situações do negro, retirado de sua terra de origem, vivendo com o colonizador, na terra desse. O sujeito diaspórico passa, então, a viver uma realidade de anulação constante da sua própria identidade e se assemelhando ao seu colonizador, numa tentativa de não se sentir inferior. O negro adota padrões de comportamento que são típicos do colonizador branco, tentando assimilar e adotar a cultura do outro. Segundo Fanon: "pouco a pouco se forma e se cristaliza no negro uma atitude, um hábito de pensar e perceber que são essencialmente brancos" (FANON, 2008. p. 132)

Dessa forma, o negro é colocado de fora da sua cultura e percebe-se um estrangeiro na terra que foi obrigado a estar, ele sente que não pertence. E, quando, numa tentativa também sem sucesso, de resgatar suas raízes e sua própria cultura, se sente deslocado e distante, o que, consequentemente, fragmenta-o ainda mais. No trecho que segue, Stuart Hall descreve a situação que o negro encontra ao tentar regressar e recuperar suas raízes: "Não podemos jamais ir pra casa, voltar à cena primária enquanto esquecidos de nossos começos e 'autenticidade', pois há sempre algo no meio (between). Não podemos retornar a uma unidade passada, pois só podemos conhecer o passado, a memória, o inconsciente através dos efeitos." (HALL, 2003, p. 27)

O entre-lugar em que o negro está inserido provoca esse sentimento de não-pertencimento e fragmentação e torna-se um espaço de formação de identidades -múltiplas, fragmentadas e traumáticas- e coloca o sujeito diaspórico à margem de sua própria existência. Assim, percebemos que as teorias de Paul Gilroy, Frantz Fanon e Stuart Hall são essenciais para a análise a que nos propomos neste artigo.

A identidade dos personagens em *A travessia do rio*

> Uma tolice desesperada. A colheita fracassou. Vendi meus filhos. Me lembro bem [...] Fiquei olhando enquanto eles se abraçavam e olhavam para o forte, onde tremulava no alto uma bandeira estrangeira. [...] A distância estava o navio ao qual eu logo iria condená-los. [...] Apenas três crianças. Eu os despachei nesse ponto onde o afluente se divide e parte em todas as direções a caminho do mar (PHILIPS, 2011, p. 7).

Assim inicia o romance *A travessia do rio* de Caryl Phillips, com um trecho em que o pai relata como entregou seus filhos para a escravidão e para percorrerem separados os caminhos do Atlântico. O escritor nascido em Saint Kitts, no Caribe, construiu seu romance de modo que as vozes narrativas conseguem representar e sustentar esses sujeitos diaspóricos, essas identidades violentamente quebradas pela escravidão. Ao resgatar esses mais de 200 anos de diáspora, Phillips apresenta ao leitor a história desses três irmãos que foram separados pelo tráfico negreiro em seu momento de auge.

Ao relatar as histórias desses três irmãos, metaforicamente separados pelo tempo, Phillips escolheu uma estrutura que foge do tradicional e da linearidade esperada para o gênero romance. E simbolicamente esses irmãos tornam-se símbolos da população negra diaspórica em períodos diferentes da história. De forma muito perspicaz, ele recorre a estruturas narrativas diferentes para cada um dos personagens. A primeira história narrada é a de Nash, com um capítulo intitulado *A costa pagã*. Nash Williams e seu ex-senhor mantêm uma comunicação por meio de cartas, quando Nash resolve retornar ao seu país de origem -a Libéria- com objetivo de evangelizar as pessoas de sua pátria. Essa história é apresentada ao leitor por meio dessa troca de cartas entre ex-senhor e ex-escravo. A história de Martha, a única mulher dos três irmãos, é narrada de forma mais linear e por um narrador em terceira pessoa, em um capítulo nomeado "O oeste". Já a história de Travis, no capítulo intitulado "Em algum lugar da Inglaterra", é narrada com uma estrutura de diário em que os fatos são datados e temos um panorama da Segunda Guerra Mundial, já que o personagem foi um soldado britânico. Somados a essas três histórias também temos os trechos de narrativa em primeira pessoa, narrados pelo pai que lamenta ter vendido seus filhos para o tráfico negreiro e, ainda, capítulos de um diário de viagem escrito por um vendedor de escravos, que narra as atividades tão cruéis do tráfico negreiro entremeado com trechos que denotam a saudade que ele sente da esposa. E por meio dessa estrutura complexa, Phillips apresenta ao leitor esses personagens marcados pela fragmentação causada pela diáspora.

Começaremos a análise da identidade desses personagens pela sequência em que o romance nos apresenta, com o personagem Nash e o não-pertencimento. Embora seja a narrativa da história do primeiro irmão, o capítulo "A costa pagã" é o segundo do romance, já que o primeiro capítulo é destinado à narrativa do pai que sofre por precisar vender seus filhos para o tráfico humano. Então, esse segundo capítulo retrata a história de Nash Williams, que foi educado como cristão pelo seu senhor e se tornou um renomado professor. No início do capítulo Nash é enviado a sua pátria de origem para tentar encontrar suas raízes e para pregar o evangelho cristão aos nativos:

"Nash Williams, enviado à Libéria sob os auspícios da Sociedade de Colonização Americana, depois de passar por um rigoroso programa de formação cristã e munido da mais absoluta firmeza de caráter" (PHILLIPS, 2011. p. 9). No trecho anterior, é apresentada ao leitor como foi a ida de Nash para a Libéria. Entretanto, essa viagem que poderia ser o resgate e o retorno às suas raízes acaba se revelando a verdadeira identidade de Nash: ele se tornará o sujeito diaspórico colonizado.

Ao retornar para o território africano, Nash se vê como um estrangeiro em sua própria pátria e não se identifica com o lugar. Nash relata, por meio de cartas, ao seu ex-senhor, que se sente dividido, deslocado e fragmentado: "Essa Libéria corrompeu meu ser, transformando-me de bom cavalheiro cristão que deixou sua casa, nesse pagão que o senhor não reconheceria" (PHILLIPS, 2011, p. 43) e "Agradeço a Deus por o senhor ter tido a bondade de pegar a mim, uma criança tola, das mãos de meus pais e me criar em sua própria residência, mais como um filho do que como um servo" (PHILLIPS, 2011, p. 17). Nos trechos anteriores, o leitor percebe que Nash não se reconhece como africano e exalta as características que se referem ao colonizador. Além de não se reconhecer como um indivíduo daquele lugar, ele ainda se sente rejeitado pelo ex-senhor que não responde suas cartas, sem saber que a esposa do senhor que as esconde: "Meu coração sofreu profundamente com a escolha do senhor de ignorar meu pedido de voltar aos Estados Unidos" (PHILLIPS, 2011, p. 30). Ao fazer um pedido de retorno, Nash reconhece que não pertence àquele lugar e que deseja retornar ao local em que se tornou colonizado. Esse sentimento de estrangeiro no lugar de origem e a rejeição do colonizador faz com que Nash permaneça no entre-lugar, não pertencendo a lugar algum.

O leitor se depara, ao decorrer do capítulo, com a fragmentação da personalidade de Nash, que embora busque a identificação com seu país de origem e com o continente africano acaba por imitar as atitudes de seu colonizador, aderindo à sua religião – que é a que ele se identifica- e vestindo a máscara desse colonizador. Mas aos olhos desse mesmo colonizador, Nash é africano e ex-escravo, portanto, o personagem está sempre no limbo, no entre-lugar, numa identidade que é totalmente dilacerada e fragmentada. Ao ser vendido pelo pai quando era criança, o personagem é rejeitado por sua terra de origem e ao não ter retorno das cartas enviadas ao ex-senhor, ele é rejeitado pelo colonizador. Até a morte de Nash, ele não se consolida em nenhum lugar em definitivo já que está na África, mas se vê como americano. Dessa forma, não ocorre o pertencimento e, o leitor consegue visualizar na personalidade e na falta de identidade de Nash as marcas desse não-pertencimento.

O segundo personagem que o romance nos apresenta é Martha, a irmã que faz uma travessia pelo oeste americano no século XIX em um capítulo de nome "O oeste". A única mulher dos três

irmãos, também vendida enquanto criança para seguir os caminhos fluídos do Atlântico é uma mulher que sofreu um duplo trauma: a escravidão e a separação forçada de sua filha e marido. Neste capítulo, temos a narrativa da história de Martha já em idade avançada que vê como única opção de superar seus traumas a ida em caravana para o oeste, sendo uma das pioneiras da colonização. "A idade já estava cobrando seu preço e a artrite tomava conta de todas as partes do seu corpo. Ela seria uma pioneira na marcha para o Oeste" (PHILLIPS, 2011, p. 51). A mulher tinha como único objetivo reencontrar com sua família e sonhava com isso dia e noite durante a caminhada.

Mesmo estando livre das amarras da escravidão, a personagem não se vê livre dos traumas que vivenciou ao longo da vida. Martha busca reviver e resgatar no presente um passado que lhe foi arrancado e, para isso, ela faz uma travessia em busca de sua história e do desejo de não pertencer a outro, de ser sujeito de sua própria história. No trecho que segue, o leitor percebe o desejo que a personagem tem de não ser vista como mero objeto:

> Ela nunca mais seria leiloada. (Nunca). Nunca mais mudaria de nome. (Nunca). Nunca mais seria propriedade de outra pessoa. (Não, senhor; nunca). Olhou para trás e correu. (Sem olhar para trás, garota). E então, mais tarde, viu a alvorada se anunciar com todo seu vigor, e uma ofegante Martha foi descansar embaixo de um enorme salgueiro (PHILLIPS, 2011, p. 56).

Ao se tornar livre da escravidão e partir em caravana rumo à colonização do oeste americano, Martha também está em busca de sua própria identidade. Durante essa travessia, a personagem faz um retrospecto de sua história, avaliando a sua nova condição e tentando ressignificar sua história, desejando não ser vista mais como objeto pelo outro, não ser vista como propriedade alheia. Em um trecho extraído do romance vemos o exemplo desse desejo: "O senhor jamais teria nos vendido. Digo isso à minha filha apavorada. Os escravos. Os animais da fazenda. Os móveis da casa. As ferramentas. Tudo vai ser vendido – nessa ordem" (PHILLIPS, 2011, p. 53). O que Paul Gilroy nos apresenta como a formação da identidade em trânsito é o que acontece com essa personagem: ela ganha o status de sujeito ao se livrar da escravidão e parte em busca de seu passado e de sua história. Nessa busca, ela se permite sonhar e desejar uma vida nova ao lado da sua família, se constituindo como sujeito e não apenas objeto da escravidão. Dessa forma, sua personalidade fragmentada daria espaço ao sentimento de pertencimento junto de sua família e do resgate da sua identidade.

O terceiro personagem ao qual analisaremos é Travis, o terceiro irmão, que tem sua trajetória narrada no capítulo "Em algum lugar da Inglaterra", que é escrito em estrutura de diário. Nesta narrativa podemos acompanhar a vida de Travis –um jovem soldado do exército britânico- e

também acompanhamos alguns episódios da Segunda Guerra Mundial. Quem narra e escreve esse diário é Joyce, uma mulher britânica com quem Travis tem uma relação e juntos eles têm um filho. Embora a narrativa nos apresenta alguns episódios do conflito mundial, o objetivo de Phillips é apresentar esses fatos sob uma perspectiva subjetiva de quem vivenciou esse esfacelamento, como percebemos no trecho que segue, quando Joyce recebe um telegrama avisando da morte de Travis:

> Mais tarde quando recebi o telegrama depois que a guerra terminou, a mulher de casaco azul veio me visitar. [...] Você vai ficar melhor, querida, se outra pessoa cuidar dele. [...] E então nós fomos sensatos, eu e meu filho. Meu filho que nunca pediu para eu entregá-lo para a mulher de casaco azul e cachecol marrom. (PHILLIPS, 2011, p. 232).

Assim como aconteceu com Martha, Travis também sofre o afastamento de sua nova família e a fragmentação da identidade do personagem fica evidente em passagens que mostram as idas e vindas que ele precisou vivenciar tentando estabelecer de fato uma família com Joyce, uma mulher britânica e branca. A história desse irmão também é marcada pela fragmentação que a diáspora causou, como se ele não tivesse direito a estabelecer uma residência fixa e uma família, como no seguinte trecho:

> Quase chorei quando o vi descer do trem. Ele parecia ter a espessura de uma porta e estava exausto. Não tinha mais aquela firmeza nas passadas. Não tinha mais alegria no rosto. Todo mundo ficou olhando pare ele. Acho que devem ter sentido pena dele, curvado sob o peso daquela mochila nas costas. Parecia ser o homem mais triste do mundo. [...] Quando ele veio até mim caminhando pela plataforma escura, com os passos curtos e aqueles ombros caídos, pude ver o quanto ele estava estraçalhado. Tinha grandes olheiras sob os olhos e já não fazia a barba fazia vários dias. (PHILLIPS, 2011, p. 228).

Pela maneira como Joyce narra, o leitor percebe as marcas dessa fragmentação e a identidade de um homem negro, africano, também sendo construída nesse entre-lugar, já que ele era nascido africano e precisava lutar na guerra como britânico, tendo vivido também em um terceiro lugar, nos Estados Unidos. Phillips nos apresenta um mosaico de informações e eventos históricos que retrata a história desse personagem que não consegue consolidar a ideia de lar e pertencimento em sua trajetória. Assim como os outros personagens, ele carrega as marcas da diáspora e sua existência, sua história de vida é marcada pela incompletude e ele se torna o símbolo desse sujeito que precisa sempre estar no entre-lugar, que não consolida sua identidade africana.

Considerações finais

Em *A travessia do rio,* Caryl Phillips apresenta ao leitor um romance que propõe a reflexão sobre as consequências da diáspora para a identidade desse indivíduo que é forçado a deixar suas

raízes. E faz isso com uma narrativa que mesclam narradores e tipos de narrativa de acordo com o objetivo que ele pretende para aquela parte do texto. A junção desses elementos poderia resultar numa estrutura confusa, mas acontece o oposto: o leitor é presenteado com uma obra primorosa.

Ao escolher três personagens que, simbolicamente, representam todos os povos que precisaram cruzar o Atlântico tentando reconstruir sua identidade fragmentada, o autor apresenta muitos fatos históricos para resgatar temas que são tão importantes para os povos diaspóricos. A fragmentação, o não-pertencimento e a tentativa de sair do entre-lugar são pontos comuns de povos que são símbolo da sobrevivência e as vozes de Nash, Martha e Travis ainda ecoam pelos continentes banhados pelo Atlântico em outros sujeitos que também tiveram sua história fragmentada pela diáspora.

Referências

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GILROY, P. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, Rio de Janeiro: UCAM, 2001.

HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardia Resende; Ana Carolina Escosteguy; Ana Carolina Escosteguy *et al*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

PHILLIPS, C. **A travessia do rio**. Trad. Gabriel Zide Neto. Rio de Janeiro: Record, 2011.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

A GAMEFICAÇÃO E A LITERATURA: ALFABETIZAÇÃO E LETRAMENTO DIGITAL NA SALA DE AULA

Autora: Patrícia Teresinha Correa Fiori Manfré (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE, FAE)

Resumo: Este artigo apresenta uma reflexão sobre a presença de metodologias ativas no processo de ensino-aprendizagem nas instituições de ensino contemporâneas. Essa utilização, além de trazer estratégias educativas para a condução dos conteúdos, consolida-se como uma maneira de engajar os alunos na construção do conhecimento. As possibilidades de atividades e trabalhos relacionados à literatura na sala de aula com o suporte das metodologias ativas aumentam significativamente as opções de interação e produção por parte dos alunos e professores. Nesse complexo processo, ensinar e aprender, a *gameficação* torna-se um recurso multimodal ao possibilitar o desenvolvimento das habilidades necessárias para a produção de texto e a construção de narrativas. A interação proporcionada pela união das metodologias ativas e da multimodalidade contribui na aquisição de linguagem, na alfabetização e no letramento digital. Como referencial teórico, este estudo utiliza as concepções de Marcuschi (2001), Ramal (2002) e Santaella (2001; 2014), entre outros autores.

Palavras-chave: letramento digital; multimodalidade; metodologia ativa; *gameficação*.

Introdução

O presente artigo tem a intenção de apresentar uma reflexão a respeito das transformações ocorridas na sala de aula das instituições educacionais de todo o território brasileiro, sem distinção entre público e privado, que possuem a mesma necessidade: trabalhar a tecnologia digital simultaneamente entre os estudantes presentes no colégio e dos que se encontram em casa acompanhando as aulas remotamente.

A tecnologia impulsionada pela *internet* tem se tornado a maior fonte de informações existente no planeta. A rede possui uma extraordinária capacidade de armazenamento de informações que supera qualquer grande biblioteca que possa ter existido. Um dos grandes impactos da *internet* está no fato de que as informações que nela circulam são multimodais, ou seja, não se restringem a uma única esfera da comunicação, mas na possibilidade de que não só as diferentes esferas de comunicação transitam pela por ela, como a junção de mais uma delas, o que podemos chamar de multimodalidade.

Isso significa dizer que as informações presentes na *internet* são de natureza oral, escrita, sonora, imagética estática, imagética em movimento, ou a junção de mais de uma dessas possibilidades de comunicação. A *internet* apresenta outro atrativo muito explorado por seus

usuários, que é a sua abrangência, a capacidade de estar presente ou de chegar a qualquer ponto do planeta que esteja conectado à rede. Todas essas maneiras diversificadas de envolvimento — sendo ágil, prática e facilitada — trouxeram à humanidade possibilidades de mudanças e o desenvolvimento da cultura, por meio da produção de obras que podem ser inéditas ou reinventadas, que transitam entre as sociedades levando conhecimento e proporcionando descobertas de novos talentos ao redor do planeta.

Claro que esta é uma visão do macro da *internet*, que traz um panorama sobre os acontecimentos atuais, no dia a dia das pessoas. Neste artigo estas informações têm a função de introduzir um assunto que está presente em uma das microesferas da *internet*, mas que tem ganhado muitos adeptos e participantes. Antes, essa área restringia-se ao lazer de algumas pessoas que buscavam desafios, mas, sem ser radical, estamos falando dos jogos. Para analisar as mudanças que estão ocorrendo vamos iniciar apresentando a transição do processo de alfabetização e letramento, e finalizar com a presença da literatura na gameficação e suas relações na sala de aula.

Metodologias ativas e multimodalidade

O processo de ensino-aprendizagem há anos vem sofrendo mudanças em sua estrutura, metodologia, direcionamentos e objetivos de forma a atender não somente às novas gerações, mas também às necessidades ligadas a situações relacionadas ao meio ambiente, alimentação, saúde e preservação do planeta. Em todas essas questões, de maneira direta ou indireta, a tecnologia digital está envolvida e vem acompanhando a evolução humana em uma velocidade que supera qualquer previsão de prazos e tempos estabelecidos por pesquisas.

Para acompanhar todas as transformações e o tempo que se torna cada vez menos linear e mais segregado, dando a impressão de passar mais rápido, a educação segue se reinventando, em busca de preparar as pessoas para um futuro, não totalmente incerto, mas com certeza muito diferente e que se transforma rapidamente. Assim, surge a metodologia ativa que apresenta uma maneira de fazer educação mais integradora, valorizando o aprender por meio da experiência adquirida na construção do conhecimento, em que a resolução de problemas traz o caminho a ser percorrido, mas que ainda não foi trilhado.

> Metodologias ativas são estratégias de ensino centradas na participação efetiva dos estudantes na construção do processo de aprendizagem, de forma flexível, interligada e híbrida. As metodologias ativas, num mundo conectado e digital, expressam-se por meio de modelos de ensino híbridos, com muitas possíveis combinações. A junção de metodologias ativas com modelos flexíveis e híbridos traz contribuições importantes para o desenho de soluções atuais para os aprendizes de hoje (BACICH; MARAN, 2018, p. 41).

Esta metodologia traz a interação e as experiências reais ou simuladas como processos a serem utilizados em todos os campos que venham exigir das pessoas habilidades específicas para lidar com situações ainda não vivenciadas, ou para encontrar formas diversas de lidar com a mesma situação, e trazer mais opções de solução e sucesso nas atividades.

A inter-relação da educação com as manifestações sociais e culturais também é uma característica da metodologia ativa, que apresenta como proposta o processo de ensino-aprendizagem centrado no aluno. Isso leva a busca de métodos mais interessantes e ativos de se trabalhar conteúdos de atividades nas salas de aula das instituições de ensino. Muitos dos pensadores da Escola Nova apresentaram à sociedade educativa a metodologia de propiciar a aprendizagem por meio da prática e da autonomia dos estudantes em sua fase de desenvolvimento educacional. O aprender fazendo é na metodologia ativa o que John Dewey trouxe para a Escola Nova.

> Assim, a educação não é a preparação para a vida, ela acompanha a própria vida, o desenvolvimento do ser humano, sua autonomia e aprendizagem por meio da experiência e da reflexão sobre a experiência que impulsiona estabelecer relações, tomar consciência, construir conhecimento e reconstruir a experiência (BACICH; MARAN, 2018, p. 17).

Pensar a educação como uma espiral é pensar de maneira estruturada e duradoura, pois o que se aprende se consolida e não se perde, mas se transforma e evolui gerando novos conhecimentos. Quando trazemos as possibilidades de atividades e trabalhos relacionados à literatura para a sala de aula com o suporte das metodologias ativas, há um aumento significativo nas opções de interações e produções por parte dos alunos e professores. Contudo, neste momento vamos nos ater aos jogos e processos de gameficação.

Tanto a literatura quanto as metodologias ativas podem e devem acompanhar o estudante, desde a educação infantil até o Ensino Superior. As possibilidades para isso são apresentadas não somente pelos aplicativos e programas que surgem na *internet* diariamente. Como também por meio de documentos oficiais que embasam essas importantes experimentações de conhecimento, que não se restringe à conhecimentos científicos sistematizados, mas a apropriações culturais, sociais, políticas, históricas e tantas outras que forem possíveis de se adquirir.

Neste contexto digital em que estamos inseridos, cada vez mais as mídias e as hipermídias têm estado presentes nas salas de aula, proporcionado não só a interação dos alunos com a tecnologia digital, mas também abrindo os horizontes para novas formas de aprendizados e produções orais e escritas.

A utilização de várias formas comunicacionais, como: imagens, sons, espaços, cores, palavras, olhares, movimento e postura que invadem os espaços educacionais por meio de

computadores, *tablets*, celulares, televisões inteligentes e aparelhos de multimídia em geral, são responsáveis por proporcionar uma prática educativa baseada na multimodalidade, trazendo várias modalidades de leitura. Com o número cada vez maior de acessos à *internet* e a sua presença nas escolas, por conseguinte, há um aumento das produções textuais que podem ser individuais ou coletivas, produzidas por autores próximos em relação ao local físico, de forma afetiva (amigos), ou com interesses em comum, ou seja, por gostarem dos mesmos gêneros literários, obras, processo de criação e assim escrevem juntos. Vale lembrar que este aumento muito se deve também ao incentivo de professores ou pelo ambiente em que a pessoa está inserida.

> Esta articulação mista e simultânea de linguagens é o recurso à multimodalidade que faz com que o papel do leitor não se restrinja apenas à capacidade de compreender e reproduzir sentido para o texto verbal, surgindo agora a necessidade de que a preocupação do leitor inclua os diferentes aspectos e dimensões do "objeto de leitura" com o qual ele se propõe a interagir. (BELTRAMIM, 2012, p. 1, grifo da autora).

A multimodalidade é a construção de sentido para diversas linguagens que se apresentam simultaneamente, em materiais impressos e em aparatos tecnológicos (BELTRAMIM, 2012). Assim, as produções podem ser realizadas a qualquer tempo e em qualquer lugar, e hoje contam com diversas formas de publicação, que vão desde mídias sociais a *sites* oficiais de autores ou obras, blogs, fóruns, dentre outros. Aprendemos melhor por meio de palavras e imagens, do que somente com palavra (MAYER, 2001). Esta citação reforça a presença cada vez mais frequente da multimodalidade nos processos de ensino-aprendizagem, aliada às possibilidades de trabalhos com as metodologias ativas.

Alfabetização e letramento digital

O meio social interfere em nossas interações, assim como nas relações que estabelecemos com nossos semelhantes, seja na esfera presencial ou na virtual. Para compreendermos um texto, temos que entender em qual contexto social ele foi criado e em qual contexto social estamos inseridos. Esta é uma situação que não se altera e é válida tanto para os textos impressos como para os textos digitais. Portanto, o meio social tem uma grande influência na forma em que os textos são produzidos.

Neste sentido alfabetizar é uma tarefa que exige muito do alfabetizador e, embora esta figura esteja diretamente associada ao(à) professor(a), este papel é desempenhado por todas as pessoas que fazem parte de uma sociedade. Assim:

> A alfabetização contribui para a liberdade e para a igualdade sendo parte integrante de um projeto social que tem como objetivo uma sociedade mais justa e mais equitativa. Nenhuma sociedade pode funcionar no mundo de hoje sem a dimensão escrita da comunicação – texto sobre papel, na tela do computador, na televisão acoplado a imagens e ícones de toda a espécie. A alfabetização pode ser mais ou menos importante com relação à comunicação visual e oral, mas ela é parte inevitável da visa no mundo atua (BRASIL, 2013, p. 49).

Desta forma a relação com a tecnologia, no que diz respeito à alfabetização, não se trata de uma substituição, mas de uma complementação das habilidades que nos são necessárias na era do conhecimento, principalmente no que diz respeito ao campo literário, que a cada dia se integra à era digital, acompanhando toda esta transição e se mantendo presente em todas as esferas da comunicação: física, virtual, digital, oral etc.

De certa maneira, todos já somos irremediavelmente incluídos e excluídos ao mesmo tempo (BUZATO, 2007, p. 9), no processo de alfabetização digital. Sobre isso as Nações Unidas apresentam uma visão da alfabetização, definida como:

> [...]
> - a visão de pessoas usando a comunicação escrita de maneira que reforcem seu lugar na sociedade, deêm expressão a sua identidade, facilitem o aprendizado e permitam diálogo aberto e respeitoso com os vizinhos da aldeia local e da aldeia global (BRASIL, 2013, p. 50).

Percebemos que seguimos rumo a uma educação que acompanha o indivíduo durante toda a sua vida, não mais com um objetivo único de preparar, mas com a incumbência de caminhar junto, num aprendizado contínuo, que envolve relações próximas e longínquas, as quais são mediadas por meio da utilização da tecnologia digital, que se apresenta cada vez mais imprescindível no processo de ensino-aprendizagem, de todas as áreas de comunicação. A literatura está não só inserida nesse contexto, como ocupa um lugar de destaque, já que ela evolui junto com a produção cultural de uma sociedade.

Contudo, tratando-se do dinamismo de aquisição da língua, é mais que necessária e inevitável a presença das tecnologias digitais no ambiente escolar, como possibilidade de aprendizagens que atendam às diversas formas de aquisição do conhecimento que o ser humano tem, o uso das metodologias ativas proporciona experiências sensoriais, visuais, sonoras, mistas etc. Ao pensarmos sobre todas estas novas situações e novas possibilidades de aprendizado, não podemos esquecer que os objetivos a serem alcançados também mudaram. Desta forma, nosso olhar sobre o processo de alfabetização e letramento digital precisa também passar por mudanças, como veremos a seguir.

As alterações linguísticas da mediação digital são diferentes das praticadas na oralidade e na

escrita. Elas possuem sua própria forma de comunicação, conhecida como *internetês*, que é o nome dado à linguagem que utilizamos nos ambientes virtuais. A comunicação digital está muito próxima da comunicação oral, porém, dependendo do meio em que estamos realizando a leitura ou escrevendo o texto, devemos sempre observar a forma como iremos desenvolver nossa comunicação.

Uma particularidade do letramento digital é a atenção para o aprendizado da linguagem imagética. Na era digital é fundamental aprender a ler as estruturas gráficas e visuais que compõem o texto digital. A diferença entre o digital e o impresso é a interação existente entre o texto e o leitor. No caso do texto impresso, a leitura é realizada de maneira sequencial e estática, já que o papel não permite muito mais interações do que estas. A leitura de um texto em formato digital, pode ser realizada de maneira aleatória, assim podemos iniciar a leitura analisando primeiramente o menu de opções que acompanham o texto. Além das interações com imagens em movimento, sons e cores que a tela digital pode oferecer, os textos digitais podem conter *hiper links* que possibilitam ao leitor a ida a outros ambientes que lhe serão úteis para melhor compreensão do texto. Recurso este, que a maioria dos textos digitais possuem para atrair a atenção dos leitores.

Sobre o letramento digital, ainda é importante saber fazer a distinção entre o limite da mediação daquilo que está dentro e pertence à comunicação escrita e daquilo que pertence à comunicação digital.

Um dos requisitos do letramento digital é conseguir diferenciar cibertexto de hipertexto, assim como também de textos que foram simplesmente digitalizados, sem nenhuma alteração ou inclusão de ferramentas da *internet*. É importante saber que o uso do computador e a escolha dos programas a princípio não podem ser considerados suficientes para o letramento digital, pois mais importante é o condutor e não o veículo. Assim, no mundo digital, usar *e-mail* ou *whatsapp* para aprender algo novo ou para receber as informações dos professores, não faz diferença nenhuma para o aluno. O que importa não é o veículo de comunicação que foi utilizado e sim a mensagem que foi transferida por meio dele. Portanto é para a relevância do conteúdo onde deve estar direcionada nossa atenção. Isto significa dizer que o acesso à tecnologia digital não é o suficiente para poder usá-la ou beneficiar-se dela, o perigo não mora no instrumento e nem na tecnologia que está sendo utilizada, mas sim no próprio uso.

> A entrada do computador e a escolha dos programas, a princípio não podem ser considerados como letramento digital ou acesso a tecnologia. Mas por outro lado, podem sim acarretar a introdução de determinados modelos de letramento, com a exclusão de outros. O perigo não mora no instrumento nem na tecnologia, e sim, no seu uso (MARCUSCHI, 2001, p. 80).

Com o advento da *internet* e a possibilidade de qualquer pessoa (até mesmo uma criança) ter acesso a um telefone celular, todos nós estamos incluídos na digitalidade. Assim, o desafio agora está em diferenciar aqueles que sabem e conseguem trabalhar a tecnologia digital a seu favor, e não apenas a utilizam como uma forma de interação social.

Uma reflexão sobre a inclusão digital se faz à medida que reavaliamos a mediação em relação a cultura e a infraestrutura, porque é uma via de mão dupla. Entendemos que é preciso não só termos uma cultura de utilização das mídias e hipermídias como também é fundamental termos uma estrutura que nos possibilite acessos adequados à tecnologia. Vivemos em uma sociedade tecnológica volátil, e acompanhar as mudanças que são constantes torna-se um grande desafio. De modo que não é possível pensar em um domínio total das informações geradas e compartilhadas diariamente. Assim:

> A inclusão e exclusão não são sinônimos de estar dentro e estar fora, partilhar do consenso ou alienar-se totalmente: são dois modos simultâneos de estar no mundo (...) todos já somos irremediavelmente incluídos e excluídos ao mesmo tempo (BUZATO, 2007, p. 9).

Esta reflexão a respeito de tantas possibilidades de trabalhos com leituras e busca de conhecimento na *internet*, traz à tona o volume imensurável de informações que são disponibilizadas às pessoas diariamente. Informações estas que podem ser acessadas facilmente e a qualquer tempo, por meio de celular, *tablet*, computador, ou qualquer outro equipamento conectado via *internet*. Por isso, não podemos pensar que uma pessoa tenha condições de aprender sobre tudo o que está disponível de interação e produção digital, já que as possibilidades são praticamente ilimitadas.

> Os suportes digitais, as redes, os hipertextos são, a partir de agora, as tecnologias intelectuais que a humanidade passará a utilizar para aprender, para gerar informação, ler, interpretar a realidade e transformá-la (RAMAL, 2002, p. 14).

Podemos entender que, sem o suporte tecnológico digital, seguir adiante não será uma tarefa fácil, o que reforça a necessidade mais do que urgente da presença de recursos como a gameficação, não só como um facilitador no processo de ensino-aprendizagem, mas como um instrumento motivacional e de engajamento dos(as) alunos(as). Que não só signifique e ressignifique a educação, mas que aproxime os indivíduos do aprendizado como algo tão prazeroso quanto o *lazer*.

Gameficação

A utilização do jogo em sala de aula tem sido um recurso multimodal, e cada dia ganha mais adeptos nas aulas do ensino remoto, e agora no ensino híbrido.

> Desde sempre, uma das formas mais eficientes de aprendizagem é a que acontece por meio de histórias contadas (narrativas) e histórias em ação (histórias vividas e compartilhadas). Contar, criar e compartilhar histórias é hoje muito fácil (BACICHI; MARAN, 2018, p. 67).

Assim, tanto os jogos de videogames como os criados especificamente para área da educação têm uma estrutura narrativa que envolve o jogador, motivando-o a alcançar seus objetivos e, conseguir recompensas por seus feitos. Se transportamos esta dinâmica à educação, temos de certa forma o mesmo processo: narrativa (aula expositiva), objetivos (conteúdo) e recompensa (nota). Seguindo este raciocínio, passar de ano corresponde ao passar de fase, seguir para o próximo nível.

Permanecendo nesta linha de pensamento, nada mais interessante e prazeroso que transformar o processo educacional, que já possui uma estrutura idêntica à de um jogo, em processo instigador, desafiador e (por que não?) motivador, que impulsiona além da vontade o desejo por aprender mais.

> Os jogos e as aulas roteirizadas com a linguagem de jogos (gamificação) estão cada vez mais presentes na escola e são estratégias importantes de encantamento e motivação para uma aprendizagem mais rápida e próxima da vida real. Os jogos mais interessantes para a educação ajudam os estudantes a enfrentar desafios, fases, dificuldades, a lidar com fracassos e correr riscos com segurança (BACICH, MARAN, 2018, p. 67).

Como mencionado no início deste artigo, o trabalho em sala de aula é possível de ser realizado em todas as etapas, que vai da Educação Infantil ao Ensino Superior. Além disso, podemos considerar que, assim como os textos, os jogos podem ser trabalhados em todas as esferas. Desta forma, consideramos jogos físicos, de tabuleiro, virtual, utilizando mídias e hipermídias, ou podemos combinar as duas formas, trazendo mais interatividade e promovendo conexões entre as esferas de comunicação e dos conteúdos.

Ao pensarmos em literatura, existem muitas plataformas que permitem a criação de textos, que podem ser combinadas com uso de textos, imagens, sons e animação. Como exemplo temos o *Scratch,* o *Canva* e todas as plataformas de ensino de línguas. Todavia também podemos considerar programas próprios para a produção de textos como *Word, Powerpoint, Jamboard,* e todas as possibilidades de programas da *Microsoft* e da *Google*, que a cada dia trazem inovações e alterações que facilitam a sua utilização e a produção por parte de seus usuários.

Na imagem verificamos um jeito de jogar baseado nos conhecimentos prévios do aluno em relação a metáfora e construção de oração. Utilizando este aplicativo, é possível criar vários tipos

de jogos, com níveis de dificuldades que se ajustam ao objetivo do professor em relação ao conteúdo. Além disso, o *WordWall* possui funcionalidades multimodais que envolvem sons, leitura dinâmica, agilidade motora e raciocínio lógico. Tais recursos são muito bem-vindos na sala de aula e fora dela, já que é possível compartilhar os jogos criados via *link*, o qual é gerado a cada necessidade de se jogar.

Neste contexto também se apresentam os formulários, os quais podem gerar qualquer tipo de atividade, com a utilização de vários recursos, inclusive com a inserção de *links*. Além de ser possível criar *feedbacks* criativos para respostas corretas ou erradas, sendo possível possibilitar novas tentativas com abordagens diferenciadas do mesmo assunto. As possibilidades de trabalhos com os jogos são inúmeras e trazem um ânimo a mais, com a sensação de "quero mais" aos que os utilizam, seja como forma de lazer ou como recursos profissionais e educacionais.

Considerações finais

É imprescindível e inevitável a presença de metodologias ativas no dia a dia do processo de ensino-aprendizagem, como uma saída estratégica não somente na condução de conteúdos como para o engajamento dos(as) alunos(as) com a aprendizagem. Neste complexo processo de ensinar e aprender, a gameficação apresenta-se como uma das possibilidades de manter o(a) aluno(a) atento(a) às diferentes maneiras de aprendizagem, no que diz respeito a aquisição da linguagem e a produção literária, de maneira emancipatória e preparatória para uma responsabilidade cidadã, mas também para uma atuação profissional, de construção e produção literária dentro da era do conhecimento e da tecnologia digital.

Vivemos um momento de transição acelerado pela tecnologia digital, em que "a aprendizagem ativa mais relevante é a relacionada à nossa vida, aos nossos projetos e expectativas" (BACICHI; MARAN, 2018, p. 68). A possibilidade de ensinar por meio das plataformas que simulam jogos colaborativos, competitivos, investigativos, mas com objetivos educacionais, tem se tornado uma saída interessante aos profissionais de várias áreas do conhecimento e que visam preparar novos aprendizes com práticas, motivações e treinamentos específicos das áreas de atuação profissional existentes no mercado atual.

Os jogos ou a gameficação têm ganhado espaço nas instituições de ensino como uma das apostas para o ensino de qualidade, baseado na aquisição de competências e habilidades que a era digital exige de seus usuários. Diante das mudanças apresentadas, pode-se pensar em uma proposta de trabalho em sala de aula com uma possível equação: multimodalidade + *gameficação* = letramento digital. A apropriação destes conceitos e habilidades pode produzir o efeito que a sociedade precisa para responder à crescente demanda de cidadãos capazes de lidar com a

tecnologia digital e com a inteligência emocional, com maturidade e competência.

Referências

AARSETH, E. J. **Cibertexto:** perspectivas sobre a literatura ergódica. Lisboa: Pedra de Roseta, 2006.

BACICH, L; MORAN, J. (Org.). **Metodologias ativas para uma educação inovadora:** uma abordagemteórico-prática. Porto Alegre: Penso, 2018.

BELTRAMIM, S. **Literatura eletrônica e multimodalidade:** novas leituras, novos leitores e novos modos de ler. Disponível em: <https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/IIICILLIJ/Trabalhos/Trabalhos/S1/alessandrabeltramim.pdf>. Acesso em 27 jul. 2021.

BRASIL. Ministério da Educação. **Alfabetização como liberdade**. Brasília: MEC, UNESCO, 2013. Disponível em: <http://www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/pol/alfabetiza%E7%E3o.pdf>. Acesso em 31 jul. 2021.

BUZATO, M. E. K. **Entre a Fronteira e a Periferia**: linguagem e letramento na inclusão digital. Tese. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269320/1/Buzato_MarceloElKhouri_D.pdf>. Acesso em 28 jul. 2021.

FADEL, L. M; ULBRICHT, V. R; BATISTA, C. R; VANZIN, T. (Orgs.). **Gamificação na educação**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2014.

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

MAYER, R. E. Teoria cognitiva da aprendizagem multimédia. In: G. L. Miranda (Org.). **Ensino online e aprendizagem multimédia.** Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2001.

PLAZA, J; TAVARES, M. **Processos criativos com os meios eletrônicos:** poéticas digitais. 1 ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea, Belo Horizonte: Editora da UFMG. p. 15-45, 2012.

RAMAL, A. C. **Educação na cibercultura**: hipertextualidade, leitura, escrita e aprendizagem. Porto Alegre: Artmed, 2002.

SANTAELLA, L. Novos desafios da comunicação. **Lumina**, Facom/UFJF, v. 4, n. 1, pp.1-10, jan./jun. 2001.

SANTAELLA, L. Gêneros discursivos híbridos na era da hipermídia. **Revista Bakhtiniana** 9 (2), dez. 2014.

WORDWALL. Referência de endereço eletrônico. Disponível em: https://wordwall.net/. Acesso em 08 de Jun, 2021.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

O MONÓLOGO INTERIOR E A PSICANÁLISE NO CONTO *CENAS*, DE KATHERINE MANSFIELD

Autora: Patrícia Teresinha Correa Fiori Manfré (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Brunilda Reichmann (UNIANDRADE)

Resumo: O presente artigo traz uma análise do conto *Cenas* apresentando os conflitos vividos pela personagem principal e suas estratégias para solucioná-los. A narrativa se desenvolve para mostrar a realidade de uma jovem sonhadora que busca em várias agências de talentos encontrar uma oportunidade profissional e conquistar sua liberdade financeira. A relação da srta. Moss com sua locatária sra. Pine desencadeia momentos angustiantes e reflexivos ocorridos em sua procura por emprego. O fluxo de acontecimentos e pensamentos da narrativa são apresentados por meio do diálogo mental que a srta. Moss realiza consigo mesma de forma a organizar e racionalizar suas atitudes rumo a um desfecho inesperado e aberto à imaginação do leitor. Como referenciais teóricos apresentamos Eagleton (2006) e seus estudos sobre Freud e a psicanálise. Os autores, Humphrey (1976) e Franco Junior (2009) com os conceitos de fluxo da consciência e monólogo interior.

Palavras-chave: Cenas; desemprego; monólogo interior; psicanálise.

Introdução

A autora de contos e poemas Katherine Mansfield é conhecida mundialmente por sua obra que procurou retratar a perspectiva da mulher, com um contemplar cotidiano, trazendo as relações humanas marcadas por um fluxo de consciência não verbalizado. Mais do que evidenciar suas personagens, buscava registrar a vida interior de cada uma delas, por meio da descrição de expressões faciais, de sonhos e de pensamentos.

A produção literária da escritora neozelandesa ocorreu em meio a uma sociedade que iniciava seu processo de despertar para o poder do inconsciente, e em um momento em que as mulheres passam a refletir sobre seu papel e participação na sociedade, de forma mais presente e consciente. Os textos de Mansfield são muito apreciados por grandes nomes da literatura.

> Quando Katherine Mansfield morreu, em 1923, Virginia Woolf escreveu em seu diário: "eu tinha inveja de sua literatura - a única literatura de que tive inveja na vida... ela que podia fazer o que eu não posso! Katherine já não é minha rival" (FOLHA DE SÃO PAULO, 1995).

A declaração de Virgínia Woolf demonstra sua admiração à Mansfield em descrever o cotidiano de uma maneira tão surpreendente, pois transforma as relações humanas em literatura. Em seus contos a sociedade é apresentada sob o ponto e vista daqueles que estão

inseridos nela, em descrições das ações, percepções, sentimentos e pensamentos das personagens.

A apreciação da escrita simples e profunda de Mansfield registrada por Woolf reforça as contribuições dessa brilhante escritora que apresentava finais abertos em suas narrativas, permitindo que as histórias tenham continuidade, causando a sensação real do cotidiano. Por trazer uma narrativa bastante próxima da realidade e por primar pelos pensamentos de suas personagens mais do que pela sua importância, vejamos a seguinte definição de literatura que traz o conto na sua construção social e contextual vivido pela personagem.

> Socialmente, a especialização do termo *literatura*, enquanto textos de caráter "imaginativo" ou "criativo", tem sua contrapartida num fenômeno também correlato ao desenvolvimento da sociedade capitalista: a necessidade de desafiar as formas repressivas da nova ordem social através do argumento da criatividade humana. Assim, dar vazão a textos criativos ou através da consciência imaginativa era uma forma de contrapor-se às novas formas de relações humanas marcadas pela ética da produção, pela dissolução da vida social em práticas exclusivamente marcadas pelo trabalho (ZAPPONE E WIELEWICKI, 2009, p. 21).

A história da srta. Moss apresenta os fatos da sociedade da época, demonstrando as dificuldades de se conseguir oportunidade e trabalho. Os caminhos percorridos pela personagem, bem como seus pensamentos são minuciosamente detalhados para transmitir ao leitor todas as transformações que estavam ocorrendo e como as pessoas estavam se ajustando às mudanças da época.

A narrativa do conto

Cenas é uma narrativa *in media res*, e a diegese se desenvolve a partir da apresentação do conflito dramático apresentado no início do conto. A personagem principal da história é pressionada pela proprietária do quarto onde vive a efetuar o pagamento de seu aluguel para não ser despejada. A alternativa para resolver o seu conflito é encontrar um emprego. O texto desencadeia uma sucessão de acontecimentos que ocorrem em ordem cronológica, apresentados pela descrição pormenorizada de cada momento vivido pela personagem naquele dia.

A senhorita Ada Moss, mora em Londres. Em uma manhã de sábado ela acorda com fome e com frio, e após imaginar um café da manhã quentinho e um jantar substancial, é surpreendida pela proprietária que lhe entrega uma carta. Após um breve diálogo com a proprietária, a Srta. Moss Abre a carta. O conteúdo não agrada a nenhuma das duas, contudo a srta. Moss faz parecer que é uma boa notícia. Incrédula a sra. Pine, arranca a carta de sua mão:

> ‘Então chegamos a isso, não é ?’, disse ela. ‘Bom srta. Moss, se eu não receber meu aluguel até as oito horas da noite, nós veremos quem é a mulher malvada e perversa – isso é tudo’. E balançou a cabeça misteriosamente. ‘Eu vou ficar com esta carta’. Levantou a voz. ‘Será uma ótima prova!’ E abaixou a voz fúnebre: ‘Minha senhora’ (MANSFIELD, 2020, p. 118).

A história é contada, utilizando-se a voz do narrador que também é destinatário, revelando um narrador autodiegético, pois não só está dentro da história relatando todos os fatos ocorridos como se apresenta como sendo o personagem principal (EAGLETON, 2006, p. 159). A srta. Moss então, arruma-se conta o seu dinheiro, 1 xelim e 3 centavos, que transformados na moeda de hoje, equivaleriam a 15 centavos. O seu primeiro destino é o ABC, uma rede de inglesa de muito sucesso na segunda metade do século XIX, onde decide tomar uma xícara de chá, mas a cafeteria ainda não está aberta ao público. Então decide ir a outro local, a *Charing Cross*, e dizendo a si mesma que não irá tomar chá, mas sim café que é mais tonificante.

Porém resolve mudar seu destino novamente. “‘Não, não vou para a Charing Cross’, decidiu. Vou direto para Kig and Kadgist´s” (MANSFIELD, 2020, p. 121). No caminho para esta agência de talentos começou a imaginar que ao chegar no local encontraria o dono da empresa esperando por ela para lhe dar um bom emprego e com boa remuneração.

> Eles abrem as nove, se chegar cedo, o sr. Kadgist pode ter recebido algo no correio da manhã... estou muito feliz que tenha aparecido tão cedo, srta. Moss, acabo de saber de um diretor que quer uma dama para fazer... Acredito que você será perfeita para ele. Vou lhe dar um cartão para que vá vê-lo. São três libras por semana, todas as despesas incluídas (MANSFIELD, 2020, p. 118).

Ao chegar no local o proprietário não está e muito menos há um emprego esperando por ela, há somente a faxineira, que a faz lembrar que é sábado, e que por isso o sr. Kadgit dificilmente aparecerá. Decide ir a mais três agências: na *Beit and Bithems* foi informada que haviam oportunidades para garotas mais jovens e mais ágeis, ou para quem soubesse sapateado, a srta. Moss, é contralto, “continuava com a mesma aparência cheinha de antes” (MANSFIELD, 2020, p. 115), e não sabia sapateado.

Na *North East Company Films*, havia audição para corista, porém foi cancelada minutos antes de iniciar as audições. Na *Bitter Orange Company* deram-lhe um formulário para preencher. Na *Square Gardens* passou por uma lixeira onde jogou fora o formulário e sentou-se um pouco. “‘Bom chega’, suspirou. É um consolo sentar um pouco. ‘E meu nariz ficará fresco ao ar livre...’ Enquanto observava a sua volta avistou o Café de Madrid, e disse a si mesma: ‘Sou uma mulher respeitável, e só estou tremendo porque ainda não comi nada hoje’” (MANSFIELD, 2020, p. 126).

O choro minutos antes de sentar-se no banco do parque a revigorou e a fez lembrar de que precisava pagar seu aluguel, e o Café de Madrid é um lugar ótimo para artista também. Imaginando

pelo emprego que a esperava, decidiu entrar no local e logo se aproximou dela um robusto cavalheiro, conversam um pouco e em seguida ela o acompanhou para fora do café.

O fluxo da consciência e a psicanálise crítica literária do conto

Os aspectos psicológicos da srta. Moss são apresentados logo no início do texto quando imagina cenas de um jantar quentinho e de um café da manhã substancial a partir do teto de seu quarto, o qual está sob um telhado de *Bloomsbury* (MANSFIELD, 2020, p. 115).

O conto segue uma sequência cronológica bem definida dos fatos. O narrador apresenta a descrição dos dias e das situações ocorridas em uma alternância de personagens, diálogos e narrativas dos acontecimentos, os quais são apresentados ao leitor por meio de seus pensamentos. Esta técnica de escrita Humphrey chamou de fluxo da consciência, definindo-a como "sistema de apresentação de aspectos *psicológicos* da personagem da ficção" (HUMPHREY, 1976, p. 1).

Para que a narrativa seja clara e os acontecimentos ocorram com fluidez e coerência, os autores utilizam-se não somente do fluxo de consciência como também de outras técnicas que apresentam os pensamentos das personagens, seus diálogos internos e processos imaginativos.

> O monólogo interior é uma técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos da personagem parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para a fala deliberada (HUMPHREY, 1976, p. 22).

A srta. Moss é uma jovem ativa e persistente, mas que vive os conflitos externos e internos de sua existência. "'Sua tola', ralhou a srta. Moss. 'Qual a utilidade de chorar agora? Você só vai ficar com o nariz vermelho. Não, vista-se, e tente a sorte – é isso que você tem que fazer'" (MANSFIELD, 2020, p. 118). Por conta da sua profissão a personagem precisa manter relações com muitas pessoas, ser influente e impactar os recrutadores com seu talento, mostrando-se como a única e perfeita para a oportunidade que os recrutadores procuram.

Para Franco Junior o "monólogo interior evidencia que a personagem está mentalmente dialogando consigo mesma. Isso, sem perder o controle de sua consciência ou relações de causalidade que regem a noção usual de lógica presente no cotidiano" (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 48). E esta característica está presente na obra:

> Pode ser que eu dê sorte... Um belo cavalheiro moreno em um casaco de pele chega com um amigo e senta-se à minha mesa talvez. 'Não, velho camarada já procurei por toda Londres por uma contralto e não consigo achar uma sequer. Aqui a composição é difícil dê uma olhada.' E a srta. Moss se houve dizendo: 'Perdão, por coincidência sou uma contralto e já encenei esse papel muitas vezes'... (MANSFIELD, 2020, p. 127).

A srta. Moss imagina encontrar sua oportunidade de trabalho por meio da racionalização da possibilidade de consegui-la, construindo um diálogo interno de acontecimentos que seguem uma lógica de situações que são aceitáveis e compatíveis de serem realizadas. A mentalização de situações positivas a respeito do que pode acontecer nos momentos seguintes às suas ações, amenizam sua angústia ao mesmo tempo que a encorajam a concretizar seu objetivo de conseguir uma oportunidade de trabalho.

A psicanálise contribui na análise do conto a partir dos estudos sobre Freud, e que Eagleton apresenta da seguinte forma: "o que tem dominado a história humana até agora é a necessidade de trabalhar" (EAGLETON, 2006, p. 228). Esta afirmação corrobora com o que é narrado no conto. A srta. Moss personifica suas expectativas e pensamentos de sua busca de oportunidade para pagar seu aluguel, como uma pessoa comum, sendo uma entre tantas na sociedade.

De acordo com Freud o trabalho é essencial para nossa sobrevivência, e sobre isso, percebemos que os pensamentos da personagem possuem uma certa racionalidade, devido a situação de desemprego e falta de dinheiro. O que a leva mudar de ideia e a tomar diferentes decisões a cada momento. "Vou tomar uma bela xícara de chá em uma ABC para me acalmar antes de ir a qualquer outro lugar" (MANSFIELD, 2020, p. 119).

Tendo apenas 15 centavos e por estar fechada a cafeteria resolve: "'Vou para Charing Cross. Sim é o que vou fazer', decidiu. Mas não vou tomar uma xícara de chá. Não, tomarei café. Café é mais tonificante..." (MANSFIELD, 2020, p. 121). Estas atitudes e reformulações do pensamento aparecem como uma negação à falta de dinheiro. Disfarça a sua má ou quase nenhuma alimentação, e busca minimizar as chances de insucesso de não conseguir o dinheiro para pagar seu aluguel.

A srta. Moss segue com sua busca, enquanto seus pensamentos a levam a desfechos incríveis, tal como uma pessoa o faria, em situações que não sabe como resolver, ou que a solução ainda não se apresenta de forma clara e objetiva. Assim, passamos a mentalizar situações possíveis em nosso imaginário, de modo a sentirmos um alívio, ainda que passageiro, mas o suficiente para termos energia e continuarmos.

Assim a racionalização se volta para a padronização da sociedade. "'Poderia entrar sentar-me e tomar um café e só', pensou a srta. Moss. 'É um lugar ótimo para artistas também'" (MANSFIELD, 2020, p. 126-127). A situação exige decisões importantes e que garantam a sua sobrevivência.

> Ao contrário de outras fantasias, porém o artista sabe como desenvolver dar forma e amenizar seus próprios sonhos, de modo que os torne aceitáveis a outros – pois, egoístas e invejosos que somos, nossa tendência, na opinião de Freud, é a de considerar repulsivos os desvaneios de outras pessoas. Para que se verifiquem essa amenização e formulação de fantasias, é de crucial importância o poder da forma artística, que proporciona ao leitor ou espectador aquilo que Freud chama de "prazer preliminar", afrouxando suas defesas contra a realização dos desejos de outros e permitindo-lhes, com isso, suspender por um breve momento a repressão e experimentar um prazer proibido com seus processos inconscientes (EAGLETON, 2003, p. 269-270).

As estratégias de amenizar a situação e trazer alívio a personagem são apresentadas por meio dos diálogos, e descrição dos lugares e momentos vividos por ela. A busca por uma oportunidade a levam a muito lugares, e em nenhum deles obtém sucesso. O dia vai terminando e o que era simples vai se transformando em desespero. Para manter sua sanidade e não perder o foco no seu objetivo, o fluxo de consciência estabelecido pela personagem constrói estratégias para as solucionar seu problema, ainda que possam ser consideradas não ortodoxas, mas traz o resultado esperado e o fim da angústia.

> Grande parte da teoria literária que focalizamos também tende a ver a obra como uma "expressão" ou "reflexão" da realidade; ela ordena a experiência humana, ou materializa uma intenção do autor, ou ainda reproduz as estruturas da mente humana em suas próprias estruturas (EAGLETON, 2006, p. 272).

> A senhorita Moss decide não ir mais tomar café, e sim ir à agência de empregos e mentaliza que ao chegar o dono da agência estará esperando para lhe oferecer um emprego. "Estou muito feliz que tenha aparecido tão cedo srta. Moss. Acabo de saber de um diretor que quer uma dama para fazer...Acredito que você será perfeita pra ele" (MANSFIELD, 2020, p. 121).

> Porque eu ficaria nervosa? Não é nervosismo. Por que não deveria ir até o Café Madrid? Sou uma mulher respeitável – sou uma cantora contralto. E só estou tremendo porque ainda não comi nada hoje... (MANSFIELD, 2020, p. 127)

A narrativa apresenta a dura realidade das mulheres no século XX, o desemprego, devido a recessão, e às situações que precisavam passar para conseguir um emprego no meio artístico. Ou para alcançar uma posição de destaque e prestígio.

Considerações finais

O conto apresenta a busca por oportunidade e a disposição da srta. Moss de conseguir o dinheiro de seu aluguel. A sua trajetória revela a de muitas mulheres que assim como ela, não desistem, ainda que precisem passar por situações conflituosas para garantir seu sustento e liberdade financeira.

A história traz uma perspectiva muito realista de como as coisas acontecem no dia a dia de qualquer pessoa. A maneira com que a srta. Moss lida com os seus infortúnios, frustrações e

desapontamentos aproxima-se dos diálogos e racionalizações que os indivíduos mentalizam por meio do monólogo interior nas relações vivenciadas diariamente.

A medida em que reprodução de comportamentos são realizadas repetidamente definem as relações estabelecidas entre os indivíduos de uma sociedade. Esta prática acaba por revelar a maneira com que resolvemos os conflitos es situações que vivenciamos: “Olhe para os pardais. Piu. Piu. Como chegam perto. Espero que alguém os alimente. Não, não tenho nada para vocês, coisinhas atrevidas...” (MANSFIELD, 2020, p. 126).

A personagem reproduz com as aves, o tratamento que recebeu das pessoas durante o dia em sua busca de oportunidades, em que as respostas eram praticamente sempre a mesma: “não temos nada para você”. Institivamente, as pessoas reproduzem certos comportamentos como forma de minimizar suas dores e sofrimentos. Para minimizar dores e sofrimentos procuramos reproduzir padrões de comportamentos sociais, como generalizar situações e atitudes atribuindo-lhes um caráter de normal. A maneira com que a srta. Moss mentaliza possibilidades de emprego, também se mostra muito próxima da forma com que pessoas administram as situações em que não conseguem resolver imediatamente, ou seja, racionalizam mentalmente atitudes que reforcem seu comportamento normal.

Referências

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana (Orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

COELHO, M. Encanto incerto marca obra de Mansfield. **Folha de são Paulo**. São Paulo, 5 abr. 1995. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/4/05/ilustrada/22.html. Acesso em 14 ago. 2021.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Trad. Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DACORSO, S. T. M. Psicanálise e crítica literária. **Estud. psicanal**. [online]. Belo Horizonte, n.33, pp. 147-154, jul. 2010. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372010000100015. Acesso em: 13 ago. 2021.

Referências de fonte eletrônica. **Dicionário online de Português**. Disponível em: https://www.dicio.com.br/cenas/. Acesso em: 14 ago. 2021.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GOMES, C. M. S. **O conto moderno de Katherine Mansfield**. Todas as Letras, São Paulo, v. 17, n. 2, mai./ago. 2015. Disponível em: http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/6826. Acesso em: 13 ago. 2021.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos:** a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HUMPHREY, R. **O fluxo da consciência**. São Paulo: Editora Mcgraw-hill do Brasil, 1976.

KICH. B. V. A assimetria social na obra de Katherine Mansfield. **Literatura e autoritarismo**. Rio Grande do Sul, n. 14, 2015. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/18510. Acesso em: 13 ago. 2021.

MANSFIELD, K. **Felicidade e outras histórias**. Trad. Otavio Albano. São Paulo: Lafonte, 2020.

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

MICHAELLIS. **Dicionário escolar língua portuguesa**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2008.

MORAES, V. **Soneto a Katherine Mansfield**. Disponível em: https://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/soneto-katherine-mansfield. Acesso em 14 ago. 2021.

OLIVEIRA, A. F. A. Fluxo de consciência, psicologia, literatura, teatro: um início de conversa. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). **Cena em Movimento**, edição n. 1, pp. 1-14, 2009.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

FRAGMENTOS DA NARRATIVA EM *DIÁRIO DA QUEDA* (2011), DE MICHEL LAUB: O RESGATE DE GERAÇÕES ENTRE PRESENTE E PASSADO

Autor: Paulo Roberto Pellissari (UNIANDRADE-PR)
Orientador: Prof. Dr: Edson Ribeiro da Silva (UNIANDRADE-PR)

Resumo: Na contemporaneidade, diferentes temas constituem-se elementos fundamentais à teoria literária. Esta pesquisa visa a refletir autoficção, memória e literatura de testemunho na obra *Diário da queda* (2011), de Michel Laub, com o auxílio de aparato teórico composto por críticos contemporâneos, como Márcio Seligmann Silva, Giorgio Agamben, Andreas Huyssen, Primo Levi, Philippe Lejeune, Paul Ricouer, entre outros. A partir desta análise, evidencia-se a importância da obra no atual cenário brasileiro, a relevância estética e como Michel Laub manifesta a autoficção, memória e literatura de testemunho ao longo da narrativa em *Diário da queda* (2011).

Palavras-chave: *Diário da queda*; Michel Laub; Literatura contemporânea.

"Aconteceu; portanto, pode acontecer novamente. Eis a essência do que temos de dizer. Pode acontecer, e pode acontecer em qualquer lugar." (LEVI, 1986, p. 164).

A escrita de si adquiriu diferentes direções na literatura brasileira contemporânea. Tais direções desafiam e problematizam categorias antes estáveis, como autoria, (auto)biografia, personagem, narrador, memória e ficção. Com o crescimento de interesses pela literatura de testemunho, pela modalidade literária autoficção - que ocupa um lugar de relevância na literatura contemporânea brasileira, apesar de não haver um consenso delimitado do conceito autoficção, uma vez que há controvérsias teóricas e que não fazem parte do escopo deste estudo -, sobressaem-se obras que atingem resultados estéticos diferentes. Entre as obras, destacam-se *O filho eterno* (2008), de Cristóvão Tezza – vencedor no ano do lançamento de quase todos os prêmios literários no Brasil –, *Diário da queda* (2011) e *A maça envenenada* (2013), ambos de Michel Laub, *O divórcio* (2013) de Ricardo Lísias, *O irmão alemão* (2014), de Chico Buarque, *Flores artificiais* (2014), de Luis Ruffato, entre outras.

Neste artigo, optou-se pela reflexão de *Diário da queda* (2011) de Michel Laub. Esta obra foi escolhida como objeto de estudo (além do fato da apreciação deste analista pela produção literária de Laub) por apresentar uma mescla de dados autobiográficos do autor com aspectos ficcionais de forma bastante ambígua, o que leva a verificar; portanto, neste estudo, como a autoficção, entre outros elementos, manifestam-se ao longo da obra.

O texto de Laub apresenta-se leve na forma de inserir dados autobiográficos na narrativa, mas cria dúvidas no leitor, se de fato é autoficção, diferentemente de outros autores, como, por exemplo, Ricardo Lísias, em *O divórcio* (2013), cujos elementos na narrativa são mais fortes e presentes, ou seja mais evidentes. Outra questão que justifica a escolha por *Diário da queda* (2011) é a memória e a literatura de testemunho, uma vez que Laub reflete sobre o legado de um sobrevivente de *Auschwitz*, avô do narrador/protagonista, e que afeta três gerações do núcleo familiar: avô, pai e filho.

> No tocante à memória e à literatura de testemunho, diferentes autores têm influenciado diversos estudiosos que escreveram acerca da Segunda Guerra Mundial, da *Shoah*.e da diáspora judaica. A literatura de testemunho, sobretudo, produziu um grande número de textos e certamente tem sua influência sobre a literatura brasileira contemporânea, que continua a produzir textos de grande qualidade relativos aos temas da memória, tradição, identidade judaica, Segunda Guerra Mundial ou do genocídio de Ruanda, como em *A maça envenenada* (2013), de Michel Laub. Huyssen menciona que "um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais" (HUYSSEN, 2000, p. 9).

A fim de levar adiante e aprofundar a discussão sobre autoficção, memória e literatura de testemunho, e evidenciar de que forma tais elementos estão presentes na obra *Diário da queda* (2011), de Michel Laub, optou-se por dividir este artigo em diferentes seções. Para tanto, apresenta-se inicialmente uma discussão em torno da escrita e da obra de Michel Laub e de autoficção. Em seguida, aponta-se para uma reflexão sobre a memória e a literatura de testemunho, evidenciando pontos marcantes em *Diário da queda* (2011). Para então, nas considerações finais, apresentar a importância e a relevância estética de *Diário da queda* (2011), no atual cenário da literatura brasileira.

Michel Laub: *Diário da queda* (2011) e Autoficção

Priorizam-se alguns dados importantes da vida de Michel Laub para discorrer sobre autoficção ao longo do artigo. Laub nasceu em Porto Alegre, em 1973, e vive atualmente em São Paulo. Frequentou a educação básica no Colégio Israelita Brasileiro, em Porto Alegre. Escritor, jornalista e advogado, foi editor-chefe da revista *Bravo*, coordenador de publicações e internet do Instituto Moreira Salles e colunista da Folha de São Paulo e do jornal O Globo. Publicou sete romances, todos pela Companhia das Letras - entre eles *Diário da queda* (2011) e *O tribunal da quinta-feira* (2016), ambos com direitos vendidos para o cinema. Seus livros saíram em treze países e dez idiomas.

Ressaltam-se pontos convergentes em três obras de Laub e que comungam com o projeto de escrita do autor em *Diário da queda* (2011). Em ordem cronológica, tem-se o livro de contos *Não*

depois do que aconteceu (1998), em que os narradores/personagens retomam um acontecimento traumático do passado na tentativa de compreender como um fato tem o poder de determinar toda uma história de vida ou de anunciar metaforicamente o que virá.

Em *Música anterior* (2001), o primeiro romance do autor, um juiz de direito narra a história de suas relações afetivas à luz da trajetória de Luciano, condenado em um de seus processos. No monólogo interior, construído de forma não linear, as reflexões sobre a ausência de provas definitivas contra o réu aos poucos estabelecem correlação com a narrativa pessoal: procurar a origem da culpa de Luciano é procurar a origem de uma suposta culpa própria, que teria prejudicado as relações com o irmão, o pai e a mulher.

Já em *Longe da água* (2004), segundo romance de Laub, tem-se uma narrativa intensa e reveladora sobre a entrada no mundo adulto, a descoberta da dor e os efeitos duradouros da perda e da culpa. Em Albatroz, balneário do Rio Grande do Sul, os personagens adolescentes costumam passar as férias. Naquela localidade, eles vivem as primeiras experiências da adolescência. Em um sábado de inverno, dois garotos entram no mar para surfar. Um deles é o narrador/protagonista e o outro, Jaime, seu melhor amigo. Um incidente ocorrido no mar naquele dia vai marcar de forma radical a vida do narrador/protagonista. A narrativa se dá quando o narrador/protagonista, residindo em São Paulo, e com quase trinta anos, enfrenta um período de fragilidade psicológica, muito similar ao que acontece com o narrador/protagonista em *Diário da queda* (2011). As três obras evidenciam dados autobiográficos.

Beatriz Resende, professora da UFRJ, crítica e pesquisadora, enaltece a obra de Laub com comentário na contracapa de *Música anterior* (2001) ao afirmar que "ao fim e ao cabo, talvez seja exatamente esse desvelo extremo com cada frase construída, com cada sonoridade, com cada descrição apresentada, com cada emoção cuidadosamente contida, não apenas o maior mérito do romance, mas a grande surpresa com que o leitor irá se defrontar" (RESENDE, 2001, contracapa). Seguramente, ao desvelar a escrita de Laub, Resende o coloca com um dos grandes talentos da nova geração de escritores contemporâneos e tal menção aplica-se não apenas para *Música anterior* (2001), mas também ao projeto de Laub como escritor de literatura.

A narrativa em *Diário da queda* (2011) é em primeira pessoa, forte indicativo de subjetividade e de elementos autobiográficos do autor, e apresenta o narrador/protagonista, inominável, quando adulto com aproximadamente 40 anos, jornalista e escritor – profissões também de Michel Laub-, já residente em São Paulo, outro indicativo, pois Laub no ano de lançamento do livro residia e continua a residir em São Paulo.

O narrador/protagonista comenta sobre sua juventude, nos anos 80 do século XX, sobre o

preparo para o *Bar Mitzvah.* Segundo o site Conib, *Bar Mitzvah é uma* importante fase da vida dos jovens rapazes judeus (*bar*) e de meninas (*bat*), correspondente ao período em que completam 13 anos para eles e 12 para elas e alcançam sua maioridade religiosa, assumindo novas responsabilidades frente à comunidade. É costume em todas as comunidades que a data seja comemorada com muita festa e alegria. O menino é chamado pela primeira vez à Torá. Em comunidades não ortodoxas, as meninas também são chamadas. (https://www.conib.org.br/).

Ao rememorar, traz à lembrança, em especial, uma queda premeditada sofrida por um amigo bolsista, que não era judeu, da escola judaica em Porto Alegre - ressalta-se mais um indicativo de subjetividade, uma vez que o autor também foi aluno de um colégio judaico em Porto Alegre. O narrador/protagonista não se demora para apresentar ao leitor tais elementos autobiográficos que confirmam a ambiguidade entre autobiografia e ficção quando narra logo no início da obra que:

> Uma escola judaica, pelo menos uma escola como a nossa, em que alguns alunos chegam de motorista, outros passam anos sendo ridicularizados, um deles com a merenda cuspida todos os dias, outro trancado numa casa de máquinas a cada recreio, e o colega que se machucou no aniversário já havia sofrido com isso, nos anos anteriores ele foi repetidamente enterrado na areia - uma escola judaica é mais ou menos como qualquer outra. A diferença é que você passa a infância ouvindo falar de antissemitismo (LAUB, 2011, p. 11).

> A queda do amigo ocorreu no dia da festa de aniversário dele. Cabe ressaltar que o amigo de classe, de nome João, é o único personagem nominado na narrativa. Ele sofre constantemente *bullying* por ser um *góí*, ou seja um não judeu. Na queda, João tem uma das vértebras danificada e permanece com sequelas e em tratamento por um longo tempo. A ação impacta a vida do narrador/protagonista e, a partir do momento da queda, ele começa a mudar sua forma de pensar os significados, os traumas e os sentidos. Se na época perguntassem o que me afetava mais, ver o colega daquele jeito ou o fato de meu avô ter passado por Auschwitz, e por afetar quero dizer sentir intensamente, como algo palpável e presente, uma lembrança que não precisa ser evocada para aparecer, eu não hesitaria em dar a resposta (LAUB, 2011, p. 13).

O narrador/protagonista reflete sobre o quanto o acidente do amigo o fez repensar a vida. O ato cruel premeditado pelo narrador/protagonista e seus colegas desencadeia uma série de conflitos identitários no narrador/protagonista em todas as fases de sua vida, em diferentes situações, como durante o período de mudança de cidade, as crises nos casamentos e durante o período que apresentou tendência ao alcoolismo, entre outras.

A narrativa toda é permeada de situações e conflitos em razão também da relação conflituosa com seu pai e a figura de seu avô sobrevivente de *Auschwitz*, que passou anos escrevendo um diário secreto, e que se suicidou quando o pai do narrador/protagonista ainda era adolescente, o que leva o narrador/protagonista a refletir sobre a forma como ele percebe o mundo que o rodeia e as relações com o pai e os demais judeus. Cabe ressaltar que há duas narrativas: a da família do narrador/protagonista (avô, pai e filho) e a do acidente com o amigo de escola.

Aliada à questão do núcleo familiar, evidencia-se que o narrador/protagonista sente uma grande culpa pelo acidente do amigo e abriria mão de sua própria história para se redimir com o passado "Se eu tivesse que falar de algo meu, começaria com a história do colega que caiu na festa" (LAUB, 2011, p. 15).

Para narrar à sua maneira, Laub arquiteta seu plano de escrita e cria uma narrativa não linear. No título da obra, apesar de mencionar a palavra "Diário" - gênero subjetivo e pessoal-, o autor não faz uso deste gênero na sua forma. A narrativa, marcada por fluxos de memória, é dividida em oito seções ou capítulos. Cada seção leva um título e apresenta pequenos blocos de texto numerados em sequência, assim distribuído: Algumas coisas que sei sobre meu avô, Algumas coisas que sei sobre meu pai, Algumas coisas que sei sobre mim, Notas (1), Mais algumas coisas que sei sobre o meu avô, Mais algumas coisas que sei sobre meu pai, Mais algumas coisas que sei sobre mim, Notas (2), Notas (3), A queda, O Diário. Nas duas últimas seções, o narrador/protagonista ressalta a vida adulta, enfatizando principalmente os conflitos nas separações conjugais e o consumo excessivo de álcool.

Entre os capítulos ou seções, Laub se utiliza do termo "Notas". Há apenas três seções com o título "Notas" na narrativa toda. Destaca-se que ao atribuir este título, chama a atenção o fato de que a palavra "nota" pode denotar algo que deve ser lembrado ou de algum defeito ou mácula. Nelas, o narrador/protagonista faz reflexões sobre as lembranças de sua infância, os conflitos e os traumas em breves passagens. No primeiro parágrafo do livro, o narrador/protagonista comenta sobre as lembranças, no sentido de marcas, de máculas, de imperfeições, que aprisionam e declara: "e resta apenas uma tipo de lembrança que vem e volta e pode ser uma prisão ainda pior aquela onde você esteve" (LAUB, 2011, p. 8).

Ainda sobra paratextualidade, o título *Diário da queda* (2011) aponta possivelmente para a queda do amigo durante a festa de comemoração dos treze anos ou a queda como o momento de rupturas entre as três gerações da família do narrador/protagonista e a necessidade de recompor e reescrever o passado ou a queda com significado da destruição do Primeiro e do Segundo Templo Sagrado de Jerusalém, já que o narrador/protagonista é judeu.

Esta última possibilidade tem muito significado porque, de acordo com a página do Instituto *Morashá* de Cultura, os judeus jejuam e lamentam, no 9º dia do mês judaico de *Menachem Av* (*Tishá B'Av*), a destruição do Templo Sagrado por ser a causa primordial do sofrimento do povo judeu. Segundo o site do Instituto, as consequências foram dramáticas: exilado da Terra de Israel, o povo judaico se dispersou pelos quatro cantos do mundo, permanecendo durante dois mil anos à mercê de outras nações. Foram dois milênios de perseguição, discriminação, expulsões e mortes.

Estudando a modalidade literária autoficção, de forma geral quando o autobiográfico (o real), mistura-se à ficção (ao produto imaginado) e aos dados pessoais do autor, sabe-se que o termo é envolto em polêmicas e contradições teóricas. Para tratar de como a autoficção se materializa em *Diário da queda* (2011) - uma das propostas deste estudo-, é essencial ater-se antes a uma reflexão sobre autoficção, conforme assevera Silva.

> Pode-se chegar, por fim, a um conceito que contenha, em si, aqueles elementos que são indissociáveis de toda obra autoficcional até o momento conceituada como tal: a oscilação entre a natureza autobiográfica, real, do narrado, e sua natureza ficcional, como imaginário. Essa oscilação, como ambiguidade, não é algo que ocorra ao acaso, sem o controle de quem escreve, mas que dá origem à obra. Ela precisa ser percebida pelo leitor como pacto de leitura. A autoficção é uma modalidade literária que depende do reconhecimento desse pacto pelo leitor que ela ambiciona. Demais estratégias formais, como a coincidência de nomes, criam as inúmeras categorias a partir das quais a autoficção vem sendo focalizada. São estratégias que já não podem ser vistas como elementos essenciais. A fluidez dessas estratégias tem permitido à autoficção abarcar inúmeros gêneros literários, nos quais a possibilidade de performance se amplia ou se reduz (SILVA, 2019, p. 311).

Considerando-se que, como afirma Silva, as demais estratégias formais não mais podem ser vistas como essenciais na obra autoficcional, mas sim o pacto de leitura- o ato de leitura-, é necessário, para além do pacto de leitura, trazer para esta discussão o que Manuel Alberca, crítico espanhol, chama de pacto ambíguo. Ainda citando Silva:

> O pacto ambíguo, conforme Alberca (2007), pode ser estendido a essas modalidades de escritas de si em que o autobiográfico, como verdadeiro, se mistura ao ficcional, como invenção. O teórico é profícuo ao categorizar possibilidades dessa ambiguidade ficar explicitada no pacto de leitura, ou seja, na intenção que antecede a elaboração do texto e que orienta sua recepção. Ao criar categorias, Alberca estende o conceito a várias possibilidades de aplicação, como formatação estética. O pacto ambíguo, como elemento presente na obra, passa a ser essencial, indiscernível do que se reconhece como autoficção. Ou seja, a obra em que o autobiográfico, como verdade, se mistura ao ficcional, como invenção, de modo que se tornem indiscerníveis e indissociáveis. E essa impossibilidade de se reconhecerem os limites entre a verdade e a invenção não é algo acidental; é elemento que reside na intencionalidade e que configura o texto; essa natureza ambígua determina os procedimentos estéticos escolhidos pelo autor; tais elementos devem ser percebidos pelo leitor-ideal do texto autoficcional (SILVA, 2019, p. 309).

Sobre a memória e a imaginação, SILVA (2019, p. 311) afirma que é "exatamente a possibilidade de a memória e a imaginação assemelharem-se que torna possível que, em uma obra autoficcional, o narrado não se apresente, por si só, como real ou como invenção, mas permaneça indeterminado".

A partir dessas considerações, de fato a narrativa de Laub em *Diário da queda* (2011) demonstra ambiguidade, levando o leitor a ter dúvidas se realmente a narrativa é autobiográfica ou ficcional, ou uma mistura dos dois. Para tanto, os elementos paratextuais também podem

auxiliar o leitor.

Em entrevista à *Deutsche Welle* (DW), em 2013, Michel Laub foi questionado se o livro *Diário da queda* (2011) seria autoficção ou ficção, e ele afirmou:

> Tudo é autobiográfico num livro, porque o escritor se baseia na própria memória, nem que seja para inventar. Mas, por exemplo, o personagem tem um pai que morreu de Alzheimer, e meu pai não morreu de Alzheimer. Mas claro que as sensações, as emoções que tem ali no meio vão, em algum momento, falar de coisas que senti algum dia. Você faz uma espécie de transplante do que sentiu. A perda do cachorro da infância é usada para falar de uma perda amorosa, por exemplo (FREY, 2013, p. 1).

Embora não saibamos o nome do narrador/protagonista, há indícios, além dos já citados, que remetem ao autor Michel Laub, como, por exemplo, quando comenta sobre o fato de o narrador/protagonista ser também escritor, assim como Laub.

> As imagens que eu tinha de mim no dia em que dei a notícia do Alzheimer ao meu pai era a seguinte: um homem de quase quarenta anos, que teve um relativo sucesso profissional, e publicou livros de relativa aceitação crítica, e consegui lidar relativamente bem com gente cuja intimidade conhecia até certo ponto, escritores, editores, tradutores, assessores, agentes, jornalistas, amigos com quem almoçava duas vezes por ano, amigos cujo nome de mulher e filhos seria capaz de dizer, amigos cujos hábitos e planos e conversas não interessavam mais há algum tempo (LAUB, 2011, p. 68).

Outros dados autobiográficos, além dos já comentados, como idade, a escola judaica que estudaram e a cidade natal Porto Alegre, são informações passíveis de confirmação. Apesar de Laub afirmar, na mesma entrevista dada à *Deutsche Welle* (DW), em 2013, que a história não tinha a ver com ele, e que durante a escrita do livro, seu pai adoeceu e morreu, a obra denota portanto traços autobiográficos, visto que o autor também tem origem judaica, nasceu em Porto Alegre, mudou-se para São Paulo, cursou direito e jornalismo e, quando o livro foi escrito, sua idade era próxima à do narrador/protagonista. Nenhum dos avôs de Laub foi prisioneiro, mas ele tem um primo cujo avô foi mandado a um campo de concentração.

Literatura de testemunho, Memória e Diário

No início do *Diário da queda* (2011), o narrador/protagonista declara que o assunto Segunda Guerra e *Shoah* já foi inúmeras vezes discutido no cinema, nos livros, por historiadores, filósofos e artistas. E que não quer repetir. Em entrevista, quando questionado sobre este fato, Laub defende.

> Outros autores já fizeram isso, mas aquela história, daquele jeito, com essa proximidade em relação ao que eu sou, mais do que do que vivi, isso eu tenho certeza que só eu posso fazer, porque sou eu o autor. Todo mundo já sabe sobre Auschwitz. O desafio é entrar em uma coisa que está cheia de lugares-comuns – de linguagem, de pensamento, de abordagem – de maneira que desestabilize essas certezas ou pelo menos tente desestabilizar (FREY, 2013, p. 1).

No entanto, de fato, a narrativa não aborda diretamente sobre a S*hoah*, mas desvela os traumas e a sombra sobre a família do narrador/protagonista e que também não deixa de representar e retratar os traumas e consequências de muitas outras famílias. Ressalta-se que o narrador/protagonista somente conhece a história de seu avô na adolescência quando o pai conta a ele a história do avô e o campo de concentração em *Auschwitz*, o qual ele desconhecia completamente, e também sobre a existência de diários na família. Isso se sucede logo após uma discussão entre os dois, envolvendo até mesmo agressão física, pelo fato de o adolescente querer mudar de escola, após o episódio com João.

A memória e a escrita dos diários do avô, quanto a do pai, e a memória e a escrita do narrador/protagonista são tentativas de transpor o tempo e de perpetuar a vida através da memória. As lembranças do avô, as lembranças do pai e as lembranças e reflexões do narrador/protagonista sobre as memórias dos antepassados são consequências traumáticas de quem teve um antepassado em um campo de concentração.

É importante atentar que o dito e o não-dito nas três gerações da família do narrador/protagonista reverberam tanto no presente daquele núcleo familiar como também encontram-se razões atuais na contemporaneidade para se analisar o momento em que a humanidade se defronta com antagonismos odiosos, baseados em diferenças de cunho econômico, racial, sexual ou religioso; em que o mundo parece tentado a retomar a crueldade de certas manifestações de intolerância e é exatamente pelo discurso da memória que o vivido seja constantemente lembrado e não esquecido para que genocídios não mais aconteçam na humanidade. Neste sentido, *Diário da queda* (2011) contribui e muito para corroborar a famosa frase de Primo Levi com a atual geração de leitores "Aconteceu; portanto, pode acontecer novamente. Eis a essência do que temos de dizer. Pode acontecer, e pode acontecer em qualquer lugar" (LEVI, 1986, p. 164).

Nos últimos anos, cresceu o interesse em conhecer fatos históricos ou o passado, com apelo à memória. Na literatura, narrativas foram produzidas, provenientes de relatos de vítimas de grandes atrocidades como da *Shoah* e de Ruanda. Assim, a denominação literatura de testemunho ganhou espaço nos estudos literários, gerando discussões e reflexões acerca do tema. Entende-se literatura de testemunho como recriação de mundos com base em experiências memorialísticas.

Márcio Seligmann-Silva (1998, p. 10) assevera que:

> Não podemos pensar em literatura de testemunho sem ter em mente essa concepção anti-essencialista do texto. Nesse gênero, a obra é vista tradicionalmente como a representação de uma "cena". Mas qual é a modalidade dessa representação? Certamente não podemos mais aceitar o seu modelo positivista. O testemunho escrito ou falado, sobretudo quando se trata do testemunho de uma cena violenta, de um acidente ou de uma guerra, nunca deve ser compreendido como uma descrição "realista" do ocorrido (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 10).

Muitos pensadores também investiram suas pesquisas nesse âmbito. Paul Ricoeur, em seu livro *A memória, a história, o esquecimento* (2007), afirma que a memória é a melhor maneira de remeter ao passado, ou, em suas palavras, "não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou *antes* que declarássemos nos lembrar dela" (RICOEUR, 2007, p. 40).

Ricoeur afirma ainda que nos lembramos dos sucedidos por algum motivo especial; a memória não apenas aparece, sem uma necessidade para tanto. "Ora, coisas e pessoas não aparecem somente, elas reaparecem como sendo as mesmas; e é de acordo com essa mesmice de reaparecimento que nos lembramos delas" (RICOEUR, 2007, p. 42). Também em determinados momentos, lembramo-nos de outros que fazem parte da história, porque, de algum modo, eles se assemelham. E é por essa semelhança que devemos dar a eles uma atenção especial.

O avô do narrador/protagonista escreveu um diário quando era mais velho como uma espécie de enciclopédia ou dicionário. Nele, anotava verbetes sobre situações que o cercavam. Tal costume se sucedeu a partir do momento em que ele desceu de um navio no Brasil como sobrevivente de *Auschwitz*. "Os verbetes são evidentemente mentirosos, num tom grosseiramente otimista, isso é feito de maneira inversa" (LAUB, 2011, p. 24). Nada do período em que esteve no campo de concentração ou que se refira à sua família é mencionado nesses diários.

> Aparentemente meu avô queria escrever uma espécie de enciclopédia, um amontoado de verbetes sem relação clara entre si, termos seguidos por textos curtos ou longos, sempre com uma característica peculiar. O verbete leite, por exemplo, fala de um alimento líquido e de textura cremosa que além de conter cálcio e outras substâncias essenciais ao organismo tem a vantagem de ser muito pouco suscetível ao desenvolvimento de bactérias (LAUB, 2011, p. 24).

> O avô cala-se completamente sobre a experiência vivida na Shoah, o que resulta em frustração, angústia e uma quebra de transmissão direta dos fatos para as duas gerações futuras.
> Meu avô não escreveu nada sobre judaísmo. Nenhum comentário sobre a conversão da minha avó. Nenhuma descrição das tentativas dela de entender a religião depois de se converter, os livros que ela leu, as idas dela à sinagoga sem que ele jamais a acompanhasse, as perguntas que ela fez sobre o tema sem que ele jamais desse mais que uma resposta lacônica. É possível que meu pai não tenha ouvido nenhuma frase dele a respeito quando criança, e muito poucas até completar catorze anos, uma explicação ou pista eventual sobre qualquer traço de identidade que o diferenciasse do mundo ao redor (LAUB, 2011, p. 30).

Para Giorgio Agamben (2008, p.150), filósofo italiano, em *O que resta de Auschwitz* (2008), o "testemunho sobrevivente" (*supérstite*) é incontestável. Ele pode falar/escrever sobre ela. Essa primeira designação de testemunho (o ato de testemunhar) para Agambem é denominada como integral, o que passou pela experiência, ou seja o testemunho por experiência. A própria testemunha pode falar/escrever por ter vivenciado o evento. O sobrevivente, na designação de Agamben foi definido, como mencionado, como testemunha integral e, para Seligmann-Silva (2005, p. 87), que também abordou tal temática, definiu como testemunho da experiência; esse não se prende à fala, sua existência por si só valida a experiência.

Nesse sentido, o avô do narrador/protagonista não deixou o testemunho para seus descendentes, apesar de ter passado pela experiência. "Nos cadernos do meu avô não há qualquer menção a essa viagem. [...] onde ele embarcou, se ele arrumou algum documento antes de sair, se tinha dinheiro [...]" (LAUB, 2011, p. 8).

A segunda designação para Agambem (2008, p. 150) tem a função de quem fala sobre o evento ao assumir o espaço do discurso de quem não pode, por estar morto ou não conseguir falar. Tal construção abrange tanto o testemunho como terceiro (*testis*) quanto o *auctor*. As testemunhas por aproximação, por outro lado, apesar de não terem tido a experiência, tomam para si a responsabilidade de falarem sobre os eventos catastróficos. Seligmann-Silva a define como o testemunho da história; Agamben, como o *auctor*, a pessoa que fala/escreve por quem não pode.

Em D*iário da queda* (2011), tem-se um testemunho que é o *auctor*, representado por Primo Levi (1919-1987) em sua obra *É isto um homem?* (1988). O pai e o filho acabam recorrendo ao testemunho de Primo Levi para tentarem entender o mundo do avô em *Auschwitz*, o que Primo Levi afirma sobre a importância de contar aos outros, "de 'tornar os outros' participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares" (LEVI, 1988, p. 7).

O narrador/protagonista afirma sobre o fato de que todos os parentes do avô morreram no campo de concentração "não há uma linha a respeito deles nos cadernos [...] sobre o campo em si, quanto tempo meu avô ficou lá, como fez pra sobreviver, o que sentiu quando foi libertado" (LAUB, 2011, p. 30). Ainda inconformado com a situação da falta de informação sobre o avô, conscientiza-se sobre o trauma ocasionado em seu pai "posso imaginar a reação do meu pai ao ler o texto, seis meses ou um ano depois da morte do meu avô, e perceber essa lacuna" (LAUB, 2011, p. 30).

> As memórias do meu avô podem ser resumidas na frase *como o mundo deveria ser*, e daria até para dizer que as do meu pai são algo do tipo *como as coisas foram de fato*, e se ambos partem do mesmo tema, a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares, o meu avô imobilizado por isso, o meu pai conseguindo ir adiante apesar disso, e se é impossível falar sobre os dois sem ter de também firmar uma posição a respeito, o fato é que desde o início escrevo este texto como justificativa para essa posição (LAUB, 2011, p. 146).

O narrador/protagonista em *Diário da queda* (2011) tenta reconstruir o passado e reconstruir-se e dar sentido a si mesma a partir de memórias, individuais e coletivas, sempre fragmentadas e incongruentes, ao mesmo tempo que enaltece uma preocupação com o apagamento da história e assevera "Em trinta anos será quase impossível achar um ex-prisioneiro de Auschwitz." "Em sessenta anos será muito difícil achar um filho de ex-prisioneiro de Auschwitz". "Em três ou quatro gerações o nome Auschwitz terá a mesma importância que hoje têm nomes como Majdanek, Sobibor, Belzec" (LAUB, 2011, p. 118).

O narrador/protagonista aponta ao fato de que até mesmo as mais cruéis desumanidades caem no esquecimento; e não será diferente com a Segunda Guerra e, por consequência, com os campos de concentração. E isso revela, que está expresso, de modo bastante claro, na narrativa, a "inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares – diante da qual não há o que fazer, o que pensar, nenhum desvio possível do caminho que meu avô seguiu naqueles anos, o mesmo período em que meu pai nasceu e cresceu e jamais poderia ter mudado esta certeza" (LAUB, 2011, p. 133-134).

A memória do narrador/protagonista não é involuntária. As rememorações não são despertadas por uma nostalgia agradável. Elas torturam o narrador/protagonista em todos os momentos da sua vida, a ponto de levá-lo ao alcoolismo e às separações e crises existenciais.

No tocante ao diário, o leitor não tem acesso aos diários do avô e pai em *Diário da queda* (2011). Eles construíram seus diários no silêncio e longe dos olhares dos outros, provavelmente em seus quartos ou escritórios. O leitor tem conhecimentos de apenas alguns detalhes dos diários.

Sobre diários, Lejeune menciona que "mantemos um diário durante uma crise, uma fase de vida, uma viagem. Começamos, largamos, reencontramos o diário [...]. A maioria dos diários segue um tema, um episódio, um só fio de uma existência. Uma vez virada a página, esquecemo-nos dele [...]" (LEJEUNE, 2008, p. 257). Para Lejeune, "o diário não apenas estabelece uma continuidade entre hoje e ontem, mas, pouco a pouco, com a vida inteira" (LEJEUNE, 2008, p. 302). Assevera ainda que "um diário serve sempre, no mínimo, para construir ou exercer a memória de seu autor" (LEJEUNE, 2008, p. 261), o que não aconteceu de fato com o avô do narrador/protagonista.

Apesar de Laub ter realizado um pacto com o leitor a partir do título "*Diário da queda*", ele

também não escreveu em forma de diário, seguindo um tema, ou apenas um fio condutor. O autor, como mencionado anteriormente, prefere distribuir sua narrativa em uma sequência numérica em cada uma das seções e dentro dela trazer lembranças, fatos, dados que possibilitem dar sentido e significado para que o fluxo da narrativa alcance o seu propósito. Ainda trazendo Lejeune para a reflexão: "Quanto ao conteúdo, depende da sua função: todos os aspectos da atividade humana podem dar margem a manter um diário. A forma, por fim, é livre. Asserção, narrativa, lirismo, tudo é possível" (LEJEUNE, 2008, p. 261).

O pai do narrador/protagonista também passou a escrever um diário depois de mais idade, quando sabe que está com *Alzheimer*. Nele, o pai tenta lembrar tudo de sua vida, usando o diário como um exercício para estimular a memória. Para Lejeune, "o papel é um espelho. Uma vez projetados no papel, podemos nos olhar com distanciamento. E a imagem que fazemos de nós tem a vantagem de se desenvolver ao longo do tempo, repetindo-se ou transformando-se, fazendo surgir as contradições e os erros, todos os vieses que podem abalar nossas certezas" (LEJEUNE, 2008, p. 263).

A narrativa no diário do pai começa de um ponto de partida: quando, aos 14 anos, é o primeiro a chegar no escritório em que seu pai acabara de cometer suicídio. Para Lejeune "a anotação quotidiana, mesmo que não seja relida, constrói a memória: escrever uma entrada pressupõe fazer uma triagem do vivido e organizá-lo segundo eixos, ou seja, dar-lhe uma 'identidade narrativa' que tornará minha vida memorável (LEJEUNE, 2008, p. 262), o que corrobora os estudos realizados na Universidade da Califórnia (EUA) com a comprovação de que uma área do cérebro é ativada quando se fala e escreve sobre as emoções, produzindo efeito terapêutico. Mantemos um diário para "fixar o tempo passado, que se esvanece atrás de nós, mas também por apreensão diante de nosso esvanecimento futuro" (LEJEUNE, 2008, p. 262).

Considerações finais

Em *Diário da queda* (2011), o passado é recordado em partes e essas memórias e lembranças fragmentadas demarcam a descontinuidade em representar o passado. Michel Laub é um escritor que tem domínio da estrutura narrativa fragmentada e se utiliza de repetições necessárias e a descontinuidade narrativa pode causar ao leitor a angustiante experiência vivenciada.

Um ponto de destaque na narrativa é o fato de as histórias se misturarem e se repetirem diversas vezes, conforme o autor atribui nos subtítulos das seções: "um pouco mais". Tudo é retratado em um fluxo de memórias desconexas, como em um fluxo de consciência. Toda rememoração, o narrador/protagonista acrescenta um novo detalhe e dessa forma consegue-se

compreender a linearidade da narrativa, o tempo e as reações para cada momento.

A repetição pode incomodar um leitor não familiarizado com tal tipo de construção narrativa, mas há uma finalidade, há uma proposta, que é a própria reconstrução e reorganização da memória a fim de se buscar a redenção com o passado. O narrador/protagonista, para que fosse possível compreender a si próprio, teve de compreender o seu pai, o seu avô e a si próprio.

A partir das considerações neste artigo, considera-se que o romance de Michel Laub requer um leitor-ideal do texto autoficcional, por se tratar evidentemente de autoficção, para lidar com uma fina fronteira entre o real e o ficcional, pois a narrativa apresenta ambiguidades, uma vez que a realidade e a ficção se emaranham, mas não desaparecem e nem se anulam.

O romance também se destaca como literatura de testemunho, apesar de Laub mencionar que não tinha a proposta de escrever sobre a *Shoah.* O autor tenciona e contribui para o não-esquecimento, para o cultivo do que deve permanecer vivo na memória da sociedade como prevenção. Com a morte das testemunhas da *Shoah*, vem aumentando o medo do esquecimento, uma vez que meio século depois, a situação mudou. Assim como o narrador/personagem se questiona se o tema, de certa forma, já não foi por muitos revisitado, conclui-se que é cada vez mais urgente e necessário trazer a temática à discussão. A memória e a temporalidade estão fortemente ligadas em *Diário da queda* (2011), principalmente no que se refere à questão do sofrimento do povo judeu.

Por conseguinte, Michel Laub destaca-se na literatura brasileira contemporânea como um autor profícuo da nova geração de escritores pela importância e relevância estética de sua obra.

Referências

AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Trad. Assman, S. São Paulo: Boitempo, 2008.

Referências de fonte eletrônica. **A razão da queda dos dois templos sagrados.** Morashá. jul. 2008. Disponível em: http://www.morasha.com.br/Tisha-b-Av/a-razao-da-queda-dos-dois-templos-sagrados.html. Acesso em: 01 fev. 2021.

Bar Mitzvah e Bat Mitzvah. **CONIB - Confederação Israelita do Brasil**. Disponível em: https://www.conib.org.br. Acesso em: 01 fev. 2021.

COUER, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de: François, A. et al. Campinas:

Unicamp, 2007.

FAULHAUBER, G. M. A autobiografia e o romance autobiográfico. **Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura VI** – Disciplina, Cânone: Continuidades & Rupturas, PPG Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012. p. 01-8. Disponível em: http://www.ufjf.br/darandina/. Acesso em: 01 dez. 2020.

FERREIRA, A. C. Ruína, testemunho e pós-memória em Noemi Jaffe e Michel Laub. In: CAMPOS, L. B.; CARRIZO, S.; MAGALHÃES, P. A. (Orgs.). **(Pós-)memória e transmissão na literatura contemporânea**. Rio de Janeiro: ABRALIC-Séries E-books, 2018, p. 20-41. Disponível em:1http://www.abralic.org.br. Acesso em: 01 dez. 2020.

FREY, L. **Tudo num livro é autobiográfico**. DW. 15 out. 2013. Disponível em: https://www.dw.com/pt-br/tudo-num-livro-%C3%A9-autobiogr%C3%A1fico-diz-michel-laub/a-17158067. Acesso em: 01 dez. 2020.

HUYSSEN, A. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LAUB, M. **Diário da queda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. Biografia de Michel Laub. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa255406/michel-laub. Acesso em: 01 dez. 2020.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. NORONHA, J. M (Org.). Trad. Noronha, J. M.; Guedes, M. I. C. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEVI, P. **I sommersi e i salvati**. Torino: Giulio Enaudi Editore, 1986.

_____. **É isto um homem?** Trad. Del Re, L. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

SELIGMANN-SILVA, M. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção.

Letras, **Revista do mestrado em Letras da UFSM**. Santa Maria, n. 16, pp. 9-37, jan./jul. 1998.

_____. Apresentação da questão: A literatura do trauma. In: **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: UNICAMP, 2003. p. 65-82.

_____. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Projeto História. Revista do programa de estudos pós-graduados de História da PUC.** São Paulo, n. 30, jun. 2005. p. 71-98. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2255/1348. Acesso em: 01 fev. 2021.

SILVA, E. R. O que é autoficção? **Scripta Uniandrade - Revista da pós-graduação em Letras-UNIANDRADE**. v. 17, n. 3, pp. 301-313, 2019. Disponível em: file:///C:/Users/Paulo/Downloads/1517-4971-1-PB%20(2).pdf. Acesso em: 01 fev. 2021.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

A ESPERANÇA COMO VISIBILIDADE EM *HEROÍNAS NEGRAS BRASILEIRAS EM 15 CORDÉIS* (2020) DE JARID ARRAES

Autor: Paulo Roberto Pellissari (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Rita Alcaraz (UNIANDRADE)

Resumo: Esta pesquisa tem por objetivo propor uma discussão sobre decolonialidade e a obra *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* (2020), de Jarid Arraes, escritora, cordelista e poetisa de Juazeiro do Norte, com foco em um desses cordéis, o qual resgata a memória da heroína brasileira, Esperança Garcia (cerca de 1751 -?), com aporte teórico de renomados críticos e na esteira do que reflete a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie sobre como criamos a imagem que temos de cada povo, uma vez que nosso conhecimento é construído pelas histórias que escutamos. Sabe-se quanto maior for o número de narrativas diversas, mais completa será nossa compreensão sobre determinado assunto, questiona-se como a literatura de Arraes pode resgatar memórias, dar visibilidade a vozes que foram silenciadas, uma vez que o discurso de uma matriz de poder excluiu e exclui e marginaliza as populações negras, apagando sujeitos e subjetividades.

Palavras-chave: Decolonialidade**;** Heroínas Negras; Esperança Garcia; Arraes

> "A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ninar os da casa grande e sim para incomodá-los em seus sonhos injustos" (EVARISTO, 2007, p. 21).

A literatura pode tirar autores da periferia e trazer para o centro, trazer para o diálogo, trazer para a discussão de igual para igual. Nesse sentido, o trazer outras vozes para a literatura não significa desdizer o que está: é necessário trazer a diversidade e ressignificar para além de nós, no sentido de libertar e emancipar mentes dos grilhões da colonialidade epistêmica, espiritual, política e econômica que aprisionam e desumanizam há séculos.

Na perspectiva decolonial, uma das mais atuais e contestadoras linhas de pensamento, a literatura pode ser vista e reorganizada para reivindicar a desconstrução de leituras hegemônicas, provenientes de países historicamente dominantes, sobre o negro, sobre os afrodescendentes, sobre as mulheres, sobre os indígenas, entre outros grupos sociais oprimidos, ou seja decolonizar a produção intelectual a partir das suas margens e das fronteiras, decolonizar o pensamento e adicionar a contribuição dos movimentos sociais, sobretudo os movimentos indígenas e afrodescendentes a fim de usar o pensamento e as práticas para criar uma utopia decolonial com poder.

O professor da Universidade Lusófona, Pedro Pereira Leite, assevera em artigo sobre Catherine Walsh e a pedagogia decolonial.

> O pensamento e a prática de Decolonialidade questiona a centralidade do pensamento hegemônico eurocêntrico (modernismo, pós-modernismo, teoria crítica, Estudos Pós-coloniais) e inicia uma crítica ao pensamento hegemônico de matriz eurocêntrica, enfrentando o desafio de pensar a partir de outros sujeitos, de outros lugares (margens e fronteiras) e outras concepções do mundo (LEITE, 2019, p. 34).

Para Leite, a matriz de dominação colonial fundamenta-se no poder sobre os corpos e espaço. "É uma relação de violência com base no racismo e no colonialismo (usurpação do espaço pela violência e delimitação da propriedade), impondo modelo de organização, de relações de violência (sobre o trabalho, sobre o corpo)" (LEITE, 2019). Ainda sugere que o pensamento decolonial implica em entrelaçar a teoria-prática com histórias locais de vida e perspectivas de luta e em se envolver com argumentos e lutas por dignidade e vida contra a morte e a destruição, o que corrobora a afirmação de TORRES (2020, p. 48) quando menciona que a decolonialidade requer "não somente a emergência de uma mente crítica, mas também de sentidos reavivados que objetivam conexão em um mundo definido por separação".

Segundo Ochy Curiel, antropóloga social afro-dominicana e teórica feminista, as propostas decoloniais, em suas diferentes expressões, oferecem um pensamento crítico para entendermos a especificidade histórica e política de nossas sociedades. "Partindo de paradigmas não dominantes que mostram a relação entre modernidade ocidental, colonialismo e capitalismo, elas questionam as narrativas da historiografia oficial e mostram como se configuram as hierarquias sociais" (CURIEL, 2020, p.121).

Para Walsh, a interculturalidade representa uma lógica, não simplesmente um discurso, construída a partir da particularidade da diferença. É uma diferença que é colonial, que é consequência da passada e presente subordinação de povos, linguagens e conhecimentos. Essa lógica, ao mesmo tempo em que parte da diferença colonial e, mais do que isso, de uma posição de exterioridade, não se fixa nela; ao contrário, trabalha para transgredir as fronteiras do que é hegemônico, interior e subalternizado. Em outras palavras, a lógica da interculturalidade compromete um conhecimento e pensamento que não se encontra isolado dos paradigmas ou das estruturas dominantes; por necessidade (e como um resultado do processo de colonialidade) essa lógica conhece esses paradigmas e estruturas. (WALSH, 2019).

É através desse conhecimento que se gera um outro conhecimento. Um pensamento outro, que orienta o programa do movimento nas esferas política, social e cultural, enquanto opera afetando (e descolonizando), tanto as estruturas e os paradigmas dominantes quanto à

padronização cultural que constrói o conhecimento universal" do Ocidente. Falar em um posicionamento crítico fronteiriço significa reconhecer a capacidade do movimento de entrar em/ ir para dentro do trabalho com e entre os espaços social, político e epistêmico, antes negados, e reconceitualizar esses espaços através de formas que respondam à persistente recolonialização do poder, olhando para a criação de uma civilização alternativa (WALSH, 2019).

A compreensão da interculturalidade, na perspectiva de Walsh, é um campo de tensões e por isso pode-se propor como possibilidade a perspectiva decolonial na reflexão para a área da literatura. Onde muitas vezes vozes são desvalorizadas, invisibilizadas, e que a literatura pode resgatar para atribuir uma (re)significação identitária, social, epistêmica e por isso política.

Na esteira da decolonialidade, ressalta-se o trabalho da autora nigeriana, Chimamanda Ngozi Adichie. Em palestra no programa *TED Talk*, em 2009, sobre o perigo de uma história única (posteriormente lançada em livro) e gravada em vídeo e disponível em rede social, um dos vídeos mais acessados da plataforma, com cerca de 18 milhões de visualizações, a autora propõe pontes para um entendimento mais profundo entre culturas. A partir deste vídeo, muitos puderam refletir sobre como olhar para o outro com alteridade. Adichie é uma mulher que trabalha pela quebra de estereótipos não apenas sobre a Nigéria, mas sobre todo o continente, em um processo de ressignificação. É preciso que as pessoas se envolvam, que conheçam outras histórias não apenas dentro do seu círculo de convivência, mas das outras pessoas, outros povos.

> Histórias importam. Muitas histórias importam. Histórias tem sido usadas para expropriar e tornar maligno. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida. [...] Quando nós rejeitamos uma única história, quando percebemos que nunca há apenas uma história sobre nenhum lugar, nós reconquistamos um tipo de paraíso (ADICHIE, 2009).

Nesse sentido de uma perspectiva decolonial, uma vez que a literatura pode tirar autores da periferia e trazer para o centro, trazer para o diálogo, trazer para discussão de igual para igual, tem-se a literatura de Jarid Arraes que, por meio do livro *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* (2020), traz a luta política de mulheres negras e heroínas e reúne 15 histórias, que ganharam uma nova versão da autora com ilustrações de Gabriela Pires.

Desde 2012, Arraes tem se dedicado a desvendar a história das mulheres negras que fizeram a História do Brasil. Para isso, a autora usou a linguagem poética tipicamente brasileira da literatura de cordel. E vendeu milhares de seus cordéis pelo Brasil, alertando para a importância da multiplicidade de vozes e oferecendo exemplos de diversidade para as mulheres atuais.

Arraes nasceu em Juazeiro do Norte, na região do Cariri (CE), em 1991. Escritora, cordelista e poeta, é autora de *Redemoinho em dia quente* (Alfaguara, 2019), vencedor do prêmio APCA na categoria contos/ crônicas, *Um buraco com meu nome* (Ferina, 2018), *As lendas de Dandara*

(Editora de Cultura, 2016). Atualmente vive em São Paulo, onde criou o Clube de Escrita para Mulheres. Tem mais de setenta títulos publicados em literatura de cordel, incluindo a coleção *Heroínas Negras na História do Brasil*.

Em entrevista para o jornal espanhol *El Pais*, em 2019, durante a Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), Arraes afirma: "Só consegui chegar onde cheguei porque soube usar a Internet". A escritora recebeu um dos apoios que mais almejava: o da sua mentora literária, Conceição Evaristo. "Você me mostrou que não estou condenada ao silêncio". Sobre a influência de Conceição Evaristo em sua produção, Arraes menciona que descobrir Evaristo deu a primeira a confirmação de que ela podia escrever "porque eu nunca tinha lido nada escrito por uma mulher negra, por alguém que parecesse minimamente comigo. Quando li *Cadernos Negros*, a literatura se abriu para mim e comecei a publicar o que eu escrevia"

(https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/16/cultura/1563309707_729625.html)

Sobre a literatura de cordel, Arraes mencionou ainda que não pretendia abandonar a literatura de cordel no seu projeto de escrita e asseverou "valorizo essa literatura como estética, como tradição. Só atualizo os temas, mas mantenho a identidade, que são o ritmo, a rima, a métrica". Arraes pretende continuar fazendo essa parte de sua obra de maneira independente, montando ao folhetos um a um e mandando para os leitores por correio. "Isso é autonomia e respeito à tradição. Um acordo que faço com as editoras é que, mesmo que publique outro livro de cordel, continuarei vendendo as histórias individuais como folheto" (https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/16/cultura/1563309707_729625.html).

Arraes trabalha com a literatura considerada por muitos como literatura marginalizada. A despeito de controvérsias de críticos sobre a terminologia cordel ou folhetos e em conformidade com vários estudiosos de cordel (BATISTA, 1977; ABREU, 2006a; LIMA, 2006), adota-se neste estudo a terminologia "literatura de cordel" para designar toda a poética nordestina, seja a impressa ou a improvisada dos cantadores. Tal poética exprime em versos histórias que falam, em geral, de fatos relacionados com o povo da região, tais como a miséria, a fome, superstições, milagres, tragédias, festas locais, proezas de algum elemento famoso na localidade ou no país, além de contar com adaptações de clássicos da literatura universal. Para Arraes, tem-se o propósito de recuperar e recontar, por meio de versos, vozes silenciadas e apagadas há séculos e que trazem à luz mulheres negras que lutaram pela sua liberdade e pelos seus direitos, reivindicando seus espaços.

A literatura de cordel lusitana, ao que parece bastante codificada ao aportarem em terras brasileiras, conforme afirmam estudiosos, depara-se com toda a riqueza da literatura oral formada por elementos da cultura indígena, portuguesa e africana, o que mais uma vez reafirma que a

escolha de Arraes, por trazer estas heroínas ao conhecimento e à luz por meio do cordel, não deixa de reforçar a ideia de que a própria literatura de cordel foi uma amálgama entre diferentes saberes oriundos da matriz cultural do Brasil.

Ressalta-se, diferentemente do que prega a tradição da produção da literatura em cordel, que é lançar em forma de folhetos, Arraes produz e compila em formato de livro seus folhetos. Como afirmam Nascimento e Santos sobre a importância de renovação da forma.

> Percebemos a importância salutar do cordel, como recurso informacional – cuja historiografia insere-se na própria história dos registros do conhecimento. Outro aspecto a ser considerado diz respeito à extraordinária capacidade de adaptação e o forte poder de influência exercido sobre outras modalidades artísticas têm propiciado vida longa à literatura de folhetos nordestina, que embora tenha tido a sua morte anunciada por diversas vezes, tem se mostrado cada vez mais viva do que nunca. O surgimento de outros suportes comunicacionais, ao invés de inibi-la tem contribuído de forma efetiva para a sua afirmação, não só como expressão cultural, mas também comunicacional (NASCIMENTO; SANTOS, 2015).

Arraes não perde de vista a matriz oral e os atributos regionais, demonstrando com isso que o cordel tem se reinventado ao longo de sua existência, se mostrando sempre atual e com notáveis traços de interdisciplinaridade. Ainda sobre o cordel, Arraes tece algumas críticas em entrevista no site Azmina.

> Fico observando como anda o cordel no mercado editorial no Brasil e muita coisa me decepciona e me irrita. Um exemplo disso é como **homens continuam recebendo mais destaque e falando pelo cordel como se fossem os representantes exclusivos desse tipo de literatura**; outra coisa é o fato de que o cordel em folheto não recebe o mesmo destaque que o cordel publicado em livro (https://azmina.com.br/colunas/jarid-arraes-cordel-que-empodera-mulheres, grifo meu).

Aliado à construção poética do cordel, os editores se utilizavam e muitos continuam a se utilizar até a atualidade da xilogravura, gravura impressa a partir de uma matriz em madeira, a fim de ilustrar a capa dos folhetos, retratando o imaginário e os costumes do sertão e acrescentando artes plásticas à obra literária. Com singularidade, os artistas da xilogravura recriavam e ampliavam em suas matrizes de impressão o imaginário do cordel com forte sentido expressivo e originalidade. (ABREU, 2006a, p. 112). Arraes manteve esta tradição em seu livro, por meio do projeto gráfico capitaneado por Gabriela Pires, ao realizar a ilustração em preto e branco de cada uma das heroínas, permitindo diferentes possibilidades de análise e interpretação (Figuras 1 e 2).

Figura1: Ilustrações do livro *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*, de Jarid Arraes, por Gabriela Pires, publicado pela Editora Seguinte, 2020. Fonte: https://revistacult.uol.com.br/home/heroinas-negras-se-tornam-protagonistas-em-coletanea-de-cordeis/ Acesso em 29 out, 2021.

Figura 2: Ilustração de Esperança Garcia por Gabriela Pires no livro *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*, de Jarid Arraes, publicado pela Editora Seguinte, 2020. Fonte: ARRAES, 2020, p. 54-55.

Em *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*, Arraes traz as histórias de Antonieta de Barros (1901-1952), Aqualtune (século XVII), Carolina Maria de Jesus (1914-1977), Dandara dos Palmares (? - 1694), Esperança Garcia (1751 -?), Eva Maria do Bonsucesso (século XIX), Laudelina de Campos Melo (1904-1991), Luísa Mahin (século XIX), Maria Felipa (? -1873), Maria Firmina dos Reis (1822 -1917), Mariana Crioula (século XIX), Na Agontimé (século XIX), Tereza de Benguela (1700 -?), Tia Ciata (1854-1924) e Zacimba Gaba (século XVII).

No prefácio da obra, Jaqueline Gomes de Jesus, menciona a importância da fala e traz uma reflexão sobre o silenciamento de vozes e a invisibilidade de mulheres negras ao longo da história.

> Para nós, seres humanos, as lembranças trazem reflexões. E, às vezes, estas alimentam aquelas.

> Inconscientemente, construímos nossas histórias de vida com os retalhos de quem fomos, ou de quem acreditamos ter sido. O que importa é o trabalho de costura. Existe muito de racional escondido sob o leito desse rio de afetos [...]. No Brasil, mulheres, principalmente as negras, nem sempre puderam falar, escrever e quanto mais publicar sobre si mesmas [...] o protagonismo negro para se expressar, sem intermediários, foi invisibilizado, senão questionado e punido. [...]Aos brancos que ignoram o racismo, resta gozar os privilégios decorrentes de sua cor de pele e traços anatômicos, em detrimento da vida, direitos e potencialidades das pessoas negras (JESUS, 2020, p. 8-9).

Dos 15 cordéis em *Heroínas negras brasileiras*, escolheu-se para este estudo aquele que canta e retrata a carta de Esperança Garcia (Figura 3), mulher negra, e que, mesmo na condição de cativa, utilizou-se da escrita para se defender da violência do sistema escravagista.

Figura 3: Imagem de Esperança Garcia. Fonte: http://antigo.acordacultura.org.br/herois/heroi/esperancagarcia Acesso em: 29 out, 2021.

A carta de Esperança Garcia (Figuras 4 e 5) foi encontrada no arquivo público do Piauí pelo historiador Luiz Mott, quando realizava sua pesquisa de mestrado, em 1979. O texto, em uma única página, escrito à mão, trata-se do documento mais antigo de reivindicação de uma pessoa escravizada a uma autoridade. Como documento histórico, ela ainda descreve os maus-tratos aos quais a população escravizada era submetida.

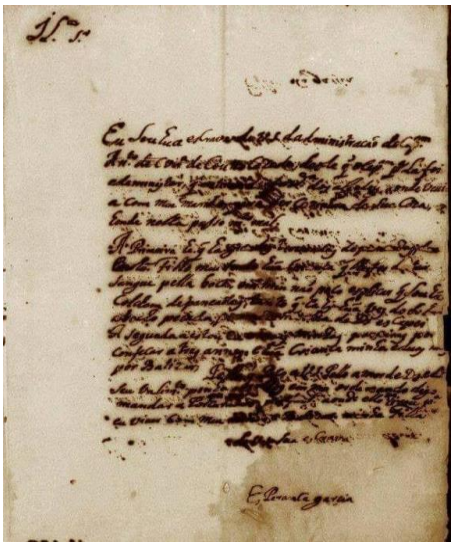


Figura 4: A carta de Esperança Garcia. Fonte: https://esperancagarcia.org/a-carta/ Acesso em: 26 out, 2021.

"Eu Sou hua escrava de V.S administração do Cap.am Antoº Vieira de Couto, cazada. Desde que o Cap.am pª Lá foi administrar, q. me tirou da Fazdª dos algodois, onde vevia co meu marido, para ser cozinheira da sua caza, onde nella passo mto mal. *A primeira hé q. há grandes trovoadas de pancadas enhum Filho meu sendo huã criança q lhe fez estrair sangue pella boca, em min não poço esplicar q Sou hu colcham de pancadas, tanto q cahy huã vez do Sobrado abacho peiada; por mezericordia de Ds esCapei.* *A segunda estou eu e mais minhas parceiras por confeçar a tres annos. E huã criança minha e duas mais por Batizar.* *Pello ã Peço a V.S pello amor de Ds e do Seu Valim ponha aos olhos em mim ordinando digo mandar a Porcurador que mande p. a Fazda aonde elle me tirou pa eu viver com meu marido e Batizar minha Filha* *De V.Sa. sua escrava Esperança Garcia"*	*"Eu sou uma escrava de Vossa Senhoria da administração do Capitão Antônio Vieira do Couto, casada. Desde que o capitão lá foi administrar que me tirou da fazenda algodões, onde vivia com o meu marido, para ser cozinheira da sua casa, ainda nela passo muito mal.* *A primeira é que há grandes trovoadas de pancadas em um filho meu sendo uma criança que lhe fez extrair sangue pela boca, em mim não posso explicar que sou um colchão de pancadas, tanto que caí uma vez do sobrado abaixo peiada; por misericórdia de Deus escapei. A segunda estou eu e mais minhas parceiras por confessar há três anos. E uma criança minha e duas mais por batizar. Peço a Vossa Senhoria pelo amor de Deus ponha aos olhos em mim ordenando digo mandar ao procurador que mande para a fazenda de onde me tirou para eu viver com meu marido e batizar minha filha."*

Figura 5: A carta de Esperança Garcia. Fonte: https://esperancagarcia.org/a-carta/ Acesso em: 26 out, 2021.

Arraes em seu projeto de escrita nestes cordéis traz não apenas uma história de uma mulher negra escravizada que utilizou a educação e o conhecimento para organizar rebeliões contra o poder eurocêntrico e patriarcal, mas pulsa na poética de Arraes uma reflexão sobre as raízes ideológicas e até religiosas que possibilitaram e ainda continuam a possibilitar a discriminação contra a mulher e contra o negro.

A respeito do racismo e mulheres, a pesquisadora, antropóloga e política brasileira, Lélia Gonzalez, ressalta que:

> Nós mulheres e não brancas fomos 'faladas', definidas e classificadas por um sistema ideológico de dominação que nos infantiliza. Ao nos impor um lugar inferior no interior da sua hierarquia (apoiadas nas nossas condições biológicas de sexo e raça), suprime nossa humanidade justamente porque nos nega o direito de sermos sujeitos não só do nosso próprio discurso, como da nossa própria história. É desnecessário dizer que, com todas essas características, estamos nos referindo ao sistema patriarcal-racista (GONZALEZ, 2020, p. 38).

> A partir da carta de Esperança Garcia, Arraes adapta a história e recria-a em vinte e quatro estrofes de seis versos, dentro da tradição da padronização poética, cuja convenção é de que a forma utilizada nos poemas narrativos, de versos curtos e rimados, deveria ser a sextilha, estrofes de seis versos, com a segunda, quarta e sexta rimadas no estilo ABCBDB (ABREU, 2006a, p. 111).

Neste artigo, para fins de análise, optou-se fragmentar o cordel Esperança Garcia em três partes de oito estrofes.

Foi no século dezoito
Que este caso aconteceu
No estado Piauí
A mudança que se deu
E marcando nossa história
Esperança apareceu

Pelos padres jesuítas
Ela foi escravizada
Esperança era mulher
Que vivia maltratada
Mas sua personalidade
Era alma de indomada

Quando estava com os padres
Esperança se casou
E chegou a ter um filho
Que profundamente amou
Com seu marido vivia
Mas então tudo mudou.

Pois o Marquês de Pombal
Foi os padres expulsar
E a escrava Esperança
Acabou-se por passar

Ao governo do Estado
Que lhe mandou transportar.

Da Fazenda Algodões
Esperança foi tirada
Foi parar em Nazaré
Onde foi escravizada
E já nesse novo canto
Com dureza era espancada.

Separada do marido
Só o filho carregava
Mas a pobre da criança
Todo dia que apanhava
E por isso a Esperança
Muito mais se revoltava.

Acontece que Esperança
Tinha aprendido a ler
Ensinada pelos padres
Tinha jeito de escrever
Foi aí que decidiu
Uma carta conceber.

No dia 6 de setembro
Sua carta foi mandada
Com palavras de apelo
E linguagem explicada
Esperança que pedia
Por urgente salvaguarda. (ARRAES, 2020, p. 57-58)

Embora o texto seja impresso, conserva muitas categorias da oralidade e estima-se a um público que o recebe em termos estritamente emocionais. Por isso, baseia-se principalmente na repetição e na hipérbole, dois recursos estilísticos próprios do mundo popular.

Esperança Garcia, mulher, negra, escravizada, mãe, alfabetizada ilegalmente por padres jesuítas escreveu uma carta, em 6 de setembro de 1770, ao governador da capitania do Piauí, denunciando as situações de violências pelas quais passava. Após a expulsão dos jesuítas, em 1759, pelo Marquês de Pombal (1699-1782), Esperança foi levada da Fazenda dos Algodões, onde vivia com seu marido e filhos, a uma fazenda em Nazaré do Piauí, sob a administração do governo para trabalhar como cozinheira.

O poeta/cantador coloca emoção no uso dos versos “E já nesse novo canto/ Com dureza era espancada.” E com isso o substantivo canto, ganha diferentes contornos e expressa além do significado de localidade, o sentido figurado de um outro lugar, de um lugar abandonado, esquecido. Este recurso de jogo de palavras é uma das características da literatura de cordel para aproximar o público leitor. O poeta/cantador se utiliza de duas palavras para caracterizar Esperança

como uma “escravizada” e de “alma indomada”, ou seja uma mulher subjugada, impotente nos seus direitos, mas que possuía um espírito de luta. Uma mulher à frente de seu tempo, que fora alfabetizada pelos Jesuítas, algo incomum aos escravizados, e de alma inquieta, numa perspectiva da resistência e de atuação positiva entre as mulheres negras.

O presidente da província
foi quem leu o documento
Que continha em suas linhas
A denúncia do momento
Pois a dor de Esperança
Vinha de seu sofrimento.

Nessa carta ela dizia
Que vinha a apanhar
Uma vez sendo jogada
Com intento de matar
Foi caindo do sobrado
Mas se deu para escapar.

O seu filho, tão pequeno
Também era maltratado
O feitor de tal fazenda
Era um homem endiabrado
Que batia sem ter pena
Por qualquer caso furado.

Outra filha também tinha
Que queria batizar
Disse que era uma criança
Mas a fé era exemplar
E a religião cristã
Ela estava a professar.

E falou de outras mulheres
Querendo as confessar
Que do mesmo jeito dela
Precisavam de contar
Seus pecados escondidos
Para o padre perdoar.

Porque lá onde ela estava
Não se tinha a confissão
Nem batismo e nem missa
Que era assim religião
E Esperança argumentava
Que isso era confusão.

Foi usando desses pontos
Seu exemplo de esperteza
Por fazer da fé cristã
Argumento de clareza

Para ver se conseguia
Do governo uma presteza.

Afinal o que diria
Para o branco convencer?
Se a gente escravizada
Não podia merecer
A menor das gentilezas
Para em paz sobreviver? (ARRAES, 2020, p. 58-59).

Nessas oito estrofes que seguem a narrativa sobre Esperança Garcia, o poeta/cantador insere o motivo principal do argumento, ou seja o apelo à compaixão do homem branco com argumentos cristãos do sacramento do batismo e a confissão. O batismo era critério central no processo de feitura do novo escravo. Desde as Ordenações Manuelinas (1521), consta ser dever dos senhores batizar todos os escravos e escravas da Guiné, dentro de seis meses, com o risco de perder o escravo, caso não fosse batizado.

> A justificação da escravidão negra no Império Português na Idade Moderna baseou-se, particularmente, na evangelização cristã de povos designados como gentios e pagãos. A bula papal *Romanus pontifex* (1455) tornou-se chave na defesa de tese de que retirar os negros de suas práticas originais e levá-los para o seio da cristandade, salvaria suas almas (ALENCASTRO, 2000:161). A entrada dos escravizados nos antigos e novos domínios portugueses fazia-se, então, pela evangelização e recepção do batismo. Recebia-se um novo nome, a água do batismo e o sal como sinal da libertação do pecado original, enquanto na ata batismal anotava-se sua condição de cativo e o nome do seu proprietário. O batismo poderia libertar a alma, porém mantinha o corpo do africano escravizado (MAIA, 2011, p.1).

Foi usando destes argumentos e sobretudo a religião como a principal motivação que Esperança Garcia tenta conseguir do governo uma presteza e também reafirma sua crença católica ao se anunciar como cristã que cumpre com os deveres da religião. Desta forma, Garcia se apropria da religião e do discurso do branco para subverter sua condição de escravizada e com isso exigir uma vida digna para si e sua família.

Não se sabe o desfecho
Se sequer foi respondida
Mas sem dúvida nenhuma
Era tão fortalecida
A coragem de Esperança
Que se tornou conhecida.

Porque no Brasil passado
O escravo era excluído
Sem saber ler e escrever
Sem poder ser instruído
Caso alguém fosse enfrentar
Acabava perseguido.

Era crime muito grave
Ensinar escravo a ler
Pela lei que existia
Era o jeito de viver
E seria muito preso
Quem fosse contradizer.
Luiz Mott foi o homem
Que essa carta encontrou
Quando estava em Portugal
Esse historiador
Resgatou o documento
E assim o publicou.

E por isso que Esperança
Na História se mantém
Porque teve essa coragem
E porque foi muito além
Não ficou só em silêncio
E mostrou que era alguém.

E você não conhecia
Essa história inspiradora
Peço que também espalhe
Porque é transformadora
A verdade de Esperança
Essa grande lutadora.

São inúmeras mulheres
Que peitaram toda luta
Enfrentando o racismo
E com garra na labuta
Construíram um caminho
Sempre com a mente astuta.

Por causa dessas mulheres
Hoje temos liberdade
É por isso que me orgulho
De minha ancestralidade
Preservar é um prazer
É responsabilidade. (ARRAES, 2020, pp. 60-62)

Como instrumento para a criação, a qualidade do poema depende da habilidade com que o poeta os maneja, da proficiência com que compõe e recompõe versos e narrativas, sempre calcadas em estruturas tradicionais, como na literatura de cordel. Novidade e repetição, individualidade e tradição constituem o espaço no qual Arraes se move. Os poetas escrevem como se estivessem contando uma história em voz alta. Sendo assim, o público, mesmo quando a lê, prefigura um narrador oral, cuja voz se pode "ouvir".

O poeta cantador/narrador, na segunda estrofe, deste terceiro excerto, anuncia a gravidade contra as normas vigentes de ensinar um escravo a ler e, conforme pesquisadores, para analisar as práticas de escravização e de instrução dos negros no Brasil, há de se ter em mente que ser escravo,

já definia a condição de exclusão social e, portanto, educacional. Esperança foi alfabetizada pelos Jesuítas. Pouco se tem de informação sobre casos que os escravizados foram alfabetizados. “A problemática da carência de abordagens históricas sobre as trajetórias educacionais dos negros no Brasil revela que não são os povos que não têm história, mas há os povos cujas fontes históricas, ao invés de serem conservadas, foram destruídas nos processos de dominação” (CRUZ, 2005, p. 23).

Nas cinco últimas estrofes, o poeta/cantador presta homenagem a Luiz Mott, antropólogo, historiador e pesquisador, e um dos mais conhecidos ativistas brasileiros em favor dos direitos civis LGBTQIA+. Professor titular aposentado do Departamento de Antropologia da UFBA e professor e orientador do programa de pós graduação em História da universidade. Mott foi o responsável por dar visibilidade e trazer ao conhecimento de todos a carta de Esperança Garcia, em 1979, após dois séculos aproximadamente de esquecimento.

O poeta/cantador termina o poema narrativo, convocando o seu leitor/ouvintes a espalharem a narrativa de Esperança Garcia. Assim sendo, convida a todos para serem disseminadores da cultura negra, da história de uma negra heroína a fim de que possam ter um papel transformador e ativo na sociedade como divulgadores de uma cultura e de um apagamento a que as mulheres escravizadas foram submetidas ao longo dos anos. Com isso, deixa de ser uma história apenas de uma mulher escravizada, mas passa a ter uma representatividade coletiva e atinge esferas maiores para a comunidade negra, em especial. Neste momento, Arraes como autora posiciona-se e conclui que difundir, reconhecer e valorizar esta história para ela é um prazer, um dever, um orgulho e um compromisso com a sua ancestralidade.

Conforme afirmado no site esperancagarcia.org, as pesquisas historiográficas apontam que Esperança talvez tenha retornado à fazenda de Algodões, onde vivia. Essa possibilidade respalda-se em um documento de 1878 – oito anos após o envio da carta – com a relação de escravizados desta fazenda onde é mencionado o casal Esperança e Ignacio – ela com 27 anos, ele 57. Esperança Garcia tinha apenas 19 anos quando escreveu a carta reivindicando direitos ao governador.

Duzentos e quarenta e sete anos, após a data da carta, Esperança Garcia foi reconhecida, em 2017, pela OAB do estado do Piauí, como a primeira advogada piauiense, pois sua carta, segundo as nomenclaturas do Direito, tem um tipo de texto análogo a uma petição.

Jarid Arraes, ao proceder com esta forma de escrita, rompe com o tradicional e convencional da literatura de cordel, ao se utilizar de um recurso da tradição, pois engaja-se para versejar outras mulheres negras, relegadas ao silêncio, à invisibilidade ao longo dos séculos. Enfrenta o racismo e o machismo por meio da literatura, com prosa e verso, uma vez que a literatura de cordel é

predominantemente machista. Descoloniza o olhar, tenta universalizar a compreensão do mundo, observando as diferenças do lugar. Traz à luz heroínas brasileiras que foram esquecidas e ignoradas pelo cânone. Assume a missão de não apenas representar, mas de dar alma e voz a grupos excluídos da literatura brasileira e atua na luta dos direitos raciais e da diversidade de gênero.

Considerando-se que o local de fala é importante em qualquer espaço, principalmente no literário, os gêneros, as vozes, as personagens, as enunciações, os contextos, o jogo literário para que ocorra a visibilização, o levar esta discussão para as escolas é de extrema importância. Vários são os projetos de alfabetização e letramento pelo Brasil e diferentes estudos acadêmicos com os cordéis de Jarid Arraes. Assim, a autora cumpre seu papel: o de poder resgatar memórias, dar visibilidade a àquelas vozes que foram silenciadas, e, por conseguinte, dar voz e representatividade aos quilombolas, aos diversos movimentos negros, ao povo de santo, aos jovens da periferia, à estética e à arte negra, uma vez que o discurso da matriz de poder excluiu e marginalizou as populações negras, apagando sujeitos e subjetividades.

Referências

ABREU, M. **Cultura letrada**: literatura e leitura. São Paulo: Editora UNESP, 2006a.

_____. **Histórias de cordéis e folhetos**. 2. reimp. Campinas: Mercado de Letras, 2006b.

ADICHIE, C. ***The danger of a single story***. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wQk17RPuhW8. Acesso em: 20 out, 2021.

ANGELO, H. **Apagadas da história, heroínas negras se tornam protagonistas em coletânea de cordéis**. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/heroinas-negras-se-tornam-protagonistas-em-coletanea-de-cordeis/ Acesso em: 20 out, 2021.

ARRAES, J. **Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis**. São Paulo: Ed. Seguinte, 2020.

BATISTA, S. N. **Antologia da literatura de cordel**. Natal: Fundação José Augusto, 1977.

CRUZ, M. Uma abordagem sobre a história da educação dos negros. In: **História da Educação do Negro e outras histórias**. ROMÃO, J. (Org.). Secretaria de Educação Continuada,

Alfabetização e Diversidade. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. 2005, p. 23.

CURIEL, O. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA. H. B. **Pensamento feminista hoje perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 120, 2020.

EVARISTO, C. Da grafia ao desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento da minha escrita. In: ALEXANDRE, M. A. (Org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces.** Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p.16-21.

ESCALEIRA, B. **Jarid Arraes: cordel que empodera mulheres**. Disponível em: https://azmina.com.br/colunas/jarid-arraes-cordel-que-empodera-mulheres/Acesso em: 20 out, 2021.

GONZALEZ, L. Por um feminismo afro-latino-americano. In: HOLLANDA. H. B. **Pensamento feminista hoje perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 39.

HOLLANDA. H. B. **Pensamento feminista hoje perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

INSTITUTO ESPERANÇA GARCIA. Disponível em: https://esperancagarcia.org/ Acesso em: 20 out, 2021.

JESUS, J. Prefácio: Resgatar nossa memória. In: ARRAES, J. **Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis.** São Paulo: Ed. Seguinte, 2020, p. 8-12.

LEITE. P**.** Catherine Walsh e a Pedagogia Decolonial. **Global educa**. Dísponível em: https://globaleduca.hypotheses.org/930 Acesso em: 20 out. 2020.

LIMA, A. V. **Acorda cordel em sala de aula**: a literatura popular como ferramenta auxiliar na Educação. Fortaleza: Tupynanquim Editora/Queima Bucha, 2006.

MAIA. M. Uma nova interpretação da chegada de escravos africanos à América Portuguesa (Minas Gerais, século XVIII). **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** – ANPUH. São Paulo, jul. 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308192610_ARQUIVO_TextocompletoANPUHjunho2011.pdf Acesso em: 20 out, 2021.

NASCIMENTO, J; SANTOS, F. A Literatura de Cordel Como Fonte de Informação: um olhar historiográfico e conceitual. **Folha de rosto**. v.1, n. 1, p. 101-112, jan./jun. 2015. Disponível em: file:///C:/Users/Paulo/Downloads/12-Texto%20do%20artigo-52-1-10-20150622.pdf Acesso em: 20 out, 2021.

OLIVEIRA. J. **Jarid Arraes, a jovem mulher do sertão que faz literatura retirante**. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/16/cultura/1563309707_729625.html. Acesso em: 20 out, 2021.

ROVAI, M; MONTEIRO, L. História das mulheres e história pública: desafios e potencialidades de um ensino posicionado. IN: **Dossiê: ensino de história, história das mulheres e desigualdades sociais no Brasil REHR**. Dourados:, v. 14, n. 27, pp. 180-205, jan./jun. 2020.

SOUZA, H. F. **A carta da escrava Esperança Garcia de Nazaré do Piauí**: uma narrativa de testemunho precursora da literatura afro-brasileira. LITERAFRO. Disponível em: www.letras.ufmg.br/literafro. Acesso em: 10 out, 2021.

TORRES, N. M. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. COSTA, J. B; TORRES, N. M.; GROSFOGUEL, R. (Orgs). 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

VASSALO. L. **O sertão medieval**: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

_____. **Permanência do medieval no teatro de Ariano Suassuna**. 293 p. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1988.

WALSH, C. Interculturalidade e decolonialidade do poder um pensamento e posicionamento "outro" a partir da diferença colonial. Trad. Daniele da Silva Proença, Andrea Cristiane Kahmann, Márcia Rodrigues Bertoldi. **Revista Eletrônica da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pelotas** (UFPel). v. 05, n. 1, pP. 06-34, jan./jul., 2019. Acesso em: 28 out, 2021.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

A PRESENÇA DA NEGATIVIDADE ESTÉTICA EM *VISTA CHINESA*, DE TATIANA SALEM LEVY

Autoras: Raquel Carvalho de Oliveira (UNIANDRADE)
Profª Drª Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: O presente trabalho abordará a obra *Vista Chinesa*, de Tatiana Salem Levy, publicado em 2020, lançando mão dos conceitos de produção de presença, negatividade estética, ritmo, epifania e imaginação, presentes nas obras *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura* (2014) e *Produção de Presença: O que o sentido não consegue transmitir* (2010), de Hans Ulrich Gumbrecht, de *Imaginação como presença: o corpo e seus afetos na experiência literária (*2020), de Ligia Gonçalves Diniz, e de *Diante da Dor dos Outros* (2003), de Susan Sontag. A análise terá como base a biografia da autora e o de produção do romance, para fins de compreensão da escolha dos elementos utilizados na narrativa que levam à produção de presença, bem como a apresentação das epifanias decorrentes de sua leitura, enfatizando os aspectos responsáveis por despertar sentimentos diversos no leitor.

Palavras-chave: Produção de presença; negatividade estética; imaginação; epifania; ritmo.

Introdução

O presente trabalho surge de uma busca pessoal por refletir sobre a capacidade que a leitura tem de arrebatamento, de sentirmos a obra pelo corpo e não apenas pela mente. Defenderei, ao longo da análise, que sensações e emoções experimentadas durante a leitura podem produzir presença e impactar os afetos do leitor, conduzindo ao êxtase.

Torna-se possível analisar a obra da perspectiva da produção de presença porque a autora lançou mão de vários recursos importantes em sua tessitura, os quais conduzem o leitor para o contexto peculiar de cada cena. Dentre os recursos utilizados temos, por exemplo, o fluxo de consciência, o ritmo, a descrição do ambiente e uso de arquétipos enquanto elementos que trazem a possibilidade de analisar aspectos performáticos do texto. A presença, definida por Gumbrecht (2010) como algo capaz de criar uma impressão e/ou sensação de tangibilidade, já se dá pelo título do livro, nome, aliás, do local do crime, *Vista chinesa*, conhecido por muitos por ser um ponto turístico, um cartão-postal carioca. Com uma narrativa impactante, um ritmo muito intenso e com momentos em que esse ritmo aumenta consideravelmente de intensidade, o leitor pode é envolvido pela narrativa a ponto de lê-la sem parar para saber o seu desfecho, ou de realizar uma leitura mais lenta a fim de conseguir digerir o seu impacto, internalizando os fatos e sentimentos de

determinadas cenas. Ambos os posicionamentos citados são compreensíveis devido à intensidade do relato de um estupro que permeia toda a narrativa, sendo que o horror absoluto da violência sofrida por Júlia é conjurado a cada momento por meio do ritmo, gerando espessura e aumento progressivo de intensidade. A espessura, diferente da profundidade, é ocasionada pelo contato do leitor com base no disparo de imagens na sua mente, mobilizado, aliás, pela imaginação promovida pelas cenas lidas, contribuindo para a produção de presença.

Cabe lembrar que a leitura, conforme sabemos, é uma ação individual. Diniz em *Imaginação como presença: o corpo e seus afetos na experiência literária* (2020), afirma que as emoções e sensações têm relação direta com os afetos, com disparos de imagens, conforme o leitor imagina as cenas. Gumbrecht (2010) chama a atenção para a individualidade da produção de presença, pois a presença não pode ser confundida com linguagem. A linguagem pode gerar presença mas não há presença na linguagem. Ao pensar em uma leitura com produção de presença, o autor está se referindo, também, a uma participação mais efetiva do corpo e dos sentidos no encontro com o texto, para que uma imersão única e intensa ocorra. Um livro com capacidade de impacto possibilita produção de presença constante e inúmeras epifanias, a qual pode ser considerada um momento de êxtase, em que o leitor é tomado de assalto, sentindo-se "sem ação", pois está imerso na leitura e em uma cena que pode durar pouco, como um relâmpago ou um meteoro que passa no céu, mas que gera um forte impacto.

Para análise do livro pelo viés da experiência estética, traremos conceitos das obras *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura* (2014) e *Produção de Presença: O que o sentido não consegue transmitir* (2010), de Hans Ulrich Gumbrecht, de *Imaginação como presença: o corpo e seus afetos na experiência literária (2020),* de Ligia Gonçalves Diniz, e de *Diante da Dor dos Outros* (2003), de Susan Sontag.

Biografia

Tatiana Salem Levy nasceu em Lisboa, em 1979, e é formada em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Cursou mestrado e doutorado pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio) e é pós-doutora pela UFRJ. Atualmente é professora e pesquisadora da Universidade Nova de Lisboa, tendo defendido a dissertação "A universidade é esse espaço para pensar como a Literatura atua" (LEVY, 2021). O trabalho foi publicado em livro, intitulado *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*, assim como a sua tese *A chave de casa*, livro vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura em 2008. Também é autora de *Dois Rios* (2011) e *Paraíso* (2014).

Vista Chinesa é, de certa maneira, um resgate da ancestralidade feminina: “Esse momento de solidão a gente nunca está realmente sozinho, são dos nossos mortos mas também dessa coisa de tradição literária, de todos que vieram antes da gente” (LEVY, 2021). A autora afirma que a sua amiga Joana Jabace, que lhe relatou a história que se tornaria o mote central da narrativa, sempre soube que o livro seria um romance, uma ficção: “Como com a linguagem literária vou contar esse horror, contar esse indizível, esse acontecimento inarrável, esse acontecimento inefável” (LEVY, 2021).

> Então eu fui me perguntando muito como seria para essas crianças que viveram no corpo dela, depois de ter sido estuprada que herança aquelas crianças teriam recebido, de alguma forma aqueles corpos têm alguma memória disso, porque eles foram gerados ali naquele corpo, então não tem como não passar, é claro que são coisas sutis, mas que passam. Então a ideia da carta, é a ideia de dar nome a esse trauma, justamente para que ele não vire essa herança pesada (LEVY, 2021).

Conhecer um pouco a autora e a relação com uma história verídica proporciona a compreensão de algumas escolhas da narrativa. O estupro é narrado com intensidade gradual, sendo apresentado, em um primeiro momento, como se fosse mais “leve”, até chegar na última intensidade, com uma riqueza de detalhes que, se fossem apresentados no início, poderia prejudicar a sequência da leitura. Tais elementos oportunizaram a escolha dos conceitos que utilizaremos neste artigo, mostrando que a leitura de uma obra literária pode ter impacto afetivo e corporal em seus leitores.

A produção de presença em *Vista chinesa*

Vista chinesa é baseado na história do estupro de uma diretora da Rede Globo, Joana Jabace, atualmente casada com o ator Bruno Mazzeo. Joana decidiu pela publicação dessa infeliz experiência, escolhendo Tatiana, sua amiga, para escrevê-la. O livro foi publicado em 2021, sendo que o título faz referência ao famoso mirante da Vista Chinesa, construído entre 1902 e 1906. Trata-se de um importante ponto turístico da cidade na região do Horto, de onde se descortina uma deslumbrante paisagem de toda a região sul do Rio de Janeiro. O livro é relativamente pequeno em quantidade de páginas, especificamente 112, o que aumenta consideravelmente o seu impacto.

A ação se passa em 2014, ano que teve o Brasil como sede da Copa do Mundo de Futebol e o Rio de Janeiro como sede principal. A narrativa apresenta uma descrição minuciosa do espaço, uma mata localizada em um bairro nobre, que traz um clima específico, a ambiência da violência sofrida pela protagonista, estabelecendo relação com os contos de fadas e os medos semeados nas mulheres desde a infância.

Júlia é uma personagem que representa muitas mulheres da contemporaneidade, representadas, na maioria das vezes, como heroínas que precisam passar por uma série de

provações e superações. A narrativa se desenvolve em um tempo cíclico, que, inclusive, é característico do feminino, na qual Júlia conduzida por um caminho de cura pela senhora que conduz o ritual com o peiote, que remete ao arquétipo da anciã, a qual representa a sabedoria. A anciã ancestralmente era a guardiã dos rituais de nascimento e morte, fosse na família, na tribo ou no clã familiar.

A narrativa traz Júlia como a personagem principal, uma arquiteta bem-sucedida que corre sempre de manhã no mesmo local, considerado perigoso por passar ao lado da Vista Chinesa, um ponto turístico de beleza ímpar que acaba se tornando um cenário de crime violento. Júlia, no entanto, demonstra não ter medo e decide correr no local no período da tarde, pois teria uma reunião no período da manhã na prefeitura da cidade para tratar da preparação das Olimpíadas, tendo em vista que seu escritório de arquitetura havia sido selecionado para executar o projeto. Sempre muito preocupada com o seu corpo e sua aparência física, em uma verdadeira obsessão pela magreza, Júlia estava correndo, distraída, ouvindo música com um fone de ouvido quando é abordada com um revólver apontado em sua cabeça, arrastada para a mata e estuprada violentamente. Quando ela retorna para o asfalto horas depois, ela só pensava em sua vida, como era importante ter sobrevivido, e consegue ir andando até sua casa onde encontra sua amiga Diana, que lhe dá um banho e a leva ao ginecologista. Entre muitas lágrimas, a protagonista está decidida em não denunciar o crime e começa perceber que o corpo que tanto cuidava está ferido. Outra questão que a comove é seu médico de confiança falar sobre a probabilidade de ter sido infectada por doenças sexualmente transmissíveis, mas ela continua decidida a não denunciar o estupro por não querer ser exposta.

Depois de vários argumentos o seu irmão afirma que, uma vez preso, o agressor não fará estuprará outras mulheres, o que motiva Júlia a denunciar a violência que sofreu. Segue-se uma sucessão de fatos que abalam ainda mais a situação emocional da vítima devido ao despreparo da polícia, como na cena em que a delegada, esta também uma heroína, questiona o motivo pelo qual ela decidiu correr justamente naquele horário, como que a culpa-la implicitamente pelo ocorrido, e na cena em que Júlia demonstra dificuldades em ajudar a polícia para a confecção do retrato falado, durante a qual os policiais a induzem ao erro sem deixá-la racionar antes de responder. Há também um momento de reconhecimento em que o policial liga para Júlia afirmando que prendeu o culpado e envia a foto para o celular a fim de que ela o reconheça na delegacia sendo que ela não havia incriminado ninguém, o que acaba causando um desconforto no policial.

Passando por vários momentos de enfrentamento com o despreparo com a polícia e de conjuração constante do fato criminoso, o que lhe causa muito sofrimento, Júlia decide aceitar um

convite de seu namorado Michel para viajar, e escolhe o México como destino. Lá, ela participa de um ritual sagrado, onde passa por uma espécie de morte simbólica, retornando para casa com a decisão de abandonar as investigações, recusando-se, inclusive, de participar de sessões de reconhecimento fotográfico do possível criminoso. A anciã que conduzia o ritual com o peiote, aliás, fez a premonição de que Júlia teria um casal de filhos, para os quais o livro é dirigido em forma de carta onde há constantemente a indagação sobre se ela deve contar ou não o estupro do qual foi vítima, pois acredita que eles também acabaram sentindo e passando por um pouco do que ela passou, por morarem nove meses em um útero doente e violentado.

A presença é produzida pelo envolvimento do leitor com a narrativa, podendo produzir impactos em seu corpo pela intensidade das cenas e da conjuração cíclica da própria cena do estupro, conforme Júlia vai rememorando o trauma para, enfim, curá-lo. Em *Vista Chinesa*, reverberam a negatividade estética, com cenas de violência causadoras de efeitos repulsivos de presença, gerando sentimentos de medo, ansiedade, tristeza, nojo e raiva, concomitante aos momentos singulares de beleza na dor ao longo da narrativa.

Nesta obra há uma ênfase na descrição do ambiente, sempre dentro da perspectiva da personagem. Levy afirma que, antes de iniciar as entrevistas, praticamente não pensava em nada neste aspecto, apenas em como narrar o estupro. “Quando eu tive a ideia escrever o romance eu tive nesse momento que não era só o estupro, não que seja pouco, mas que na verdade, é muitas violências" (LEVY, 2021). Quanto à cidade do Rio de Janeiro, afirma-se o seguinte:

> Em 2018, o Brasil se anunciava como o pior, não o pior mas um dos piores cenários do mundo, então eu quis trazer isso para o livro dessas duas violências, a violência do corpo da mulher, e a violência do corpo da cidade, essas duas mortes de certa forma né, porque acontece uma morte para mulher, tem um corpo que morre, tem uma mulher que morre, embora ela não morra tem uma Júlia que morre, e tem um Rio de Janeiro que morre e que vão ter que se refazer, que vão ter que se reconstruir de alguma forma (LEVY, 2021).

O espaço é um dos grandes responsáveis pela produção de epifanias na narrativa. O levantamento pode ser visualizado na tabela a seguir, nas páginas assinaladas com X, as quais correspondem aos momentos capazes de provocar epifanias, sendo um ou mais eventos imprevisíveis na sua leitura, os quais produzem a sensação de que não podemos nos agarrar aos efeitos de presença devido à sua efemeridade. Cabe relembrar, neste sentido, a particularidade da experiência estética e a produção de presença característica de cada leitor.

A tabela acima evidencia que, das 97 páginas em que a história é narrada, em 84 as epifanias foram vivenciadas e em apenas 13 páginas não houve esse evento. Na maioria das vezes não se pode esmiuçar como foi toda a epifania, a qual pode ser caracterizada pelos efeitos corporais causados pela narrativa, entre eles um aceleramento no coração, sentido pelas autoras deste artigo,

com um grau de intensidade que foi aumentando à medida em que os fatos eram narrados. Logo nas páginas 11 e 12, quando a autora fez a descrição da floresta e o relato do estupro, a sensação era de ouvir os barulhos da floresta, o misto de angústia e dor causado pela cena e pela impotência de não poder prestar ajuda à personagem, além de repulsa e raiva do estuprador.

Nas páginas 20 e 21 há o relato dos exames realizados no hospital, quando a personagem procura assistência médica devido a um sangramento genital. A passagem pode ocasionar uma sensibilização nos leitores, sendo que as autoras deste artigo sentiram "um nó" na garganta, tremor e dores nas pernas, ocasionadas pela fragilidade da personagem ao perceber naquele momento que pode ter sido contaminada por uma doença viral. Mesmo assim, Júlia coloca seus argumentos por não ter a intenção de fazer o boletim de ocorrência e não querer se dirigir até uma delegacia. O último exemplo, dentre as várias epifanias presentes no livro, é o do ritual presente das páginas 89 a 94, em que ocorre o contato com o peiote, o qual leva a leitora a experimentar sensações como o gosto amargo na boca seguido de outra sensação, a de amortecimento, ocasionado na personagem por mascar o peiote por um determinado tempo.

Há, na narrativa, os *leitmotiven* ou fios condutores que se repetem, gerando ritmo, além da espessura inerente, o que gera presença. A repetição dos principais termos foi contada por uma das autoras do artigo, sendo que a palavra "estuprada" aparece 13 vezes e "estupro", 6, totalizando 19 vezes. No entanto, esse número aumenta para 28 se contabilizados os termos derivados: "estuprador" aparece 6 vezes e "estuprado", 3 vezes, auxiliando no processo de conjuração das memórias da violência sofrida por Júlia.

A distância entre a experiência estética e os mundos do cotidiano não consegue ser discriminada pelo leitor no momento em que ocorre, já que uma epifania pode não ensinar nada, mas arrebata, sendo algo transcendental. A retomada do tema do estupro é uma constante no livro, por meio das conjurações da personagem principal, tendo, em cada uma destas retomadas, intensidade diferenciada, com uma riqueza progressiva de detalhes, dor e angústia.

> Sem mexer a cabeça, olhei para o lado e vi que ele usava luvas. (...) uma clareira um cinto um tapa minha garganta folhas no céu uma boca se mexendo uma língua sapatos um peito nu um tapa um passarinho um soco um cinto folhas caindo do céu outro soco ânsia de vômito gosto ruim uma nuvem dentro outro tapa fora dor dor dor uma jaca duas jacas várias jacas um rosto os detalhes de um rosto se desfigurando um rosto (LEVY, 2021, p. 12).

O leitor é conduzido a ter uma intensa experiência estética durante a leitura da narrativa, podendo nem levar em consideração os processos de atribuição de sentido do texto em um primeiro momento em virtude do impacto da intensidade gerado pelo pela própria leitura. E o ritmo é um dos elementos que causará este impacto. Gumbrecht (2010) define ritmo como a realidade física da linguagem com uma forma, exercendo funções de coordenação, memorização e encantamento,

como acontece em rituais ou orações. A narrativa imprime o ritmo em que a personagem masca o peiote, fazendo com que ele se faça presente na boca do próprio leitor de modo a seguir essa velocidade de mascar, tamanha é a materialidade gerada pela descrição da cena. Outro elemento que gera ritmo é o fluxo de consciência, que pode ser comparado a um rio que corre constantemente, levando o leitor a ter um pensamento atrás do outro, um fluxo muito rápido de sentimentos, emoções e sensações. Outro recurso, o suprimento das vírgulas, colabora substancialmente para que o fluxo de consciência e o ritmo se efetivem.

Há, ainda, a palavra "estuprada" que aparece primeiramente, sendo enfatizada, conforme já explicitado, por constante repetição. Na sequência, temos a separação de sílabas da palavra, uma ênfase, o que faz com que ela seja lida compassadamente, com um ritmo mais lento, levando o leitor a uma grande comoção, de modo a ser envolvido emocionalmente com o sofrimento e o drama vivenciado pela personagem. "As palavras certas poderiam ser: Eu fui estuprada. A mãe de vocês foi estuprada. Eu, a mãe de vocês, fui estuprada. Foi. Fui. Estuprada. Estuprada. Es-tu-pra-da." (LEVY, 2021, p. 13)

O ritmo imposto pela narrativa a partir da repetição da palavra "estuprada" possibilita à linguagem a aquisição de uma realidade física, em que pode-se sentir o ritmo e cumprir sua função afetiva, ou seja, de criar a tensão da cena, demonstrando, inclusive, um desejo ou sentimento reprimido, nesse caso, a mãe, que sofre por contar aos filhos a violência sofrida. Outro elemento capaz de gerar presença diz respeito ao modo de apropriação do mundo, que em *Vista Chinesa* é o misticismo, caracterizado pelo ritual indígena que se passa no México.

> Na tradição indígena mais antiga, o ritual começava na colheita do cacto, quando se caminhavam grandes distâncias. No percurso, o Xamã narrava histórias dos ancestrais e pedia proteção para o resto da jornada. O cacto sempre foi considerado sagrado, pelo seu dom de impedir que os índios sentissem fome, sede ou medo. Uma vez de volta tribo, a cerimônia a seguia noite adentro, com a ingestão do peiote, muitas cantigas e danças. As cantigas eram uma forma de reza, de pedir proteção; o cacto, o caminho para as visões, para a conexão das pessoas com o que é mais ancestral, a própria Terra, a mata, a floresta. Muitos de vocês aqui hoje, ele continuou, já ouviram essa história, mas temos convidados que vão experimentar pela primeira vez essa realidade mais profunda, e eu gosto de explicar para os iniciantes de onde vem o nosso ritual (LEVY, 2021, p. 90).

A experiência mística presente no texto também pode ser encarada como um recurso que leva o leitor à intencionalidade, pois a linguagem do misticismo tem a capacidade de produzir imaginações de modo que pareçam reais para o leitor, tanto que, retomando o exemplo citado anteriormente, a narração da experiência mística foi capaz de provocar amargor e amortecimento na boca da leitora.

Um exemplo da oscilação de efeito de presença e efeito de sentido que caracteriza a experiência estética é a cena em que a personagem consegue lidar melhor com o seu luto e

prosseguir sua vida durante a viagem ao México, ou seja, teve uma atitude de distanciamento reflexivo, onde há a morte simbolizando a libertação, a possibilidade de viver seus sonhos de se casar e, principalmente, se tornar mãe. Foi uma experiência simbólica que se apresenta como fundamental para a sua superação. O ritual religioso indígena que a personagem é submetida, um divisor de águas na sua vida, possibilita ao leitor conhecer como se dá o ritual e saber em qual período histórico vem sendo praticado e quais são suas finalidades.

> Me mantive parada por alguns segundos antes de seguir as instruções da mulher que estava perto de mim. Senti um amargor terrível junto com a sensação de que a língua e os lábios adormeciam, até ter a boca inteira dormente (...) A transição ocorreu de forma gradativa. Ao perceber que estava sendo levada, comecei a balançar a cabeça de um lado para outro, na tentativa de dizer que não queria partir, não queria perder o controle da minha consciência, (...) Só voltei a respirar quando senti a mão da mulher me puxando, quando ouvi a sua voz, vem, vamos andar, a voz doce me acalmava, que me fazia da angústia para a sensação de paz (LEVY, 2021, pp. 89-91).

A beleza na dor

Durante a narrativa, Júlia ainda consegue se preocupar com a possibilidade de cometer uma injustiça, reconhecendo um inocente, fazendo-o pagar por um crime que não cometeu, e isso, aos poucos, vai se tornando cada vez mais constante e cada vez mais preocupante no seu dia a dia.

O primeiro aspecto relevante, que pode ser apontado como belo, está relacionado à empatia apesar da dor, representado pelo medo da injustiça presente no decorrer da narrativa. Júlia, por várias vezes, tem que se dirigir até a delegacia para participar do reconhecimento do suspeito baseado no retrato-falado, porém é perceptível, conforme já mencionado, que ela é constantemente induzida pela polícia a apontar o culpado, o que aumenta as chances de responsabilizar alguém inocente:

> Podemos nos sentir obrigados a olhar fotos que recordam graves crimes e crueldades. Deveríamos nos sentir obrigados a refletir sobre o que significa olhar tais fotos, sobre a capacidade de assimilar efetivamente o que elas mostram. Nem todas as reações a tais fotos estão sob a supervisão da razão e da consciência (SONTAG, 2003, p. 80).

É perceptível, para a personagem, que a sua reação não estava pautada na razão ou na consciência, mas puramente nas emoções, haja vista sempre que se via frente a possibilidade de se deparar com culpado, os fatos voltavam a sua mente como se fosse um filme, bem como as sensações, as angústias, os medos e as dores. “Senti o cheiro de jaca podre, o cheiro de mata, o cheiro do homem, o estômago embrulhado, cheguei a tempo no banheiro para vomitar. De frente para o espelho, pensei: não reconheço nem a mim própria” (LEVY, 2021, p. 50). Em vários momentos, a personagem demonstra fragilidade, insegurança e angústia, mas, após retornar da viagem, ela surpreende ao fazer a escolha pelo que parece impensável pela gravidade do crime, e escolhe a empatia ou a solidariedade, como chama Sontag, pois tinha medo de que as investigações

continuassem e culminassem na condenação de um inocente.

> É a passividade que embota o sentimento. Os estados definidos como apatia, anestesia moral e emocional, são repletos de sentimentos, os sentimentos são de raiva e frustração. Mas se ponderarmos quais emoções seriam desejáveis, parece demasiado escolher a solidariedade. (SONTAG, 2003, p. 85).

Desde o princípio, as imagens e as fotografias foram um transtorno ímpar para a protagonista, que demonstrou muita dificuldade na elaboração do retrato-falado. Ao receber a fotografia de um acusado enviada pela polícia em seu celular e participar de reconhecimentos na delegacia, decidiu não somente esquecer a investigação, mas não participar de nenhum tipo de tentativa de reconhecimento.

> Segundo a depoente, a mesma encontra-se muito abalada, em função do crime que a vitimou, e por conta disso não que mais seguir com a investigação (...) que quer retomar sua vida, que não que mais se defrontar com a necessidade de ter que participar de reconhecimento de pessoa, pessoalmente ou por fotografia (LEVY, 2021, p. 98).

Há também o aspecto da religiosidade presente na narrativa, com uma grande importância, evidenciando a importância da fé e o quanto essa fé muda sua vida e de sua família, possibilitando-a, inclusive, posteriormente, a maternidade, que até então era um sonho. Tal aspecto remete a uma questão de presença gerada pela ancestralidade. "Eu não quero que a minha história seja a história da minha filha" (LEVY, 2021, p. 63). Existe, ainda, uma sensação de volta para casa a partir da tragédia, apesar de seu componente terrível: o colo da mãe, o retorno à ancestralidade, representada pelo apoio de familiares, do namorado e amigos em um momento tão delicado. "Abri a porta de vidro e me joguei nos braços da minha mãe, no colo pelo qual eu ansiava desde o instante em que senti a frieza metálica da pistola encostar na minha cabeça" (LEVY, 2021, p. 17)

A retomada da sua vida sexual, com o seu namorado Michel, que sempre se mostrou muito paciente e atencioso com Júlia, perpassa pela aceitação dela com o próprio corpo. Ela sentia como se estivesse permanentemente diante de um espelho que refletia todas as ações do estupro, sendo que a vergonha e o medo faziam-na sentir-se como se ela fosse a própria criminosa.

> Na primeira vez em que fiquei nua na frente do Michel, depois do estupro, pensei: ele está vendo no meu corpo toda verdade. Agora, sim, ele sabe, meu corpo não consegue esconder o que não contei. Eu me cobri, ele me abraçou, disse para eu ter paciência porque com o tempo tudo voltaria ao lugar. Não temos pressa, ele disse (LEVY, 2021, p. 43).

A beleza perpassa toda narrativa, na trajetória da personagem, na medida em que ela vai superando uma a uma as suas dificuldades, mostrando em cada página suas potencialidades, se agarrando em seus sonhos para continuar vivendo, contando aos poucos quão cruel foi o crime e o quão difícil foi sua superação. Diniz (2020) apresenta o afeto como principal componente que leva à compreensão, de que é possível perceber a beleza na dor.

> Em que dimensão se dão esses efeitos que Graciliano Ramos faz reproduzir tão bem na descrição da experiência e nos afetos do leitor - e que procurei fazer também ressoar, em alguma medida, em quem lê essas páginas? É uma dimensão certamente da mente, e não do corpo físico, pois estamos todos os nossos, personagem, narrador e leitor, já distantes do cadáver carbonizado. Mas há também uma dimensão do corpo: por seu impacto emocional, o cadáver puxa as cobertas, liga-se ao corpo do menino; em outras palavras, produz efeitos sensório-motores quando tem, e, nele e em nós, torna-se uma lembrança visual e olfativa, versão apenas mais opaca do corpo queimado: uma versão, nele da visão original e, em nós, a versão fictícia de uma lembrança real. Produz, em menor ou maior intensidade, afetos – repulsa, compaixão, medo, amargor –, como se estivéssemos diante da coisa em si (DINIZ, 2020, pp. 32-33).

Assim como em *A Infância*, de Graciliano Ramos, em que a personagem se depara com um cadáver totalmente queimado e passa a ser assombrado por ele, a personagem Júlia se depara com seu agressor, e passa a ser assombrada tanto por ele, quanto pela agressão sofrida. É possível que o leitor seja assombrado, como Júlia, já que começa a dividir sentimentos, angústias, sentir empatia pelos dramas vivenciados da personagem, de maneira que se fazem presentes com efeitos sensório-motores, visto a riqueza de detalhes e de emoções presentes na narrativa.

> Essa dimensão, que chamo afetiva, carrega consigo uma correspondência em um conceito bipartido de experiência, em que ganham relevância as sensações e emoções, em tensão com entendimento. Isso porque, sem que sobreviva nela um rastro irredutível à racionalização, não há experiência estética (DINIZ, 2020, p. 33).

As sensações e as emoções perpassam pela afetividade, pois não se consegue sentir o que não se possui, apenas as experiências vivenciadas, ou aqueles sentimentos cultivados, valores pertencentes ao leitor, culminam em afetividade pelas personagens do texto e possibilitam vivenciar momentos de epifanias com maior ou menor intensidade.

Considerações finais

Vista Chinesa torna presente um relato de extrema violência, como se de fato um estupro fosse presenciado, o que gera impactos relevantes no leitor. Os impactos são advindos de emoções, sentimentos, sensações e euforias proporcionadas por esse livro, possíveis pela vivência de uma experiência estética de maneira geral caracterizada como negativa, mas que nem por isso pode ser renegada. O leitor que não está habituado a leituras com temáticas negativas pode se sentir convidado a se despir de alguns preconceitos, buscar um foco para a contemplação estética e ter a possibilidade de encontrar textos com recursos estéticos envolventes e ímpares que merecem ser revisitados para a realização de pesquisas. O romance de Levy, por meio do ritmo, da imaginação e da presença, nos conduz aos caminhos do afeto na leitura literária, despertando múltiplas sensações e epifanias em seus leitores, mostrando que é possível realizar uma leitura em que a atribuição de sentido não seja o *leitmotiv* central.

Referências

DINIZ, L. G. **Imaginação como presença**: o corpo e seus afetos na experiência Literária. 1. ed. Curitiba: UFPR, 2020.

ESTÉS, C. P. O Barba Azul. In: **Mulheres que correm com lobos:** mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**.** Trad. Waldéa Barcellos. 1. ed. Rio de Janeiro: Geográfica Editora LTDA, 2020, pp. 53-90.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC Rio, 2010.

_____. **Atmosfera, ambiência, *Stimmung***: sobre um potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC Rio, 2014.

LEVY, T. S. **Vista Chinesa**. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2021.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros.** Trad. Rubens Figueiredo. 1. ed, pp. 80-98, São Paulo: Companhia Das Letras, 2003.

LABLETRAS - UERJ. **Encontro com a escritora Tatiana Salem Levy**. YouYube, 08/06/2021. Disponível em: https://youtu.be/rEwCwXvkDTg. Acesso em: 19 jun 2021.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

A MULHER NEGRA EM *CLARA DOS ANJOS* DE LIMA BARRETO

Autora: Regiane Meira (UNIANDRADE)
Orientadores: Profª. Drª. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)
Prof. Dr. Bruno Vinicius Kutelak Dias (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar o romance *Clara dos Anjos* (1948), de Lima Barreto. Descrever a realidade da mulher negra governada por uma sociedade patriarcal no início do século 20. Mostrar a sua função de submissão e o preconceito que sofreu, considerando a questão do casamento como moeda de troca para conquistar sua liberdade e sua ascensão social. Para analisar o preconceito condenado pelo autor, optou-se pela releitura da obra e pela investigação de caráter bibliográfico sobre o processo de desumanização da mulher negra. Pesquisadores como Sevcenko, Monteiro, Zolin, entre outros auxiliaram na compreensão desta realidade. Após análise, constatou-se que escrever para Lima Barreto foi uma maneira de denunciar as condições de vida dos excluídos e das mulheres negras do subúrbio. Em suma, percebeu-se que a luta contra o preconceito voltado para ideais não excludentes, ainda configura uma tarefa árdua, mas acredita-se que possa vir a ser eticamente possível.

Palavras-chave: mulher negra; discriminação racial; discriminação social; Lima Barreto.

Introdução

Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) tornou-se o principal escritor do pré-modernismo. Mestiço, com descendência direta de afrodescendentes, de origem pobre, sentiu na pele o preconceito racial, todas as mazelas e contradições do seu século e, apesar de tudo, foi considerado um dos romancistas de maior destaque da literatura brasileira. Suas obras ficcionais configuraram os dramas do abandono, do sofrimento e da ausência de perspectivas da camada proletária, denunciando a política social, a pobreza, a discriminação e o preconceito, retratados na obra de *Clara dos Anjos* (1948).

É necessário frisar a inquietude do autor em relatar minuciosamente o ambiente que caracterizava o subúrbio do Rio de Janeiro, visto que era carioca, fez de sua cidade o foco de suas principais obras, descrevendo em minúcias as paisagens, as casinholas, as ruelas, os fluxos de pessoas, as emoções e as discussões. Segundo Sevcenko (1989) as condições precárias em que muitos viviam naquela época era retratada pela

> [...] carência de moradias e alojamentos, falta de condições sanitárias, moléstias (alto índice de mortalidade), carestia, fome, baixos salários, desemprego, miséria: eis os frutos mais acres desse crescimento fabuloso e que cabia à parte maior e mais humilde da população (SEVCENKO, 1989, p. 28).

As questões do descaso com a população menos favorecida e o racismo impregnado na sociedade carioca, apresentavam-se enleada ao menos a outras duas: a classe social e o gênero, e expunha a condição social da mulher negra moradora das periferias, numa sociedade machista e patriarcal, assim como a situação em que viviam as camadas populares. Seus personagens não eram rasos nem disformes, ao contrário, abarcavam uma complexidade que demonstrava muito mais do que apenas a sensibilidade do autor, exigindo uma vivência próxima e constante, não só com os homens e as mulheres marginalizados que habitavam os morros e subúrbios, mas também, uma experiência própria com essa realidade social.

Atrelado a este contexto, a metodologia adotada para elaboração do discurso textual e definição do seu escopo baseou-se na releitura do livro *Clara dos Anjos,* tendo como intuito analisar o preconceito denunciado por Lima Barreto; e, na investigação de caráter bibliográfico de cunho teórico, que abordassem aspectos relativos ao processo de desumanização da mulher negra.

Clara dos Anjos: a obra de Lima Barreto

A obra *Clara dos Anjos* foi publicada em 1948, após a morte precoce do autor, e revela os costumes enraizados na sociedade brasileira e o que acontecia de fato no país. Nela o autor denuncia o racismo, a pobreza, a miséria, a desigualdade social, as injustiças e o analfabetismo com características presentes em seus personagens, bem como as atrocidades cometidas contra as mulheres negras que continham apenas duas escolhas: o casamento ou a desonra. A personagem central dessa trama, Clara, não somente dá título à obra, como também é sua principal heroína. A protagonista representa uma temática voltada para as questões do preconceito racial e da exclusão social, denunciando as humilhações impostas à mulher negra e as mazelas por ela sofridas na sociedade carioca.

O enredo e o espaço da obra se desenrolam no período de construção do subúrbio carioca, no início do século 20, quando o Rio de Janeiro ainda era a capital do Brasil (1763 a 1960) e atravessava por uma experiência de "higienização". Essa reurbanização da capital brasileira estava inserida em uma política de transformação e modernização que visava erradicar as diversas epidemias (febre amarela, peste bubônica, malária e varíola) decorrentes da má qualidade sanitária, bem como, o fato de embelezar o espaço urbano para despertar o interesse de investimento no país por parte dos visitantes estrangeiros.

Duas questões foram implantadas no processo da reurbanização: a vacinação obrigatória e a fiscalização compulsória das residências (demolição das habitações coletivas como cortiços, estalagens e casas de cômodos). As demolições dos casarões resultaram na expulsão de boa parte

da população pobre e explorada da capital (ex-escravizados africanos, negros e imigrantes, principalmente portugueses). Sem contar ainda que essas ocorreram sem o consentimento dos habitantes e sem o pagamento de indenizações, obrigando a população excluída buscar novos locais nos morros para a construção de suas habitações, originando as favelas cariocas. (PREPARA ENEM, 2021).

A temática de *Clara dos Anjos* contava a trajetória do preconceito de cor e do drama íntimo da protagonista homônima que, iludida pelo casamento que não se realiza, deixa-se envolver por um moço inescrupuloso, que a engravida e a abandona, e ao buscar ajuda na família do algoz é humilhada por ser pobre e mulata. Além disso, Clara foi caracterizada como uma jovem pálida e inexpressiva, totalmente passiva na narrativa, que não realizava nenhuma ação. O narrador fez questão de descrever sua condição de estagnação, afirmando que ela

> [...] estava em plena posse do seu "buraco", como ele chamava a sua humilde casucha. Era simples. Tinha dois quartos; um que dava para a sala de visitas e outro para a sala de jantar, aquele ficava à direita e este à esquerda de quem entrava nela. À de visitas, seguia-se imediatamente a sala de jantar. Correspondendo a pouco mais de um terço da largura total da casa, havia, nos fundos, um puxadito, onde estavam a cozinha e uma despensa minúscula. Comunicava-se esse puxadito com a sala de jantar por uma porta; e a despensa, à esquerda, apertava o puxado, a jeito de um curto corredor, até a cozinha, que se alargava em toda a largura dele. A porta que o ligava à sala de jantar ficava bem junto daquela, por onde se ia dessa sala para o quintal. [...] Fora do corpo da casa, existia um barracão para banheiro, tanque etc., e o quintal era de superfície razoável, onde cresciam goiabeiras, dois pés ou três de laranjeiras, um de limão galego, mamoeiros e um grande tamarineiro copado, bem aos fundos. (BARRETO, 2017, p. 19-20).

Lima Barreto traz para o centro da trama a condição social e rudimentar em que a família da protagonista vivia. Clara estava enclausurada dentro do seu "buraco", num "puxadito", e sequer saia de casa, a moradia dos seus pais. Ela estava totalmente alheia ao seu mundo e isolada na casa dos pais. Seu ciclo social era quase ínfimo, a maior parte das suas interações sociais eram baseadas no contato com Marramaque, seu padrinho, e com a D. Margarida.

A compreensão da responsabilização imputada à família, exposta pelo narrador, destacava pais superprotetores, que primavam por uma educação rígida e vigilante. Todavia, essa forma de educar foi errônea, não a protegeu das armadilhas do mundo e nem de uma sociedade masculina machista. Neste contexto, os fatores que corroboraram para o infortúnio de Clara se concentraram na negligência dos pais, na educação e na proteção exacerbada da família que cerrava sua visão para vida, perigos e inimigos existentes. No fato de ter sido criada alheia ao mundo exterior, com muitos mimos, quase como uma dama, acarreta uma idealização que impediu o seu amadurecimento e a tornou um alvo fácil para saciar o desejo de Cassi Jones.

Ao longo da leitura do romance, *Clara dos Anjos*, observa-se que as características de Clara (mulher negra, pobre, marginalizada e moradora do subúrbio) fugiam de todos os padrões elíticos

românticos. Um exemplo disso é retratado quando Clara ao reivindicar ajuda para resolver a condição em que se encontrava, recebe insultos de Dona Salustiana, mãe de Cassi, que a olhou com maldade e lhe disse: "- Que é que você diz, sua negra?" (BARRETO, 2017, p. 144). As personagens femininas que fizeram parte do Romantismo eram mulheres brancas vistas como princesas, heroínas, puras, castas, que andavam sempre belas e radiantes. Aos olhos daquela sociedade, Clara não poderia ser tratada como uma princesa nem como uma dama, pois a sua classe social e a sua condição racial não permitiam. Ao criar essa situação para a personagem, o narrador estava revelando acontecimentos que se desencadeavam na estrutura social da época e influenciavam as relações de poder familiar.

Além de toda essa situação, havia ainda a questão da instrução da protagonista. A formação cultural de Clara era mínima, limitando-se às aulas de costura e bordado ministradas por D. Margarida, e aos escassos conhecimentos musicais transmitidos por seu pai, durante o tempo limitado que passava com ela. Naquela época somente a música erudita, a manifestação artística que recorria aos instrumentos como violino, piano e flauta, era considerada de extremo valor. Apesar dos instrumentistas e seus violões não serem bem quistos pela sociedade, Clara vivia entregue a um sonho lânguido de modinhas, porque em sua casa era comum haver sessões de modinhas e violão, entoadas por cantores malandros, como o tal Cassi e outros exploradores da morbidez do violão.

A música popular foi, em *Clara dos Anjos*, um dos vilões da história. Ainda que haja por ela um gosto geral dos personagens, sua utilização no romance funcionou como mais um indício do caráter de Cassi Jones, cujo único objetivo era possuir o corpo de Clara, valendo-se de artimanhas e de pessoas conhecidas para dela aproximar-se. A música era a arma do vilão contra suas vítimas e sua principal aliada. Intuitivamente, se não conseguia equiparar-se com os elegantes homens do centro da cidade, no subúrbio Cassi se destacava por ser um animador de festas afamado, bem-apessoado e pertencer a uma família influente e com posses, fatores esses que possibilitavam o acesso às suas futuras vítimas. A trama do romance revelava que ele havia desvirginado dez mulheres e seduzido um número maior de mulheres casadas. Todas as vítimas eram de condição humilde e de "todas as cores". O narrador relata que ele escolhia

> [...] a vítima de sua concupiscência, se, de antemão, já não as sabia, procurava inteirar-se da situação dos pais, das suas posses e das suas relações. Em seguida, tratava de encontra-se com ela num baile ou uma sala de festas e impressioná-la com os seus dengues no violão. Se percebia que tinha obtido algum sucesso, esforçava-se em reiterar os encontros nos cinemas, nos bondes, nas estações, e, na ocasião propícia, pespegava-lhe a carta fatal. Isto tudo era feito com muita calma e discernimento, pacientemente, sem ser perturbado em nenhum movimento de impaciência ou arrebatamento. Se a moça ou senhora aceitava-lhe os galanteios e as cartas, ele tinha o final como certo; se não, ele não perdia tempo, abandonava os esforços preliminares e esperava outra mais suasória aparecesse (BARRETO, 2017, p. 75).

Considerado um homem inescrupuloso, Cassi tinha prazer em seduzir mulheres casadas e jovens donzelas para depois desonrá-las e abandoná-las na sarjeta da sociedade. Aproveitava-se do mórbido estado d'alma de suas vítimas para consumar os seus horrendos e pavorosos crimes. Os escândalos eram constantes em sua vida, mas, devido à proteção exercida por sua mãe, seu tio médico do Exército, Capitão Barcelos, e pela própria polícia que considera um absurdo forçar um homem branco casar-se com negras ou mulatas pobres, ele nunca era punido. Por sentir-se protegido e não temer punição alguma, continuava aproveitando-se da ingenuidade daquelas que por ele se deixavam seduzir. Lamentavelmente, Clara caiu nas garras do terrível algoz, vindo compreender as agruras da vida e o preconceito racial e social somente após a sua defloração. Neste momento, confrontou-se com a realidade da vida e descobriu que nem tudo era cor-de-rosa como ela imaginava, mas que existiam vilões capazes de destruir a vida das pessoas sem um pingo de remorso, como é retratado na dolorosa cena:

> Na rua, Clara pensou em tudo aquilo, naquela dolorosa cena que tinha presenciado e no vexame que sofrera. Agora é que tinha a noção exata da sua situação na sociedade. Fora preciso ser ofendida irremediavelmente nos seus melindres de solteira, ouvir os desaforos da mãe do seu algoz, para se convencer de que ela não era uma moça como as outras; era muito menos nos conceitos de todos. Bem fazia adivinhar isso, seu padrinho! Coitado…
> A educação que recebera, de mimos e vigilância, era errônea. Ela devia ter aprendido da boca dos seus pais que a sua honestidade de moça e de mulher tido todos por inimigos, mas isto ao vivo, com exemplos, claramente… O bonde vinha cheio. Olhou todos aqueles homens e mulheres…não haveria um talvez, entre toda aquela gente de ambos os sexos, que não fosse indiferente à sua desgraça…ora, uma mulatinha, filha de um carteiro! O que era preciso, tanto a ela como às suas iguais, era educar o caráter, revestir-se de vontade, como possuía essa varonil Dona Margarida, para se defender de Cassi e semelhantes, e bater-se contra todos os que se opusessem, por este ou aquele modo, contra a elevação dela, social e moralmente. Nada a fazia inferior às outras, senão o conceito geral e a covardia com que ela o admitia… (BARRETO, 2017, p. 145-146).

Por ter recebido uma educação errônea, Clara não soube como se defender dos galanteios e investidas amorosas do algoz, o qual sabia muito bem como agir e caçar suas presas. Cassi, sem piedade, aproximou-se da ingênua e vulnerável vítima deflorando-a e arruinando sua existência.

A condição da mulher na obra Barretiana

As relações de desigualdade entre os gêneros, reforçando ou negando a visão patriarcal da superioridade masculina foram retratadas em várias obras da literatura brasileira. Lima Barreto, apesar de não ter sido adepto às manifestações do feminismo que surgiram no início do século 20, denunciava as humilhações impostas à mulher que se via subjugada em um sistema opressor que definia seu papel em função do matrimônio. Em *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915), *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909) e *Clara dos Anjos* (1948), o autor revisita temas

que denunciavam o preconceito racial, as desigualdades de classes e a condição inferior da mulher representadas em sua máxima fragilidade, vivendo em uma sociedade tradicionalmente patriarcal, cujos costumes denotavam ainda herança da escravidão.

É importante ressaltar que as narrativas do autor se originam de traços biográficos. Nas palavras de Holanda (1978, p. 132), sua obra "é, em grande parte, uma confissão de amarguras íntimas, de ressentimentos, de malogros pessoais". Percebe-se que Lima Barreto faz uso de personagens para retratar suas próprias experiências, sentimentos e crenças, ou seja, aquilo que ele sentia na pele em seu cotidiano por ser negro, discriminado e excluído; o que observava acontecer na sociedade com as mulheres negras, o tratamento dirigido à classe desfavorecida e, ainda, a maneira que eram julgados (autor e moradores dos subúrbios em geral) pelas pessoas que nem ao menos se davam o desplante de conhecerem seu passado.

Na sociedade patriarcal que dava preferência ao homem branco, as relações de poder eram determinadas por oposições hierárquicas bem definidas. De um lado, encontrava-se o homem, dono da propriedade, da razão e da lei, aquele que tudo podia; de outro, a mulher branca: desprovida de bens, nascida para servir e obedecer, de preferência em silêncio; e, a mulher negra: coisificada, mero objeto, sem direito a nada, apresentando-se sob uma situação miserável em que:

> O uso do corpo da mulher negra vai para além do econômico, da produção material de bens, vai para além da reprodução. No seu corpo reside o desejo imaginário, machista e escravista que a torna responsável pelo apetite sexual que provoca no senhor, enquanto provoca, em sentido inverso, a violência da senhora. Apesar de ser "coisa", e do código do branco superior desconhecer a negra como pessoa, são inúmeros os casos reproduzidos pelos jornais e literatura sobre maus-tratos, sevícias, mutilações e até crimes praticados pela branca. (MONTEIRO, 1989, p. 4).

As mulheres negras eram vulneráveis às formas de coerção sexual e a outros maus-tratos bárbaros que só a elas eram infligidos. Se não bastasse a opressão advinda dos seus senhores, ainda sofriam com a violência praticada por suas senhoras. Vistas como uma mercadoria, meras reprodutoras, uma unidade de trabalho lucrativa para seus senhores e feitores. O poder do homem na sociedade patriarcal destaca-se em *Clara dos Anjos* decorrente da apresentação e caracterização dos personagens masculinos. Estes eram identificados por meio de seus nomes acrescidos de suas profissões ou qualidades, evidenciando a supervalorização do elemento masculino, a sua superioridade e a sua diferença entre os gêneros.

O carteiro Joaquim; João Pintor; Seu Nascimento, comerciante, agricultor; Alípio, inteligente e curioso, capaz de invenções e aperfeiçoamentos mecânicos; Leonardo Flores, um "verdadeiro poeta"; Lafões, o guarda das obras públicas (este, em algumas passagens do romance tem seu nome suprimido, apresentado apenas como "o guarda das obras públicas"); e. Dr. Praxedes, um

homem sem a devida formação, mas com muito conhecimento, que detinha autoridade para carregar o título de doutor, denotavam exemplos clássicos dessa diferenciação de gênero.

Muito diferente das "identidades" atribuídas às mulheres as quais sempre estavam relacionadas às suas características físicas, em geral, as mais negativas, implicando em papéis inferiores e descaracterizados, tais como os de D. Vicência, "crioula velha" e "empregada"; Clara dos Anjos, "mulata", "ingênua" e "pobre"; Engrácia, "sedentária" e "caseira"; D. Etelvina, "magra" e "encarquilhada". Infelizmente elas nunca foram apresentadas por terem ofício, profissão ou capacidade intelectual, mas sim, descaracterizadas em função de sua cor, fragilidade e condição. Partes do trecho da obra deixavam transparecer essa descaracterização e submissão da mulher, como as expressões de Joaquim que gritava para a cozinha:

> Clara! Engrácia! Café! De lá, respondiam: -Já vai! É que as duas mulheres, para preparar o café, tinham que retirar de um dos fogareiros de carvão vegetal, uma panela do "ajantarado" que aprontavam, a fim de aquecer o café reclamado; e isto lhes atrasava o jantar. (BARRETO, 2017, p. 24).

As personagens femininas eram frequentemente apresentadas no espaço da cozinha, cenário de onde entravam e saiam constantemente sob o comando da voz masculina que prevalecia. Elas obedeciam fielmente a este comando mesmo que isso lhes custasse um sacrifício. Além de obedecerem aos patriarcas, obedeciam com firmeza de ânimo e paciência, e mais do que isso, sofriam com o abuso dos seus senhores.

Em contraponto, essa realidade era totalmente diferente para a mãe de Cassi Jones, D. Salustiana. Ela sentia-se superior por ter um irmão médico do Exército, por ter estudado em um colégio de freiras e, ainda, por estar convicta da superioridade do sangue de sua família. Foi descrita como uma mulher muito vaidosa, cúmplice ativa dos crimes de Cassi, cuja atitudes e comportamento prejudicavam à formação do caráter do filho. Tinha como diversão humilhar as vítimas de seu filho (mulheres de condição humilde de todas as cores). Acreditava que Cassi era perfeito demais para casar-se com uma mulata qualquer e, principalmente, para deixar que a justiça o enquadrasse nas leis vigentes daquela época.

As atitudes de Salustiana em relação à protagonista que retratava as jovens relegadas à triste sorte de serem "mães precoces" por acreditarem que o primeiro amor seria eterno e verdadeiro, não foram diferentes. Devido à ausência de diálogo, superproteção e falta de instrução acerca das ciladas que as impedissem de cair nas garras dos predadores, tornavam-se vítimas do sistema em que estavam inseridas. Na obra *Mulheres e costumes do Brasil*, do escritor francês Charles Expilly (1935), é possível observar o relato de sua viagem ao Rio de Janeiro em meados do século 19, mostrando como era de fato a situação em que se encontravam os escravos negros. Nessa obra ele denuncia a corrupção, as injustiças sociais e a arrogância das classes mais abastadas da sociedade

brasileira. Percebe-se, no trecho a seguir, que ele tece um olhar crítico culpando o sistema escravocrata como principal responsável pela degradação dos costumes, e pelas tristes condições e tratos sofridos pelas mulheres negras, fenômeno considerado comum para a época em questão.

> Ninguém ensinou às lindas filhas da África a vencer as paixões e reprimir as inclinações naturais. O pudor, sentimento divino, que o cristianismo revelou à mulher, é desconhecido entre elas. Não existe a seu ver, convenções, nem usos estabelecidos. Ignoram os ásperos gozos de imolação, as harmonias superiores do dever. A seus olhos, o amor é a luz verdadeira, o único princípio vivificador que não precisa de fórmulas calculadas por antecipação, nem de cerimônias convencionais para se impor. É, porque é. E obedecer-se àquele de quem o amor promana é render-se-lhe piedosa homenagem (EXPILLY, 1935, p. 122).

Neste cenário, observa-se que Clara não só representava as lindas filhas da África e as mulheres que eram inferiorizadas a cada dia (pela cor da pele, profissão, situação financeira, entre outros), por renderem-se as paixões e acreditarem no amor como a única saída, mas também, todos que após sofrerem "amargas experiências" se descobriam "ninguém", mesmo tendo vida e há anos fazerem parte da sociedade. Em contraponto, faz-se necessário destacar a personagem de D. Margarida. Ela se mostra atuante em todas as situações em que é solicitada sendo descrita como uma mulher

> [...] séria, rigorosa de vontade, visceralmente honesta, corajosa [...] era mulher alta, forte, carnuda, com uma grande cabeça de traços enérgicos, olhos azuis e cabelos castanhos tirando para o louro. Toda a sua vida era marcada pelo heroísmo e pela bondade. Ela é heroína, corajosa, honesta, bondosa etc. Apesar de ser dona-de-casa, trabalha, não depende da figura de um homem para tornar-se alguém. Costurava para fora, bordava, criava galinhas, patos e perus [...]. (BARRETO, 2017, p. 141).

Ela se sobressaiu por seus atributos, por ser capaz de administrar muito bem sua vida doméstica e financeira, por garantir sozinha sua própria existência e a do seu filho com dignidade, sem ser tutelada por uma figura masculina, representando a subversão da submissão feminina.

"Destacava-se muito D. Margarida Weber Pestana, pelo seu ar varonil, tendo sempre ao lado o filho único, de quatorze anos, fardado com uma fardeta de colegial." (BARRETO, 2017, p. 51). A expressão "ar varonil" revelava uma característica masculina, referente a varão, ao homem forte e viril em que tudo é amplamente por ele dominado. Esta expressão é decorrente das imposições tradicionalmente dominantes pelo homem em relação à mulher. Apesar de ser uma mulher ativa e economicamente independente perante a vizinhança, D. Margarida precisava defender seu patrimônio e sua reputação moral contra o risco do assédio sexual. Esse fato foi demonstrado no episódio em que ela dá uma surra em Timbó com seu guarda-chuva logo após ser por ele perseguida, colocando-a na condição de igualdade para com os homens e supervalorização da mulher branca sobre a negra, com mais oportunidades de ascensão do que esta última. Ela foi uma personagem que subverteu a lógica patriarcal, em que a mulher se submete porque ela mesma

"aceita a opressão que lhe é imputada, tornando-se cúmplice da própria escravização." (ZOLIN, 2009, p. 225).

O papel das mulheres encaixava-se em um contexto repleto de atitudes de submissão, resignação, vexame público e abandono. O casamento para elas era visto como a única opção de mudança de vida, como uma espécie de "redenção", já que muitas não se casavam por amor, mas por serem defloradas. Contudo, em se tratando das mulheres negras, estas eram representadas em uma situação ainda mais inferior, por não serem instruídas e nem terem formação atendiam aos lugares de empregadas, criadas, amas; e outras, por serem abandonadas, prostituíam-se e viviam na subalternidade em extrema situação de pobreza, alvos prediletos da sedução dos homens. Por esta razão eram vigiadas caninamente pelos pais, como o caso de Clara enclausurada. As mulheres negras observavam no casamento misto (branqueamento) a única oportunidade de adquirirem uma posição social mais elevada, para dessa forma saírem de uma condição inferior para uma superior ou de igualdade.

Percebe-se que grande parte dos personagens da obra de Lima Barreto encontrava-se na escala de seres arruinados pelas inconstâncias da vida, sem grandes realizações pessoais. Concomitantemente, ao comparar a situação das mulheres negras com o papel dos homens negros, depara-se com a triste realidade aos quais estão submetidos ambos os sexos. Os homens negros ao se confrontarem com a realidade, conseguiam apenas obter uma condição servil, tais como: ajudantes, caixeiros, guias, servos e entre outros. Esses personagens eram descritos pelo âmbito da negatividade e mediocridade, porque mesmo que buscassem alçar algum objetivo, ou tivessem inteligência suficiente para desenvolver determinadas habilidades, não conseguiam obtê-las por algum motivo que a narrativa não justifica.

Viviam ao sabor da sorte, como no caso de Marramaque, padrinho de Clara, companheiro de solo e grande amigo de Joaquim. Que tinha muito interesse em discutir política, literatura e defendia com afinco a afilhada, mas ao intervir e proteger Clara das garras de Cassi, foi assassinado por ele e seus capangas, levando Clara acreditar que tal atrocidade significava um ato desesperado de amor por ela; ou como Leonardo Flores que apesar da luta empreendida pelo poeta na esperança de um futuro melhor e mais justo, teve seu esforço fracassado. É como se eles fossem personagens criados para o fracasso, pois geralmente acabavam na mediocridade mais miserável do que quando nasceram, tornando-se seres infelizes, dignos de lástima e compaixão.

A presença de tantos personagens condicionados pelos sinais da escravidão em *Clara dos Anjos* representava o desejo do autor em expor a história da escravidão no Brasil, por isso, sintetizava a voz dos excluídos, esquecidos e desqualificados que herdaram as marcas da

escravidão, sendo a cor da pele o principal estigma. Ele assumiu a voz dos marginalizados para denunciar as injustiças contra os seus, que assim como ele, sofriam por não terem recebido qualquer reparo após a abolição, período que não representou a liberdade ou o acesso à educação como se imaginava. Esse caráter enunciador foi carregado de indignação, ironia e revolta.

Desta feita, entende-se que Lima Barreto, por meio da literatura além de tentar resgatar a história do negro no Brasil, denunciar as mazelas e injustiças cometidas contra a vida daqueles que estavam à margem da sociedade, valorizou a importância do afrodescendente como sujeito humano e, não como "coisa", sem escolhas nem oportunidades, reconhecendo a sua contribuição como membro elementar para a formação do caráter nacional brasileiro.

Para as mulheres negras, o período pós-abolição não representou a liberdade, principalmente a liberdade cultural e a possibilidade de ascensão social. Poucas tiveram acesso à educação formal ou tiveram alguma instrução, motivo que vedava a incursão de muitas na vida intelectual brasileira. Por isso, o autor por muitas vezes colocou-se a favor das mulheres, expressando o seu desejo de que elas ocupassem um papel importante na sociedade. Nas linhas da história de Clara, jovem negra brasileira, é possível averiguar a triste condição e o duplo preconceito que sofriam as mulheres negras no Brasil:

> Na rua, Clara pensou em tudo aquilo, naquela dolorosa cena que tinha presenciado e no vexame que sofrera. Agora é que tinha a noção exata de sua situação na sociedade. Fora preciso ser ofendida irremediavelmente nos seus melindres de solteira, ouvir os desaforos da mãe do seu algoz, para se convencer de que ela não era uma moça como as outras; era muito menos no conceito de todos (BARRETO, 2017, p. 145-146).

Lima Barreto denuncia no seu romance a condição devastadora da mulher negra "coisificada" e os absurdos cometidos a ela pela sociedade. A militante do movimento feminista negro, Flávia Ribeiro (2020), comenta que

> Até um tempo atrás, as negras sequer eram consideradas como seres humanos. Os dados da violência são parte da herança histórica, que recai sobre elas. Embora sofram a violência de gênero, às mulheres brancas é dado uma dimensão de humanidade que é negado às mulheres negras. Por isso, se analisarmos os dados de violência como estupro, violência doméstica, feminicídio, as negras são as mais vitimadas. Por outro lado, as negras também são a maior parcela entre as mulheres encarceradas. A elas é dada uma pena maior quando rés e, quando vítimas, a pena para o culpado é mais branda, quando comparado com casos em que as mulheres brancas são vítimas. (RIBEIRO citado em BARBOSA, 2020).

Neste contexto, equiparando o pensamento de Ribeiro ao de Barreto fica claro a posição de ambos em relação a manifestação da indignação por fazerem parte de uma sociedade excludente corrompida pelo racismo, preconceito, violência e superioridade de alguns indivíduos sobre outros, como é o caso das atrocidades praticadas contra as mulheres negras. De acordo com Nogueira (1998), a mulher negra acabou estigmatizada por meio de um modelo de exploração, preconceito

e subordinação. Sempre vista como imoral, bandida, incapaz e, por mais esforços pessoais que tenha efetuado para conquistar um lugar social melhor, permaneceu marcada por sua cor, que não a separa desses estigmas e que a configura ao racismo e discriminação. Essa apresentação da mulher negra em *Clara dos Anjos* denota os estereótipos que a sociedade brasileira construiu.

Triste desfecho

O desfecho de *Clara dos Anjos* finaliza com o sofrimento de uma jovem sonhadora em busca do amor verdadeiro. Ao invés do grande amor encontra Cassi, um algoz que prometia amor, casamento e ao conseguir o que desejava, cometia atrocidades contra as mulheres vistas por ele como meros objetos sexuais para sua satisfação pessoal. Ele não tinha nenhum respeito nem consideração pelas mulheres, simplesmente, abandonava-as a própria sorte e fugia para não ter que reparar as consequências dos seus atos.

A protagonista da obra foi marcada pelas atrocidades do inescrupuloso Cassi. Além dos maus-tratos cometidos, é abandonada grávida; foi humilhada por Salustiana, a mãe de Cassi, que a culpava pela gravidez. Desiludida diante do abandono que sofrera deparando-se com a sua condição de mulher, mulata, pobre e oprimida, sem saber o que fazer, disse a sua mãe: "- Nós não somos nada nessa vida." (BARRETO, 2017, p. 146).

A cena final expõe o desespero em que se encontra a personagem. Era como se ela estivesse gritando e falando em seu nome e em nome de todas as mulheres que passaram ou se encontravam na mesma situação que a dela. Perdurando, ainda, a resignação e o conformismo de uma classe que mesmo após a abolição permanecia à mercê de uma sociedade que não manifestava o desejo e o interesse em buscar a igualdade e a dignidade para todos.

Considerações finais

Pretendeu-se, no estudo da obra *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto, averiguar a temática sobre o peso da moral burguesa em relação às mulheres negras marginalizadas pela sociedade patriarcal do final do século 19 e início do século 20. Constatou-se após as análises realizadas que escrever para Lima Barreto era uma forma de denúncia. Ele encontrou na literatura o suporte para denunciar as opressões sociais ocorridas no Brasil, em relação às condições de vida dos excluídos e das mulheres do subúrbio, vítimas do machismo e preconceito racial.

É interessante destacar que a libertação dos escravos fez com que a sociedade brasileira passasse por profundas alterações em sua organização política, econômica e social. Entretanto, Lima Barreto evidencia que o fim da escravidão não eliminou o preconceito, mas moldou-o à

sociedade, motivando o desprezo pelos subúrbios cariocas do século 20. De acordo com a literatura corrente, foi possível observar que a forma de educar baseada na reclusão e vigilância excessivas, aliada à ausência de informação sobre a realidade, era errônea. E que as experiências vividas pela protagonista (menina de dezessete anos mulata, pobre e moradora do subúrbio) oprimida por essa educação e pelo sonho de ascensão social por meio do casamento, dialogam com as realidades vividas por muitas mulheres negras perante as classes mais favorecidas.

A situação da mulher na sociedade brasileira na virada dos séculos 19 e 20 descrita por Lima Barreto, restringia-se ao casamento: para ter filhos e cuidar das atividades domésticas, tornando-se totalmente dependente e submissa ao esposo; e, ao medo que ela tinha de permanecer solteira. Ao longo da narrativa, Lima Barreto revelou o fim catastrófico da protagonista, a jovem mulata que foi seduzida e abandonada, e ao estar na sala de sua casa no subúrbio apenas com sua mãe confronta-se com sua triste realidade. Duas mulheres, em dupla condição de "inferioridade", que "não são nada" diante das injustiças praticadas por uma sociedade marcada pelo preconceito; aferindo essa realidade a de muitos brasileiros que dormem e acordam sem perspectiva alguma de mudanças e permanecem à margem da sociedade. Neste contexto o autor demonstra sua intenção de tirar o leitor de sua inércia, conduzindo-o à reflexão sobre a condição social da mulher negra e dos menos favorecidos do país.

Em suma, a luta contra a discriminação e o preconceito arraigados na cultura dessa sociedade em busca de um ideal que não seja excludente, configuram uma tarefa árdua, mas acreditasse que seja eticamente possível. Sugere-se que as pesquisas futuras contemplem as denúncias aferidas por Lima Barreto e promovam discussões que contribuam para as devidas mudanças contra a violência, preconceito e discriminação não só contra as mulheres, mas contra todos aqueles que são vitimizados pela sociedade. Sabe-se que, pensar, discutir e alcançar as mudanças necessárias requer muito esforço, dedicação e perseverança. Entretanto, o fato de reconhecer por meio da educação a possibilidade de se construir uma sociedade democrática antirracista, antimachista e participativa da mudança desses paradigmas, contribuirá para melhor compreensão da máxima de que há apenas uma raça: a raça humana.

Referências

BARBOSA, C. **Cor, gênero e classe: os desafios da mulher preta:** para a professora Zélia Amador de Deus, a mulher preta é alvo de uma tríade de discriminações. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2020/07/08/cor-genero-e-classe-os-desafios-da-mulher-preta. Acesso em: 22 set. 2021.

BARRETO, L. **Clara dos Anjos**. São Paulo: Ática, 2017.

EXPILLY, C. **Mulheres e costumes do Brasil.** São Paulo: Nacional, 1935. Disponível em: <http://bdor.sibi.ufrj.br/handle/doc/138>. Acesso em: 27 ago. 2021.

HOLANDA, S. Em torno de Lima Barreto. In: _____. **Cobra de vidro.** São Paulo: Perspectiva, 1978.

MONTEIRO, M. A mulher negra escrava no imaginário das elites do século XIX. **Clio**: Revista de Pesquisa Histórica, Recife, v. 12, n.1, 1989. Disponível em: <http://periodicos.ufpe.br>. Acesso em 27 ago. 2021.

NOGUEIRA, I. **Significações do corpo negro**. 1998. 146 f. Tese (Doutorado de Psicologia). Universidade de São Paulo: USP, 1998.

PREPARA ENEM. Referências de fonte eletrônica. **Modernização, expulsão e a reurbanização do Rio de Janeiro.** Disponível em: https://www.preparaenem.com/amp/historia-do-brasil/modernizacao-expulsao-reurbanizacao-rio-de-janeiro.htm. Acesso em: 22 set. 2021.

SEVCENKO, N. A inserção compulsória do Brasil na Belle Époque. In: _____. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1989.

ZOLIN, L. Crítica feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.) **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3.ed. rev. e ampl. Maringá: Eduern, 2009.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

ORFEU DA CONCEIÇÃO, DE VINÍCIUS DE MORAES: A TRANSPOSIÇÃO DO MITO GREGO PARA UMA FAVELA CARIOCA.

Autor: Ronaldo Sergio da Silveira Filho (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Resumo: O objetivo do presente trabalho é analisar o musical *Orfeu da* Conceição: tragédia carioca em três atos, ambientado em uma favela do Rio de Janeiro, com texto de Vinicius de Moraes, e canções de Vinicius e Tom Jobim. Trata-se da transposição do mito grego *Orfeu e Eurídice* para a cultura afro-brasileira, ou seja, de uma transculturação na acepção de Linda Hutcheon (2013). O espetáculo estreou em 25 de setembro de 1956, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com cenário de Oscar Niemeyer e elenco formado exclusivamente por atores negros do Teatro Experimental do Negro, liderados por Abdias Nascimento. Objetivamos não somente situar o mito de Orfeu no contexto da cultura afro-brasileira, mas também mostrar que a parceria de Vinicius e Tom Jobim alterou os rumos da música popular no Brasil.

Palavras-chave: mito, transculturação, Vinícius de Moraes, *Orfeu da Conceição,* cultura afro-brasileira.

Introdução

A concepção de mito é parte intrínseca da própria busca pelas variadas narrativas simbólicas que procuram explicar as origens da humanidade em seu desenvolvimento histórico, bem como relacionar cada sociedade com seu modo de pensar e agir na cultura, nas expressões sociais e artísticas, e na religiosidade (interação entre o humano eo divino).

A mitologia, mais do que adentrar na origem histórica e comparativa dos mitos, também é uma das formas de compreensão dos indivíduos, como eles se relacionam socialmente de acordo com a região em que vivem e se desenvolvem, e como produzem história da qual os mitos são processo integrante do seu desenvolvimento cultural. Essencial é salientar que os mitos, mesmo em diversas sociedades e culturas, se compõem de estruturas muito semelhantes em suas narrativas, o que se propõe como uma tênue linha que interliga as sociedades, entre o que as distingue e as une, justamente a partir do podemos chamar de "mitopoese".

No presente trabalho, destacamos o mito de Orfeu, proveniente da mitologia clássica grega, o qual representa na sua ideação uma ligação com as expressões artísticas de forma muito profunda, e que por muitas vezes foi retratada e mencionada em diferentes formas de arte e cultura em âmbito global, como na música, poesia, ópera, pintura, cinema e literatura.

A obra objeto de análise deste artigo é *Orfeu da Conceição*, uma adaptação para o teatro escrita em versos, de Vinícius de Moraes, a qual transpõe o mito de Orfeu para a realidade brasileira dos morros do Rio de Janeiro.

O mito de Orfeu

A principal versão, que narra o mito de Orfeu, remonta à Trácia, região situada ao sudeste da Europa, antiga Macedônia, a qual atualmente é dividida entre a parte da Grécia, Turquia e Bulgária. Na biblioteca de "*Pseudo-Apolodoro*", os textos que narram sua origem seguem duas versões da paternidade de Orfeu, a primeira conta que seu pai era Eagro, filho de Cárope*s*, um súdito do Rei Licurgo, da Trácia, que trai a confiança do Rei entregando-o para o Deus Dionísio (ou Baco), e que culmina com a morte de Licurgo, motivo pelo qual Dionísio entrega o reino da Trácia para Eagro. Eagro teria então tido um romance com a musa Calíope, filha de Zeus e Mnemosine, e gerado Orfeu. No entanto, a versão mais conhecida da origem de Orfeu é a de que seu pai era o Deus Apolo, conhecido como Deus do Sol, e uma das principais divindades da mitologia greco-romana. Apolo era também conhecido como Deus das artes, da poesia e da música.

Orfeu recebe como presente de seu Pai, Apolo, uma lira (antigo instrumento de cordas), e ele se torna um dedicado músico, fascinando a todos com sua melodia, desde os seres (humanos, animais) até a própria natureza (rios, lagos, florestas). Quando Orfeu conhece Eurídice, uma ninfa, por quem se apaixona perdidamente, e ela por ele, eles decidem se casar. Aristeu, pastor, apicultor, e filho do Deus Apolo com outra ninfa chamada Cirene, também se apaixona por Eurídice, e a persegue no vale Pineios, na região da Tessália. E a mãe de Aristeu, Cirene, por não aceitar a paixão de seu filho por Eurídice, se transforma numa serpente e, escondida na relva, pica Eurídice por vingança, a qual então encontra sua morte no vale.

Em absoluto desespero pela perda da amada, Orfeu toca em sua lira canções tão tristes que comovem e emocionam todas as ninfas e também os Deuses, os quais o aconselham a descer ao mundo inferior (reino dos mortos). Orfeu então desce e com sua lira, encanta até mesmo Cérbero, o cão monstruoso de três cabeças que guarda a entrada do mundo inferior, e até mesmo as Erínias, deusas com asas de morcego e cabelos de serpente, responsáveis em punir as almas por seus crimes. Em seguida, encontra Hades e Perséfone, Deus e Deusa do submundo, e Hades permite que Orfeu leva Eurídice novamente na direção do Sol, mas com a condição de que não olhasse para trás, enquanto Eurídice o seguia, até que ambos estivessem no mundo superior. Orfeu então assim o faz, porém quando estavam perto de ver o brilho do Sol, Orfeu em um impulso, tentando garantir que Eurídice o seguia, olha para trás, e então ela desapareceu para sempre de seus olhos.

Com tristeza profunda, Orfeu vaga durante muito tempo, sem comer ou beber, e jurando nunca mais amar nenhuma outra mulher, é perseguido pelas bacantes (ninfas selvagens), as quais furiosas com a fidelidade de Orfeu por Eurídice, o matam e o esquartejam em pedaços. Orfeu,

dessa forma, parte para o mundo inferior, onde novamente reencontra seu amor.

O mito de Orfeu destaca-se entre tantos mitos, em especial é um dos mais representativos da mitologia clássica grega para a cultura ocidental, principalmente por sua influência e tamanha inspiração ligada ao mundo das artes, de maneira geral. De acordo com David Miller, professor especialista em religiões e mitos, quando narra as possíveis hipóteses sobre o modelo para o homem moderno, cita Rainer Maria Rilke, poeta de língua alemã do século XX, o qual entre outras obras escreveu "Sonetos a Orfeu", um prenúncio de que "o homem contemporâneo adotaria a imagem de Orfeu" (MILLER, 2001, p. 28).

Já Campbell, quando descreve a função do mito, em seu livro *O poder do mito*, destaca que os mitos sempre fizeram parte de todas as culturas, contando muitas vezes uma mesma história, porém com visões diferentes, deixando clara a visão de que os mitos são também formas de contar nossa própria história.

> Mitos são histórias da nossa busca da verdade, de sentido, de significação através dos tempos. Todos nós precisamos contar nossa história. Todos nós precisamos compreender a morte e enfrentar a morte, e todos nós precisamos de ajuda em nossa passagem do nascimento à vida e depois à morte. Precisamos que a vida tenha significação, precisamos tocar o eterno, compreender o misterioso, descobrir o que somos (CAMPBELL, 2008, p. 16).

Para Carl Jung, Orfeu é um dos mitos que representa o arquétipo do velho sábio, uma figura de autoridade atrelada ao professor, sacerdote, catedrático, avô ou até mesmo a representação do mago. Desta forma, representa uma figura de sabedoria e paternidade. Por fim, Henderson, discípulo e colaborador de Jung, em seu livro *O homem e seus símbolos*, define a figura de Orfeu como o "protótipo de Cristo", visto aos olhos da primeira Igreja Cristã primitiva, comparando-a com a religião greco-romana de Dionísio e ao culto à Orfeu. Assim como Cristo, Orfeu voltou da morte, no entanto Orfeu estava fechado em seu próprio mundo, sua história que envolvia o amor e o sofrimento poético e dramático vivido da forma mais intensa. Ambos refletem as concepções de vida, morte e renascimento.

Orfeu da Conceição, de Vinicius de Moraes

Vinícius de Moraes, brasileiro nascido no Rio de Janeiro em 1913, poeta, dramaturgo, compositor e cantor, entre outras atividades as quais exerceu, adaptou o mito de Orfeu para o teatro, na década de 1950. A tragédia musical *Orfeu da Conceição* teve sua estreia em 25 de setembro de 1956. O processo de criação da adaptação, no entanto, se inicia dezesseis anos antes, portanto em 1940, em uma noite em que Vinícius, na casa de seu amigo arquiteto Carlos Leão,

após ler um livro de mitologia contendo a história de Orfeu, ao retornar para sua casa, começa a escrever o que seria o primeiro ato da peça, terminando-o na mesma noite, com a madrugada já findando, porém somente 6 anos depois, Vinicius retoma seus escritos, finalizando o segundo e terceiro ato da peça. No entanto, ele perde os registros do terceiro ato, e acaba por refazê-lo apenas em 1953 quando, incentivado por seu amigo e poeta João Cabral de Melo Neto, resolveu concorrer para o Concurso de Teatro do IV Centenário de São Paulo (CASTELLO, 1994).

As incursões de Vinicius de Moraes nas favelas, nos terreiros de candomblé e nas escolas de samba despertaram seu interesse pela cultura afro-brasileira, e foi a partir destas vivências que ele vislumbrou uma aproximação entre o universo dos morros e o mito grego *Orfeu e Eurídice.* (MORAES, 1995). Em uma nota do texto dramático, ele recomenda que preferencialmente tanto Orfeu como todos os demais personagens devem ser interpretados por atores negros. Foi a forma que encontrou para prestar uma significativa homenagem ao negro brasileiro pela sua contribuição à cultura do Brasil, como também aos músicos dos morros cariocas que conhecia.

Nascia então *Orfeu da Conceição*, uma tragédia musical ambientada nos morros cariocas do Rio de Janeiro durante o carnaval até a Quarta-Feira de Cinzas. A adaptação mantém nomes ou abreviaturas que recordam os nomes das personagens que compõe o mito de Orfeu. Os três atos, são divididos da seguinte forma: o primeiro ato narra toda a história de Orfeu, sua criação, sua história de amor com Eurídice, o ciúme de Mira (que na peça representa as bacantes, ou mênades, como eram também chamadas), e a fúria de Aristeu, que também deseja o amor de Eurídice, e como não o tem, a mata com um punhal, momento em que se encerra o primeiro ato.

O segundo ato mostra a busca de Orfeu por sua amada Eurídice, adentrando o interior do clube "Os Maiorais do Inferno", onde o casal Plutão e Proserpina se encontram. Aqui, Plutão e Proserpina são as representações de Hades e Perséfone, com os nomes pelos quais são conhecidos na mitologia romana. O segundo ato segue com os diálogos de Orfeu com Plutão e Proserpina, em que Orfeu demonstra toda sua tristeza e agonia pela perda de Eurídice, com as personagens que compõe o núcleo dos Maiorais do Inferno (representação do mundo inferior), como Cérbero, e as mulheres, que representam as Erínias. O ato encerra com Orfeu em delírios, em solilóquio, como se estivesse falando com Eurídice, enquanto as mulheres do Clube se encontram à sua volta.

Tem início, então, o terceiro e último ato, que mostra o sofrimento de Clio por seu filho Orfeu, o ódio que alimenta por Eurídice ao ver Orfeu em profunda tristeza e em conflito com seu marido, Apolo, e um grupo de mulheres, provocadas por Mira, acabam por desferir diversos golpes com facas e navalhas, e então Orfeu, ouvindo a voz de Eurídice, ao ser envolto pela Dama Negra, morre, pedindo à Eurídice que o leve ao encontro dela.

A peça *Orfeu da Conceição* também gerou, ainda, na mesma década uma primeira adaptação para o cinema, uma produção ítalo-franco-brasileira, dirigida por Marcel Camus, intitulada *Orfeu Negro*, e posteriormente outra adaptação também para o cinema, chamada *Orfeu*, dirigida por Cacá Diegues, de 1999. Em 2010, uma nova montagem da peça de Vinícius de Moraes foi trazida aos palcos sob a direção de Aderbal Freire Filho.

Entre o mito e o *Zeitgeist* dos anos 50 no Brasil

Podemos traduzir o conceito alemão *Zeitgeist* como sendo "o espírito do tempo"; é o que define como se constrói o pensamento de uma determinada época em relação ao imaginário coletivo e como exerce influência na atmosfera social, política, artística, no tempo em que se insere.

Na época em que a peça foi escrita e teve sua estreia, o Brasil vivia um momento chamado de "Anos Dourados", compreendido como um período pós-guerra, tendo como presidente Juscelino Kubitschek, em que ocorre o desenvolvimento econômico do país. A grande influência americana na cultura da época, a expansão dos meios de comunicação, como a televisão consolidam novas possibilidades estéticas e culturais em literatura e arte, e novas maneiras de pensar e fazer cinema, música e teatro.

No cinema, era o início do Cinema Novo, um movimento cinematográfico genuinamente brasileiro, que possuía uma visão mais crítica e realista da sociedade brasileira e da dominação cultural, voltado a questionar as questões raciais e classistas da sociedade. Foi um momento catalisador em que surgem múltiplas adaptações de diversas versões míticas para o teatro, como as tragédias gregas, e também para outras linguagens midiáticas. Outro exemplo no teatro foi a montagem da peça "Antígone", uma adaptação do mito narrado a partir da peça teatral de Sófocles, e também de uma releitura do mito, de Jean Anouilh, que foi dirigida por Adolfo Celi, em 1952, e considerada a principal montagem do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

Por fim, a busca incessante da humanidade em torno dos mitos como base para explicar suas origens, bem como a relação do mundo físico com a divindade, se tornou nesse período contemporâneo um resgate de códigos culturais circunscritos na mitologia e reescritos de forma adaptada aos novos tempos da história e civilização ocidental, e transposta para os palcos, livros e cinema. Como afirma Junito de Souza Brandão (1986, p. 39): "Rememorando os mitos, reatualizando-os, renovando-os por meio de certos rituais, o homem torna-se apto a repetir o que os deuses e os heróis fizeram 'nas origens', porque conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas".

Adaptando um Orfeu transcultural, e promovendo a mitificação dos morros cariocas

Linda Hutcheon busca definir a adaptação, independentemente da linguagem midiática da qual uma obra seja adaptada, como um processo mais complexo do que possa parecer, pois definir os limites da adaptação não é um processo simples. Ela se utiliza de conceitos anteriores sobre adaptação, definindo assim o que chama de "dupla visão" da adaptação, pois "embora a ideia de adaptação possa, a princípio, parecer simples, ela é, na realidade, bastante difícil de definir, em parte, como visto, porque usamos a mesma palavra tanto para o processo quanto para o produto. Como um produto, é possível dar à adaptação uma definição formal; como um processo de criação e de recepção, por outro lado, é necessário levar em consideração outros aspectos " (HUTCHEON, 2013, p. 39).

Nesse sentido, ela define adaptação sobre três perspectivas: adaptação como transposição anunciada e extensiva, adaptação como apropriação ou recuperação, e adaptação como forma de intertextualidade. Diante dessas três perspectivas, é possível definir a adaptação do mito de Orfeu para o teatro, de Vinicius de Moraes, como um ato criativo e interpretativo com sentido de apropriação e/ou recuperação da visão do mito, para a cultura e tempo local, refletindo claramente a intencionalidade em valorar e maximizar tanto a questão da cultura musical dos morros cariocas, quanto a contribuição e valor dos negros para essa cultura, além de refletir sobre os preconceitos raciais vigentes na sociedade brasileira. De identificáveis da adaptação são os temas. "Um manual moderno para adaptadores explica, contudo, que os temas são, de fato, de extrema importância para romances e peças de teatro; na TV e nos filmes, os temas devem sempre reforçar e redimensionar a ação da história " (HUTCHEON, 2013, p. 33).

Segundo Hutcheon, "as adaptações transculturais geralmente implicam mudanças nas políticas raciais ou de gênero" (HUTCHEON, 2011, p. 198). Na adaptação *Orfeu da Conceição*, o negro e a cultura afro-brasileira é valorizada, corroborando o argumento de Hutcheon que o contexto da recepção tem a mesma importância que o da criação. Cabe ao espectador vislumbrar a genialidade do autor que, ao transpor um mito tão significativo da cultura grega como Orfeu, faz questão de trazê-lo para a realidade brasileira dos anos 50, com uma conotação genuinamente brasileira. A relação entre o público e a obra adaptada de *Orfeu da Conceição* com certeza foi essencial em relação ao momento histórico vivido naquele período, e foi também um marco inicial inclusive da bossa-nova, pois foi através do processo de montagem e preparação do espetáculo teatral de Orfeu, que se deu o encontro de Vinicius de Moraes com Tom Jobim, para juntos comporem a trilha sonora da peça, que além de fundamental pela temática do mito escolhido, foi

também o início desta parceria de dois compositores que ainda nem se conheciam, para pouco tempo depois, dar-se início ao movimento da bossa nova, movimento musical este genuinamente brasileiro, e reconhecido mundialmente.

> Não menos importante é destacar que Vinícius procura ambientar a peça em um momento tipicamente cultural no contexto brasileiro que é o carnaval. Desta forma, por assim dizer, a peça une três artes básicas, que são a poesia, a música e a dança, consideradas também como definidas por Richard Wagner, como "harmonia da arte na sociedade", situadas na forma da tragédia grega (KATTENBELT, 2012, p. 116).

O teatro, como propõe Lars Elleström, é uma mídia qualificada que combina e integra diversas mídias básicas circunscritas por convenções históricas e culturais e padrões estéticos:

> O teatro, por exemplo, normalmente combina e integra, em vários graus, mídias básicas como texto audível, imagem estática e performance corporal. Os aspectos estéticos dessas combinações e integrações são parte de como o teatro é compreendido e definido como mídia qualificada. Cada mídia básica possui suas próprias características modais e, quando combinada e integrada de acordo com certas convenções qualitativas, o resultado é o que chamamos de `teatro`, consistindo em tipos diferentes de interfaces materiais que agradam tanto aos olhos quanto aos ouvidos, sendo profundamente espaciais e temporais, produzindo sentido através de todos os tipos de signos e, certamente, sendo circunscritas por meio de convenções históricas e culturais e padrões estéticos. (ELLESTRÖM, 2017, p. 82-83).

O que é essencial em *Orfeu da Conceição* é a decodificação de Orfeu, o mito, e seu arquétipo do músico que, como poucos mitos gregos, tão bem representa a união de elementos culturais como a poesia e a música, e que inspira outras expressões artísticas, como a pintura, ópera, teatro, cinema, sendo uma das figuras mais significativas da mitologia clássica perpetuada na cultura ocidental.

É possível perceber na trajetória não somente artística, mas pessoal de Vinícius de Moraes, uma busca de suas próprias raízes e uma identificação com a questão racial da época, em relação ao negro brasileiro, uma necessidade íntima em resgatar a história e importância do negro na construção da sociedade brasileira, e da cultura genuinamente nacional. Mesmo com sua história pessoal oriunda de um contexto elitista, Vinícius, homem branco acostumado com a visão do espectro social dado às possíveis extravagâncias da vida em uma sociedade vista como uma elite cultural e política naquele momento da história; Vinícius que teve até carreira diplomática, tendo sido vice-cônsul representando o Brasil em vários países, para além da multiplicidade artística que representou em vida, rendeu-se internamente em justamente vivenciar em seu lirismo poético a compreensão e sentimento do que era ser negro no Brasil naquele período, o que ainda nos tempos de hoje, é essencial nos debruçarmos, como ato reflexivo para a nossa compreensão social, da cultura, da desigualdade, do preconceito (explícito ou implícito) que nós também vivenciamos nos tempos atuais.

Em um texto de Jean-Paul Sartre do livro "Reflexões sobre o racismo", intitulado justamente

de *Orfeu Negro*, Sartre analisa poemas do livro "*Anthologie de la nouvelle poésie négre et malgaxe*", de Léopold Sédar Senghor, político e escritor senegalês. Sartre em um trecho diz o que por sincronicidade poderia ser muito bem aplicado nas condições históricas que condicionaram Vinícius de Moraes em sua busca e imersão na cultura afro-brasileira, como em parte seus posicionamentos sociais e políticos.

> Contudo, esta negritude que o poeta quer pescar em suas próprias profundezas abissais não cai por si mesma sob o olhar da alma. Na alma nada é dado. O heraldo da alma negra passou pelas escolas brancas, segundo a lei de bronze que recusa ao oprimido todas as armas que ele próprio não haja roubado ao opressor (SARTRE, 1960, p. 113).

Através da obra de Vinícius de Moraes é possível também apontar direções na discussão do que hoje se tem mais espaço para ampliar debates, através da internet, das mídias, no que se refere a questões como o racismo e sobre a busca da identidade do negro brasileiro e mais, sua amplitude na contribuição da cultura mundial, e que " no caso, o acesso de Vinicius de Moraes, que vivenciou o racismo, mas como homem branco, intelectual e artista sem nunca sofrê-lo (sic)" (SIQUEIRA, 2020, p. 13).

Vinicius de Moraes e a busca da identificação cultural no universo místico das religiões afro-brasileiras

A obra de Vinicius de Moraes é mais conhecida por meio da música, à qual acabou por dedicar mais tempo, justamente após a encenação da peça *Orfeu da Conceição*, embora já tivesse algumas composições gravadas por outros artistas.

É essencial ressaltar que Vinicius teve uma criação fortemente marcada pelo catolicismo, que fez parte da sua formação, influenciando inclusive suas primeiras produções artísticas, especialmente na poesia. Durante toda a década de 1930, Vinicius teve uma fase em sua produção artística considerada mística. Já no início da década de 1940, Vinícius com sua poesia já adquirindo uma carga social, também vive um processo de incursão pela religiosidade afro-brasileira que na época era bastante proeminente nos morros cariocas, nos terreiros de candomblé, o que veio de encontro com a obra que iniciaria claramente não só a demarcação dessa influência, como também um salto em toda sua carreira no mundo das artes.

A peça *Orfeu da Conceição* é claramente influenciada pela cultura e religiosidade afro-brasileira, pelas escolas de samba e todo seu processo de criação que passava inefavelmente pelos morros cariocas, sendo não somente sua primeira peça teatral, como também fonte primária do seu encontro com Antônio Carlos Jobim (Tom Jobim), e que se tornou um marco da música brasileira, tendo sido considerado o encontro musical cujas primeiras composições lançaram a Bossa Nova,

como movimento musical genuinamente brasileiro.

Dessa forma, muito das produções artísticas de Vinícius de Moraes surgem de uma vivência pessoal dele com o negro brasileiro, na busca de uma identidade e aproximação dele próprio, Vinícius, com a cultura e também com respeito pela história do negro para a construção do pais. Podemos ver claramente a identificação de Vinícius também em sua composição musical em parceria com Baden Powell, "Samba da Benção", lançada em 1963:

> Eu, por exemplo, o capitão do mato Vinícius De Moraes
> Poeta e diplomata
> O branco mais preto do Brasil
> Na linha direta de Xangô, saravá (Vinicius de Moraes e Baden Powel, 1963).

Algumas das obras musicais que foram posteriores à *Orfeu da Conceição*, como a parceria com Baden Powell, um genuíno descendente de negros e escravos brasileiros, cuja relação artística e amizade com Vinícius colaborou com a criação de grandes obras musicais como o álbum "Afro-sambas", que buscou unir os elementos de sonoridade africana ao samba, utilizando instrumentos até então resignados aos espaços do candomblé e da umbanda, como por exemplo os atabaques e afoxés.

Destaca-se a canção "Canto de Xangô", em que os autores utilizam com veemência elementos tanto da mitologia como da religiosidade de matriz africana e dos negros no Brasil, buscando um reconhecimento social do misticismo afro-brasileiro, em que a "construção identitária na letra da canção feita por Vinicius de Moraes, com o uso de elementos da mitologia afro-brasileira e do processo de diáspora imposto pela escravidão, notam-se elementos importantes para a construção das identidades negras no Brasil" (SIQUEIRA, 2020, p. 12).

É importante frisar que embora a clara influência de Vinícius em relação à cultura afro-brasileira com todas as suas nuances tenha sido muito mais demarcada na música, todo esse processo de descoberta e reafirmação desse arcabouço teve como primeiro passo produtivo da arte de Vinícius calcado em *Orfeu da Conceição*.

> Se, por um lado, o Orfeu mitológico inscreve-se nos cânones da literatura ocidental como figura paradigmática da intensidade incondicional da paixão, apta a desafiar a própria morte, o mito nos possibilita também iluminar a dimensão da metalinguagem na poética de Vinicius, compreendido como um Orfeu moderno a sonhar com uma 'palavra- música' que seja como o som do vento numa enorme harpa plantada no deserto. (SOUTTO MAYOR, 2009, p. 27).

Considerações finais

A tragédia musical *Orfeu da Conceição* tem uma representatividade imensa, embora não vista desta forma à época, da exegese de Vinícius de Moraes, e da visão que se teve do Brasil com o alcance que através dessa obra se deu a cultura genuinamente brasileira, e transportada para todos

os continentes.

Como desdobramento, a obra foi adaptada pouco depois para o cinema, sob o nome de *Orfeu Negro*, e embora com certa crítica até mesmo do próprio Vinícius, por ter sido transformado em uma visão estrangeira do Brasil, foi dirigido por um francês, Marcel Camus. Ganhou o Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1960, e embora estivesse representando a França, foi a primeira produção de língua portuguesa a conquistar o prêmio, tendo sido também premiado com a Palma de Ouro em Cannes (1959), e o Globo de Ouro (1960).

Desta forma, acaba por influenciar artistas e até políticos fora do Brasil, tendo sido citado por Barack Obama em seu livro "Dreams from My Father", como o filme favorito de sua mãe. Também citado pelo artista Jean-Michel Basquiat, mais conhecido por suas pinturas neo-expressionistas, mas que cita o filme *Orfeu Negro*, que teve toda a trilha sonora com músicas brasileiras compostas por Tom Jobim, Luís Bonfá, Vinícius de Moraes e Antonio Maria, como uma de suas primeiras influências musicais.

Tornou-se uma obra atemporal, e literalmente transformou um mito grego em sua origem, em uma representação do mito negro, da musicalidade e da poesia presentes em nossa cultura brasileira, na cultura afro-brasileira mais especificamente.

Vinícius de Moraes, que segundo Carlos Drummond de Andrade, era o único poeta brasileiro que ousou viver sob a signo da paixão e da poesia em seu estado natural, teria mesmo grande verossimilhança com o mito de Orfeu, e sua história tão avassaladora entre o amor e a arte. Vinícius de fato transculturou Orfeu de um mito grego para um mito genuinamente afro-brasileiro, um Orfeu negro, alterando a percepção mítica e cultural para sempre, influenciando a arte, as pessoas, e tornando-se ele mesmo, um paradigmático arquétipo de músico e poeta inspirador, exatamente como seu *Orfeu da Conceição*.

Referências

ANTÍGONE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento395730/antigone>. Acesso em: 13 de Jul. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

BRANDÃO, J. de S. **Mitologia grega**. v. I, 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

CABRAL, L. A. M. **A Biblioteca do Pseudo Apolodoro e o estatuto da mitografia**. Tese de Doutorado. Unicamp, Campinas, 2013.

CAMPBELL, J. (Org.). **Mitos, Sonhos e Religião:** nas artes, na filosofia e na vida contemporânea. Trad. Angela Lobo de Andrade; Bali Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CAMPBELL, J. **O poder do mito.** Com Bill Moyers. FLOWERS, B. S. (Org.). Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CASTELLO, J. **Vinícius de Moraes:** o poeta da paixão. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELLESTRÖM, L. **Midialidade.** Ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, C. G. (Org.). **O homem e seus símbolos.** 2 ed. especial. Tradução Maria Lucia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KATTENBELT, C. O teatro como arte do performer e palco da intermidialidade. Trad. Erika Viviane Costa Vieira. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Orgs). **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2.** Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2012, p. 115-130.

MORAES, V. de. **Orfeu da Conceição**. 2 ed. Rio de Janeiro: Dois Amigos, 1967.

PEREZ, L. C. A. "**Cinco poemas de amor de Vinícius de Moraes**"; *Brasil Escola*. Disponível em: https://brasilescola.uol.com.br/literatura/cinco-poemas-amor-vinicius-moraes.htm. Acesso em 03 de agosto de 2021.

SARTRE, J. P. Orfeu negro. In: **Reflexões sobre o racismo**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

SIQUEIRA, F. E. M. de. Construção das identidades negras no Canto de Xangô de Baden Powell e Vinicius de Moraes. **Revista Cadernos Cênicos**, Campinas, NEPED, v. 2 n. 3, 2020.

SOUTTO MAYOR, A. L. Vinicius de Moraes e a reinvenção da lira: itinerários de Orfeu. In: **Caderno de Leituras Vinícius de Moraes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Vinicius de Moraes. Disponível em: < http://www.viniciusdemoraes.com.br/>. Acesso em 31 de julho de 2021.

VIRGÍLIO. *Geórgicas* 4. In: ***Geórgicas. Eneida***. Trad. António Feliciano de Castilho e Manuel Odorico Mendes. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1949.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

RECONFIGURAÇÕES MIDIÁTICAS DA PINTURA DE VAN GOGH

Autora: Selma Rodrigues de Andrade (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo aborda as reconfigurações midiáticas da pintura de Vincent Van Gogh em novos formatos e espaços artísticos, à luz de perspectivas críticas sobre adaptação, intermidialidade, arte interativa e arte contemporânea, discutidas por Linda Hutcheon, Irina Rajewsky, Lúcia Santaella e outros teóricos. Com o apoio destes referenciais serão apresentadas leituras de adaptações em diferentes mídias da pintura de Van Gogh, tais como a exposição digital multimídia imersiva dos quadros de Van Gogh em 3D no Atelier des Lumières em Paris (2019) e a instalação interativa que recria uma obra de Van Gogh em tamanho real em Juiz de Fora (Abril 2021). O universo das inúmeras inovações tecnológicas na contemporaneidade comprova, cada vez mais, a crescente valorização da cultura visual no mundo em que vivemos.

Palavras-chaves: Vincent Van Gogh; exposição digital multimídia; instalação interativa; intermidialidade.

Introdução

Sabemos que o conceito de arte tende a variar de acordo com diferentes fatores relacionados ao contexto espaço-temporal. A arte, constantemente, passa por processos de renovação, nos quais surgem novas ideias e novas concepções artísticas e, a partir destas premissas, o artigo em questão aborda o contexto da arte interativa, das instalações e os recursos tecnológicos para viabilizar a sua criação e recepção.

A tecnologia aplicada à arte traz novos horizontes e desdobramentos, sendo meios auxiliares para o público interpretar e interagir com as diferentes manifestações artísticas, ampliar, de tal maneira, sua bagagem cultural e intensificar a presença da arte em sua vida.

Neste contexto contemporâneo, a transformação midiática da pintura de Van Gogh redimensiona sua arte, agora chamando o público a participar e a interagir com sua obra por meio de situações de interatividade, sendo um coautor da sua produção artística. Diante disso, pode-se entender que a instalação interativa que recria uma obra de Van Gogh em tamanho real em Juiz de Fora (Abril 2021), destaca-se pela produção de presença, preconizada por Hans Ulrich Gumbrecht (2010), havendo um diálogo constante entre a criação e a obra. O artista se utiliza de uma nova e diferente proposta de criação para instigar o espectador a tomar decisões no espaço artístico, interagindo com a obra e envolvendo a mente, uma vez que o essencial é a relação entre o espectador e o espaço nas experiências que abrangem os vários sentidos.

Nesse sentido, pode-se pensar nas obras de Van Gogh como transformadores de nossa visão de mundo em telas de pinturas. Elas retratam seu tempo e carregam, em sua caminhada histórica, leituras, reconhecimentos, críticas e repercussões, ou seja, um ato perceptivo que envolve a associação e a projeção de lembranças. Por meio das obras de arte do autor, nós leitores nos identificamos com um fenômeno relacionado a outro já vivido e conseguimos ver a nossa realidade, porque a palavra e a imagem fornecem um diálogo de ligação. Via arte tecnológica também assumimos a relação direta com a vida, gerando produções que nos levam a repensar nossa própria condição humana.

Conceitos de imagem

O conceito de imagem é amplo, e sua definição foi pensada, há muito tempo, por diversos estudiosos. Santaella (2012, p. 8) afirma que uma das definições mais antigas de imagem se encontra no livro VI da obra *A república*, de Platão. Segundo a autora, para este filósofo, as imagens em primeiro lugar são as sombras, depois os reflexos que vemos na água ou nas superfícies de corpos opacos, polidos e brilhantes.

Santaella (2012, p. 15) menciona que as imagens podem ser definidas como um artefato bidimensional (gravuras, fotografias, pintura, desenho), ou tridimensional como as esculturas, que têm uma aparência similar a algo que está fora delas, representando objetos, pessoas ou situações, que, de algum modo, mantém semelhanças com o que representam.

Em seu livro *Leitura de imagens*, a autora demonstra que existem diferentes explicações para conceituar a palavra imagem, sendo ambígua e polissêmica, não se limitando apenas a uma definição. A pesquisadora declara que a imagem não se restringe somente ao campo visual, mas explica que também existe a imagem musical, presente na música contemporânea, a qual possui a imagem acústica. No entanto, quando delimitamos a imagem no campo visual, segundo a autora, temos três domínios principais da imagem:

> [...] o domínio das imagens mentais, imaginadas e oníricas. Estas brotam do poder das nossas mentes para configurar imagens. Elas não precisam ter necessariamente vínculos com imagens já percebidas. A mente é livre para projetar formas e configurações não necessariamente existentes no mundo físico (SANTAELLA, 2012, p. 16).

Desta forma, é possível afirmar que as imagens mentais envolvem as questões cognitivas e psicanalíticas, não sendo restrito ao visível. A autora define o segundo tipo de imagem como domínio das imagens diretamente perceptíveis, sendo estas as que apreendemos do mundo visível, aquelas que vemos diretamente da realidade em que nos movemos e vivemos e estão ligadas às teorias da percepção visual. O enfoque ligado aos modos como a percepção opera as próprias

imagens em si. Santaella apresenta como o terceiro tipo de imagens as representações visuais, correspondendo aos desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, imagens cinematográficas, televisivas, holográficas e infográficas (também chamadas de imagens computacionais). Estas são chamadas de "representações", porque são criadas e produzidas pelos seres humanos na sociedade em que vivemos.

A influência da tecnologia na arte

Devido ao desenvolvimento tecnológico e à criação de máquinas para o registro e a reprodução de imagens, aconteceram grandes modificações no campo artístico. Tal fenômeno artístico contemporâneo é decorrente das descobertas tecnológicas nos campos da arte e ciência.

Alguns artistas perceberam que as novas tecnologias tinham um grande potencial a oferecer nas suas criações. O computador tornou-se uma ferramenta que auxilia na produção de imagens, as quais, dependendo da imaginação do artista, poderão ser transferidas para uma tela ou papel. Sua obra pode ser o resultado final de pesquisa, onde o artista usufrui de um programa ou software para criar a sua arte com o auxílio da tecnologia.

A interatividade pode acontecer de duas maneiras: durante o processo de criação do artista e durante a participação do público, pois o observador ou leitor não é mais alguém que está fora e que observa uma obra aberta para interpretações, ele também pode interagir.

De acordo com Diana Domingues (1997) com o uso da tecnologia, o espectador, diante da imagem, estabelece um novo tipo de relação, não está mais diante de uma "janela", onde existem bordas de uma moldura, com ponto de vista fixo "[...] como decorrência, a vida vem se transformando, com uma série de tecnologias que amplificam nossos sentidos e nossa capacidade de processar informações. E a mente humana, uma vez que teve suas dimensões ampliadas, não volta mais ao seu tamanho original" (DOMINGUES, 1997, p. 16).

Portanto, a combinação de imagem, som, luz e texto instiga a criação do espectador com a obra em si, e isso acontece porque as tecnologias permitem ao público esse acesso à obra, entretanto, um meio convencional de arte como um quadro ou uma escultura, sendo representações artísticas consideradas prontas e acabadas, não possibilita essa interação do espectador com a obra.

> Os artistas ligados a centros avançados de pesquisa ou isolamento assumem a ruptura com a arte do passado num cenário dominado pela arte da participação, da interação, da comunicação planetária, colocando-se em novos círculos não mais limitados a arte como objeto ou valor de culto, mas enfatizando, sobretudo, seu poder de comunicação (DOMINGUES, 1997, p. 17).

Com a chegada da tecnologia, a situação não só mudou para o artista na criação de sua obra, como também para o público, que deixa de ser um mero contemplador para participar dessa experiência que é a arte interativa, abandonando "a velha contemplação e sua interpretação passiva, para dialogar através de dispositivos articulando em bites, ondas, fluxos, em trocas imediatas, em escalas, em estados de navegação, imersão, conexão, transformação" (DOMINGUES, 1999, p. 39).

Atualmente, a arte torna-se interativa devido à participação, à interação do público com a obra. Assim, ela se torna mais comportamental, possibilitando questões como a interatividade em tempo atual, a conectividade por meio de dispositivos de interação, entre outros atributos da arte digital.

Arte interativa

A arte interativa também é conhecida como *media art* ou arte eletrônica (GIANNETTI, 2006). A ideia fundamental deste conceito é o estabelecimento de relações entre a obra e seus observadores. A convergência desses conceitos leva a arte além da arte, cuja base é a comunicação.

Neste contexto contemporâneo, a arte redimensiona vários conceitos, principalmente na obra artística, que agora chama o público para participar e interagir por meio de situações de interatividade, como um coautor da sua produção artística. Na interatividade digital, o antigo público torna-se integrante. O espectador não está mais diante de uma janela para interpretar a obra, e sim diante da porta aberta por onde ele entra para viver a obra. Segundo Domingues,

> A arte interativa é totalmente avessa ao princípio de inércia. Surge um novo "espectador" mais participativo, que através de interfaces amigáveis, que permitem as trocas do espectador com as fontes de informação. A contemplação é substituída pela relação. A base desta participação na história das artes e a passagem das tecnologias analógicas, como a fotografia, o cinema e o vídeo, para os processos numéricos de geração de imagens e sons (DOMINGUES, 1997, p. 22).

Sabe-se que as possibilidades de interação são muito vastas. Noble (2009) lista alguns tipos de interação que podem ser utilizados, incluindo, neste projeto, a instalação interativa que recria a obra de Van Gogh em tamanho real em Juiz de Fora (Abril 2021). Desenvolvida pelo artista Rafael Ski, se encaixa na presença, localização e imagem que ocorrem a partir da posição do observador. É importante que se tenha clareza que tal arte depende da participação do observador e está muito mais focada no processo do que no resultado final da obra. Isso se justifica pelo fato de a obra interativa possuir certa independência em termos de resultado, pois pode receber interferências externas que a alterem na transmissão de uma mensagem completamente diferente, conforme o sujeito que interage com a obra.

Diante disso, pode-se entender que a instalação interativa que recria a obra de Van Gogh

incorpora também o processo, havendo um diálogo constante entre a criação e a obra. O artista se utiliza desta nova e diferente proposta de criação para instigar o espectador a tomar decisões no espaço artístico, interagindo com a obra e envolvendo a mente, uma vez que o essencial é a relação entre o espectador e o espaço nas experiências que envolvem os vários sentidos.

Portanto, de acordo com Diana Domingues (1997, p. 18), esta arte interativa, que é basicamente comportamental, não se encerra em objetos acabados como em uma escultura, pintura, fotografia ou suporte material, nem mesmo no cinema ou vídeo em seus formatos habituais que impedem o diálogo transformador.

A arte interativa amplia o campo das observações, pois envolve uma reorganização na sensibilidade devido a trocas e modos de circulação que os recursos computacionais exploram com uma linguagem própria. Desta forma, a arte se torna um processo, e não somente uma obra que até então era um objeto ou produto para contemplação em um espaço cultural. O espectador agora tem uma participação ativa e o resultado desta interatividade que acontece em tempo real pode ter maior ou menor grau de interação, porém mesmo assim, ocorrem mudanças pela ação de quem a interage, pois, essa nova abordagem artística enfatiza uma transformação diante de um novo campo de possibilidades.

Instalação

A definição de instalação no meio artístico é ainda complexa, pois é considerada uma técnica de caráter experimental, na qual surgiram e ainda surgem diferentes possibilidades, no entanto, o que é possível adiantar é que a instalação faz parte da exposição da obra, sendo que um dos elementos fundamentais é justamente o espaço escolhido para a suposta exposição. Assim, o espaço da exposição passa a fazer parte da obra de arte.

Proença (2005, p. 222) argumenta que, em arte, a instalação refere-se a um ambiente construído com vários elementos criados por um artista. Nesse sentido, a autora vai dizer que o artista, em geral, não se preocupa em expressar em sua obra um significado que possa ser compreendido da mesma maneira por todos.

A instalação pode ser entendida como:

> Um espaço de representação no qual se produzem objeto de arte. Aqui podem ser representados todos os tipos de cenas: seja colocação em perspectiva de espaço de tensão, seja a cena doméstica insignificante da vida cotidiana, do escritório, ou do ateliê do pintor, ou ainda do local de exposição, abertos assim à transparência. É o ambiente de atividade artística que está sendo comunicado, seguindo uma das leis da rede de comunicação: a mensagem que transita dentro da rede é menos importante do que visibilidade da rede em si (CAUQUELIN, 2005, p. 147).

Portanto, esta abordagem indica que o conceito de instalação está na obra exposta, ou seja, o ambiente em que a obra foi colocada é absorvido por ela, tornando o espaço da exposição parte da proposta da obra e, por conseguinte, parte do todo.

Conceitos de intermidialidade

Entende-se por intermidialidade o estudo das relações entre as mídias. Como argumenta Rajewsky (2020), o conceito de intermidialidade está necessariamente ligado à noção de mídia. As relações entre mídias fazem com que os debates em torno desse conceito se tornem cada vez mais importantes. Existem diversas abordagens que revelam diferenças muito significativas quando analisadas mais de perto. Assim, não existe uma única definição e sim uma multiplicidade de definições que procuram atender às necessidades das diferentes áreas de investigação.

Rajewsky (2020, p. 74) apresenta três categorias para a análise concreta de configurações midiáticas diversas:

> *Transposição midiática:* é a transformação de um texto-fonte ou de um substrato textual dentro de uma outra mídia, ou seja, o procedimento que faz com que um produto específico de uma mídia – uma pintura – se transforme em um texto em outra mídia – um poema;
> *Multimidialidade ou plurimidialidade:* envolve a combinação de várias mídias e inclui todos os fenômenos em que ao menos duas mídias distintas são articuladas. História em quadrinhos, canções, ópera, teatro, cinema etc.
> *Referências intermidiáticas:* consideradas referências individuais, é quando acontece a evocação ou imitação de especificidades de uma mídia em outra, como é o caso da escrita cinematográfica, da musicalização da literatura, de um texto literário a um filme etc.

O quadro de Van Gogh, *Starry Night* (1889), transformado no poema ecfrástico *The Starry Night* (1962), por Anne Sexton e, mais tarde, reconfigurado em uma composição musical, intitulada *Vincent /Starry, Starry Night* (1971), por Don McLean, ilustra o processo de transposição midiática teorizada por Rajewsky (2020, p. 74). Trata-se de um processo de transformação ou adaptação de um texto-fonte em outra mídia ou em outras mídias.

Linda Hutcheon argumenta que a adaptação se tornou um hábito na arte contemporânea e não podemos apenas simplificá-la, pois as novas mídias disponíveis podem e devem envolver-se no processo de adaptação; incluem, entre os produtos adaptados, os jogos digitais, os romances gráficos, as óperas e os parques temáticos que, por sua vez, também servem de textos-origem. Outro ponto interessante é que, para Hutcheon, de modo similar, a tecnologia provavelmente sempre estruturou, para não dizer conduziu, a adaptação, uma vez que as novas mídias constantemente abriram a porta para novas possibilidades.

Vale ressaltar que os recursos tecnológicos são amplamente utilizados na pesquisa de diversas

linguagens da arte, propondo, desta maneira, criações de novas formas. Linda Hutcheon (2013) menciona que as novas tecnologias eletrônicas redimensionaram o que podemos chamar de fidelidade à imaginação, indo além das técnicas prévias de animação e efeitos especiais.

> De modo similar, a tecnologia provavelmente sempre estruturou, para não dizer conduziu, a adaptação, uma vez que as novas mídias constantemente abriram a porta para novas possibilidades para todos os três modos de engajamento. Recentemente, as novas tecnologias eletrônicas redimensionaram o que podemos chamar de fidelidade à imaginação - em vez da óbvia fidelidade à realidade -, indo além das técnicas prévias de animação e efeitos especiais. Podemos agora entrar nesses mundos e atuar neles através da tecnologia digital 3-D (HUTCHEON, 2013, p. 55).

Uma das produções midiáticas que pode ser analisada a partir de considerações teóricas de Linda Hutcheon sobre mídias interativas é a exposição digital multimídia dos quadros de Van Gogh em 3D no Atelier des Lumières em Paris (2019). A segunda categoria para análise concreta de produtos midiáticos, apontada por Rajewsky, qual seja a plurimidialidade que envolve a combinação e, portanto, a co-presença de diferentes mídias ou formas midiáticas, também lança luz sobre esta exposição parisiense de 2019.

A exposição conecta as pinturas em 3D com música e recria um tipo de realidade virtual para que os visitantes vivenciem a arte de maneira única. Trata-se de uma exposição inédita, digital e imersiva, no Atelier des Lumières, em Paris. A adaptação proporciona uma mistura de música e pintura na arte digital, oferecendo uma imersão fantástica nas pinturas, na vida e no mundo colorido do pintor Vincent Van Gogh.

O ateliê proporciona ao visitante uma imersão sensorial na obra do autor, uma trilha sonora especial de música e pintura. São 140 projetores de vídeo em uma área de mais de três mil metros quadrados. Cerca de 500 imagens em 3D são projetadas, e as obras podem ser observadas de forma detalhada, ou seja, em três dimensões (largura, altura e comprimento) forma de animação digital originada de softwares específica em 3D.

A instalação interativa, que recria a obra de Van Gogh em tamanho real em Juiz de Fora (Abril 2021), também foi pensada em termos de combinação de mídias. A instalação "O quarto do artista em Arles", desenvolvida pelo artista Rafael Ski, reproduz em proporções reais o quadro que retrata o quarto que Vincent Van Gogh alugou na casa amarela, na cidade de Arles, na França, onde trabalhou durante quase toda a sua vida.

Nesta "Instalação interativa que recria a obra de Van Gogh", a produção de presença ativada em relação aos sentidos, à percepção e ao corpo, engendra um diferencial na fruição da obra: "... a diferença trazida pela experiência estética é, sobretudo, uma diferença de quantidade: desafios radicais produzem níveis radicais de desempenho, nas mentes e nos corpos" (GUMBRECHT, 2010, p. 133), ou seja, como nosso corpo é afetado pela experiência estética em relação aos

processos emocionais cognitivos e motivacionais de uma obra.

Dessa maneira, é possível verificar, na instalação analisada que recria a obra de Van Gogh, o impacto que a obra causa no observador, pois, por meio desta instalação, é possível produzir os efeitos de sentido físico, o efeito de presença. O observador, ao ter contato com a obra, faz parte dela, interage com os móveis, podendo sentar-se na cama, na cadeira e até ver os quadros que estão nas paredes. A obra é mais do que uma peça de arte, é uma experiência imersiva e curiosa pelo espaço vivido emocionalmente por Van Gogh.

Como parte da interação, temos uma câmera fixada em frente à instalação que capta fotos dos visitantes e um software que processa a imagem alterada com efeitos que remetem às pinceladas de Van Gogh. O visitante, após posar para a câmera, poderá imprimir a foto e levar para casa. As imagens também serão exibidas na página do projeto, que também disponibilizará um modelo 3D do quarto visitado. O projeto faz uma releitura da pintura do quarto em que o artista se hospedava em Arles, na França, usando as novas mídias, provocando novos olhares, além de mostrar novo sentido e novas possibilidades artísticas.

Interessa-nos destacar que uma equipe de estudiosos ainda está almejando recursos em desenvolvimento o qual resolveram extrair as cores originais da tela e simular como a obra teria sido concebida por Van Gogh. A ideia é fazer com que entusiastas e profissionais da área tenham possibilidades de contato e envolvimento com a arte interativa.

Considerações finais

A análise interpretativa das adaptações interativas das obras de Vincent representa uma das possibilidades que aproximam universos unidos em diferentes direções do conhecimento, tais como a exposição digital multimídia dos quadros de Van Gogh em 3D no Atelier des Lumières em Paris (2019) e a instalação interativa que recria a obra de Van Gogh desenvolvida pelo artista Rafael Ski.

Foi possível perceber que a arte contemporânea privilegia a participação do público, sendo considerada uma arte para o mundo atual, que, segundo Gumbrecht, nos traz a dimensão de presença. É importante ressaltar os benefícios dos recursos tecnológicos utilizados nas diversas linguagens da arte, pois se verificou que as pinturas de Van Gogh, passam por uma verdadeira transformação, onde umas são ampliadas, recebem variações de cores, repetições de formas ou não, colagens, giros espaciais aparecem na tela do computador, entre outras possíveis modificações que as imagens podem sofrer com os recursos tecnológicos disponíveis. Tal combinação de luz, som, imagem e texto instigam a imaginação do espectador.

Também foi possível observar que as instalações interativas oferecem estímulos de natureza auditiva, tátil e visual tanto no processo de criação como de recepção. Portanto, a arte de Van Gogh continua vigorosa, pois são muitos os caminhos percorridos pela arte na junção da tecnologia e sabedoria dos artistas, isso tudo sem deixar de lado a relação entre a obra, o espectador e o leitor com uma produção preciosa para as conexões humanas.

Referências

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea:** uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, M. (Org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006, pp. 107-166.

DOMINGUES, D. **A arte no século XXI: a humanização as tecnologias.** São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

DOMINGUES, D. Tecnologias, produção artística e sensibilização dos sentidos. In: PILLAR, A. D. (Org.). **A educação do olhar no ensino das artes**. Porto Alegre: Mediação, 1999.

GIANNETTI, C. **Estética digital**: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença:** o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JANSON, H. W. **História geral da arte**, São Paulo: Martins Fontes. 2001.

PROENÇA, G. **Descobrindo a história da arte**. São Paulo: Ática, 2005.

RAJEWSKY, I. O termo intermidialidade em ebulição. Tradução de Ana Luiza Ramazzina Ghirardi. In: FIGUEIREDO, C., OLIVEIRA, S. DINIZ, T. **A intermidialidade e os estudos**

interartes na arte contemporânea. Santa Maria: Editora da UFSM, 2020, p. 55-96.

SANTAELLA, L**. Leitura de imagens**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.

NAIFEH, S.; WHITE, G. **Van Gogh:** a vida. Trad. Denise Bottmann. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TERRY, E. **Ideologia:** uma introdução. São Paulo: Unesp, Boitempo, 1997.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

VINCENT VAN GOGH: UMA BIOGRAFIA DE PRESENÇA

Autora: Selma Rodrigues de Andrade (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar algumas reflexões sobre produção de presença na biografia *Van Gogh – A vida*, de Steven Naifeh e Gregory White Smith (2012), com ênfase na teoria dos autores Hans Ulrich Gumbrecht, particularmente as obras *Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir* (2010) e *Atmosfera, ambiência e Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura, (2014),* e Lígia G. Diniz, de *Imaginação como presença, O corpo e seus afetos na experiência literária* (2020). Apoiando-se nesses referenciais teóricos será analisada a biografia do artista com o objetivo de identificar aspectos estéticos presentes na obra, compreender como os autores constituíram a vida do artista e como atribuíram sentido à presença simbólica na representação da vida do pintor holandês.

Palavras-chave: Biografia. Presença. Experiência estética. Alteridade.

Introdução

O texto biográfico, a partir das teorias de Hans Ulrich Gumbrecht e Lígia G. Diniz, pode conter, além de informações sobre a vida de uma personalidade de destaque na sociedade, elementos que despertam os afetos do leitor. É o que os autores denominam de "presença", percebida como a criação de relações de tangibilidade, na visão de Gumbrecht, relações que ativam os afetos por meio da imaginação que a leitura de um texto pode desencadear, na opinião de Diniz. Com base nessas ideias, analisarei a biografia *Van Gogh – a vida*, que revela a trajetória do pintor holandês Vincent Van Gogh (1853-1890), escrita pelos autores Steven Naifeh e Gregory White Smith, com tradução de Denise Bottmann e publicada em 2012.

A análise do texto e do referencial pictórico será feita buscando compreender a forma pela qual os autores utilizaram as linguagens verbal e imagética para produzir “presença” no texto. Segundo Gumbrecht,

> Presença refere-se, em primeiro lugar, às coisas [*res extensa e*] que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido. Uma ária de Mozart, o golpe do boxeador, um quadro de Edward Hopper, o passe do *quarterback*, a "pedalada" de Robinho são, não à toa, fenômenos privilegiados para uma análise da presença, daquilo que podemos experimentar, primordialmente, fora da linguagem. Mas isso não esgota a questão dos fenômenos relevantes, pois a linguagem pode ser, ela também, produtora de presença (GUMBRECHT, 2010, p. 9).

Neste fragmento é possível perceber que a referência em relação à presença, segundo o autor, pode ser evidenciada em obras de arte visuais ou em eventos musicais e esportivos. Assim a linguagem verbal também é produtora de "presença" através da relação de sentido: o ritmo ou o volume de um poema pode provocar significados diversos no corpo do leitor e ativar estes mesmos sentidos. Porém, não se deve confundir esta ativação com a atividade hermenêutica, que atribui significados culturais ao que uma poesia revela da mesma maneira que a vibração das cordas de um violino atinge os corpos a despeito do que se compreende, por exemplo, de uma letra de música ou o interpretar acerca da melodia em execução: "Então, os textos afetam os "estados de espírito" dos leitores da mesma maneira que o clima atmosférico e a música. Por essa razão, acredito que a dimensão de *Stimmung* abre toda uma nova perspectiva sobre - e a possibilidade de existir – a "ontologia da literatura" (GUMBRECHT, 2014, p. 14).

Dessa forma, ler a obra *Van Gogh – a Vida*, de Steven e Gregory, com a perspectiva de Gumbrecht, é prestar atenção em todos os sentidos textuais e às formas que nos envolvem de forma integral. Esse teórico é de suma importância para podermos refletir e entender esses sentidos por meio da leitura que nos indica objetos e lugares que conferem uma presença material ao passado dentro do presente. Ler a biografia com a atenção voltada à *Stimmung* é deixar se envolver enquanto sensações para os lugares por onde o pintor passou com suas pinturas, seus hábitos, inclusive a relação do pintor com os camponeses que analisaremos no decorrer deste artigo.

> "Ler com a atenção voltada ao *Stimmung*" sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física - algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas (GUMBRECHT, 2014, p. 14).

Corroborando o estudo de Gumbrecht, Ligia Diniz, em seu livro *Imaginação como presença, O corpo e seus afetos na experiência literária* (2020), menciona a produção de presença por meio da experiência literária mediada pela imaginação, visto que a leitura ativa afetos e sentimentos, cativando nosso emocional. A biografia de Van Gogh possibilita essa percepção de presença, pois é possível sentir emoção, compaixão e, às vezes, certo prazer com o entendimento de cada página lida.

> Essa dimensão, que chamo afetiva, carrega consigo uma correspondência em um conceito bipartido de experiência, em que ganham relevância às sensações e emoções, em tensão com o entendimento, isso porque, sem que sobreviva nela um rastro irredutível à racionalização, não há experiência estética (DINIZ, 2020, p. 33).

Ao ler a biografia, com base nas teorias citadas acima, nos sentimos mais próximos do pintor, pois a linguagem em suas múltiplas concentrações produz afetos que contribuem para a produção de presença através de sensações e emoções. Isso se dá na leitura por meio de imagens, cheiros,

gestos, tons, etc., que contribuem para a aproximação entre a história e a vida do autor. Para isso, faz-se necessário o estudo de alguns conceitos, como biografia, produção de presença epifania**,** o que contribuirá para a análise posterior.

O conceito de biografia e produção de presença

De acordo com Carino (2008, p. 168), "Biografar é personalizar o que está disperso num mundo tão vasto e variado quanto o são os indivíduos que a compõem". A educação, como instância socializadora de indivíduos, é uma maneira de promover essa integração dos fatos e dados existentes no mundo de uma dada forma, definida pela sociedade. Em outras palavras, é converter-se à vida pelo testemunho de outrem; é interpretá-lo, reconstruí-lo, quase sempre revivê-lo. A definição da palavra biografia, de acordo com o dicionário Michaelis, é: "A biografia (do grego antigo: *βιογραφία,* de *βίος- bíos*, "vida" e *γράφειν – gráphein*, "escrever") é um gênero literário em que o autor narra à história da vida de uma pessoa ou de várias pessoas. De um modo geral as biografias contam a vida de alguém" (MICHAELIS, 1998, p. 167).

A biografia está marcada por suas características: por um lado, narra a história e os acontecimentos sociais de várias pessoas; por outro, a narrativa concentra-se geralmente na vida de uma pessoa. Carino (1999) chama-nos a atenção ao afirmar que a biografia é a prova viva da riqueza das complexidades da vida, da capacidade de fazer história.

> Trata-se da representação de vidas de indivíduos, as quais, em sua singularidade, serão tanto efeito quanto causa das transformações ocorridas em sua época histórica. Encontrá-las resistentes ao rígido enquadramento teórico que define as características de um dado período histórico, longe de ser um mal, é um bem, metodologicamente falando – é a prova definitiva do dinamismo, e da riqueza complexidade das vidas, de sua capacidade de "fazer a história" (JONAEDSON, 1999, p. 158).

Considerando tais aspectos, o artigo propõe analisar a biografia de Vincent Willem Van Gogh (1853-1890), um dos maiores enigmas da história da arte ocidental, que, em meados de uma década de atividade, se transformou em um mestre à altura de seus ídolos: Rubens, Rembrandt, Delacroix e Millet. A biografia, generosamente ilustrada e pontuada por agudas interpretações de obras-chave, é orientada pelas centenas de cartas trocadas entre os irmãos Vincent e Theo, documentos indispensáveis para o entendimento dos fatos biográficos, bem como do ambiente artístico da época.

A fascinação pela biografia pode ser consideravelmente demonstrada e revivida por meio da teoria sobre produção de presença. Gumbrecht (2010) emprega a palavra ‘‘produção" no sentido da sua raiz etimológica (do latim *producere*), que se refere ao ato de trazer para diante um objeto no espaço. Partindo dessa premissa, a palavra presença não se refere a uma relação temporal, mas

sim a uma relação espacial com o mundo e seus objetos, algo que está diante de nós, que se pode tocar.

> A palavra "presença" não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa "presente" deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos (GUMBRECHT, 2010, p. 13).

Para Gumbrecht, falar de produção de presença não significa dizer que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, tocará os corpos das pessoas que estão em comunicação de modo particular e diferente; isso dependerá do pensamento do leitor:

> Mais uma vez, há motivos para sublinhar que a descoberta dos efeitos de presença e o interesse nas "materialidades da comunicação", o "não hermenêutico" e a "produção de presença" não eliminam a dimensão da interpretação e da produção de sentido (GUMBRECHT, 2010, p. 39).

Em relação à produção de presença, aponto que, com base na teoria de Gumbrecht (2010), ela é originada na biografia a partir do impacto com a capa, com o autorretrato do pintor. Essa dimensão da presença se dá a partir do aspecto material do livro físico, no qual se pode sentir a atração física ao toque nas imagens. Essa experiência nos permite tal comunicação humana como, por exemplo, ao ler a biografia, o leitor poderá ter essa presença física passando a ponta dos dedos no papel, nas imagens e deixar se levar pela materialidade e efeitos de presença ao ter contato com as páginas de papel do livro e com a associação de cores das obras ao tema.

Essa história permite o conhecimento não apenas da vida do autor como também de sua cultura familiar, seus costumes e a relação que tinham com a literatura e com a arte. Por meio da narrativa, o leitor poderá descobrir novas possibilidades, novos mundos, vivenciá-los no imaginário ao pensar em um dos maiores mestres da pintura, que encontrou nas artes visuais um meio de divulgar aquilo que a natureza nos propõe:

> Em setembro de 1885, Vincent Van Gogh teve sua primeira mostra pública - na vitrine de seu credor mais insistente, uma loja de tintas em Haia chamada Leurs. Vincent apresentou sua vergonhosa presença na vitrine de Leurs como um salto em sua carreira e uma vitória para todos os meses que passara argumentando. “Estou firmemente convencido de estar no caminho certo”, declarou uma semana depois da visita de Theo. “Quero pintar o que sinto e sentir o que pinto” (NAIFEH; SMITH, 2012, p. 533).

Pode-se observar, no trecho a seguir, um exemplo do efeito de presença apontado por Gumbrecht (2010, p.13). A presença se dá por meio da tradição familiar, depois do jantar todos se reuniam em torno do fogão para o pai contar as histórias de ilustres personagens que tinham servido ao país. Isso, mais uma vez, nos remete à ideia de presença, como efeito emocional, ao imaginarmos os costumes, as culturas e as histórias.

> Essas histórias sobre um passado tão distinto consolavam Anna em um isolamento entre as charnecas, voltando a ligá-la à cultura e à classe social que havia deixado para trás. Como praticamente todos de sua geração, Anna e Dorus van Gogh sentiam uma grande nostalgia pelo passado (NAIFEH; SMITH, 2012, p. 50).

É importante lembrar que a leitura em voz alta, além de educar e entreter a família, servia para consolar os doentes e distrair os preocupados. A leitura também reservava um lugar especial no coração dos Van Gogh: as crianças mais velhas liam para as mais novas; depois, anos mais tarde, os filhos liam para os pais e os filhos continuavam a trocar e recomendar livros com entusiasmo, como se nenhum livro fosse verdadeiramente lido enquanto não o fosse por todos.

Produção de presença em "Os comedores de batatas"

A biografia *Van Gogh – A vida* nos faz pensar na teoria de Lígia *G.* Diniz, quando a autora aborda sobre produção de presença por meio da experiência literária mediada pela imaginação, que poderá tocar nossos afetos, sensações e emoções. Ao ler certas partes que os autores Steven e Gregory (2012) narram, sentimos compaixão e choramos, torcemos pelo personagem Van Gogh. Isto significa que entramos na história. Por exemplo, nessa citação abaixo marcada com aspas, ao nos depararmos com a pintura "Os comedores de batatas" (1885), o leitor poderá sentir o coração apertado pela imagem da vida e dos problemas dos camponeses:

> Vincent passou a se alimentar ainda menos que os pobres que eram tema de sua arte. "Nunca vi um ser humano tão magro como Van Gogh", lembrava um dos garotos que caçavam ninhos com ele, numa região rural cheia de gente que comia apenas batatas" (NAIFEH; SMITH, 2012, p. 511).

A imagem "Os comedores de batata" permite ao leitor entrar na história e sentir afeto pela sensação de compaixão das pessoas retratadas na obra, mostrando-nos que era apenas o que tinham para comer. Na biografia, os autores afirmam que

> Também queria passar fome, sentir a barriga vazia, o estômago se retorcendo de cãibras que subiriam aos miolos em acessos de tontura; talvez isso matasse a dor perpétua. Nem mesmo a rejeição dos camponeses conseguiria alterar a concepção de Vincent de uma vida dura, labuta e sacrifício em nome deles (NAIFEH; SMITH, 2012, p. 512).

Este trecho consegue mexer com nossa sensação, leva-nos para o cenário, indica a miséria do povo daquele local e as imagens campesinas nos mostram, por meio da imaginação, o sofrimento. A dor lida se torna uma dor que se pode reconhecer, a obra mostra o inverno e a fome retratados nas pinturas, concebendo o que acontece no imaginário do pintor. Causa impacto, permite essa conversa com a imagem "Os comedores de batatas". Ao terminar a obra, o pintor comemora não apenas a imagem, mas o contexto e a nova missão ao qual representava.

> Quando as litografias voltaram da gráfica, enviou cópias a Theo, a Rappard, a Portier e mesmo ao velho colega da Goupil, Elbert Jan van Wisselingh- distribuindo-as como charutos tal qual o pai ao nascimento de um filho, comemorando não só a imagem, que continuava a mudar a cada retomada, mas a nova missão que ela representava. "É um tema que senti", "Há certa vida nele" (NAIFEH; SMITH, 2012, p. 516).

A descrição da imagem toca nossa alma, nossos sentimentos e certamente leva o leitor para o outro lado da vida, a colocar-se no lugar do outro por meio da imaginação, da percepção. Em vários momentos da descrição da pintura, sente-se a emoção como se estivesse no lugar, como se fosse Vincent. A imagem permite-nos sentir o que o pintor poderia ter sentido naquele momento.

A epifania em relação a *Van Gogh – A vida*

Gumbrecht menciona que a "epifania" se apresenta diante de nós ao mesmo tempo em que a tensão entre presença e sentido. Na opinião do autor, a impressão de que a tensão entre presença e sentido, quando ocorre, surge do nada; a emergência dessa tensão como tendo a produção de presença uma articulação espacial; a possibilidade de descrever sua temporalidade como um "evento". Segundo Gumbrecht (2010),

> Com "epifania" não quero dizer, de novo, simultaneidade, tensão e oscilação entre sentido e presença; quero dizer, sobretudo, a sensação, citada e teorizada por Jean-Luc Nancy, de que não conseguimos agarrar os efeitos de presença, de que eles - e, com eles, a simultaneidade da presença e do sentido – são efêmeros (GUMBRECHT, 2010, p. 140).

Para compreender e embasar melhor a palavra epifania neste momento do artigo usar-se-á a palavra "estética", que representa a valorização, da diversidade, da criatividade, das manifestações artísticas e da situação cultural específica. Com essa palavra, cita-se epifania que, ao menos por alguns momentos, faz o leitor sonhar, ou seja, querer voltar aos tempos remotos, mesmo que por meio do imaginário.

> Talvez escolhesse a estética, pela relevância epistemológica particular inerente ao tipo de epifania que pode suscitar - sem, no entanto, afirmar que a experiência exclusivamente estética consiga produzir tal epifania. O que hoje mais me interessa no campo da história, a presentificação de mundos passados - ou seja, as técnicas que produzem a sensação (ou melhor, a ilusão) de que os mundos do passado podem tornar-se de novo tangíveis (GUMBRECHT, 2010, p. 122).

Percebe-se, então, que, por meio do conceito de epifania, a relação com o livro é um fenômeno de presença marcante mencionado na obra *Van Gogh – a vida*, pois todos os ofícios na casa terminavam da mesma maneira: com um livro. Longe de ser uma atividade solitária, a leitura em voz alta unia a família; às vezes, na sombra do toldo no jardim ou à luz do lampião, a leitura era a voz reconfortante da unidade familiar. "Como a maioria das famílias letradas na Europa vitoriana,

os Van Gogh reservavam um lugar especial no coração para as histórias sentimentais" (NAIFEH; SMITH, 2012, p.51).

> Todos ansiavam pelo último livro de Dickens ou de seu conterrâneo Edward Bulwer Lytton (o primeiro a escrever "Era uma noite escura e tempestuosa"… '). A tradição holandesa de A Cabana do pai Tomás, de Harriet Beecher Stowe, chegou a Zundert mais ou menos na época do nascimento de Vincent, apenas um ano depois de sair o último capítulo nos Estados Unidos, e foi recebida no presbitério com a mesma aprovação entusiástica que teve por toda a parte (NAIFEH; SMITH, 2012, p. 51).

Verifica-se, no conceito ou nas observações sobre a epifania relacionada à obra *Van Gogh – a vida*, a existência de tal processo em várias narrações citadas pelos autores. Uma delas é o momento que mencionam Hans Christian Andersen, porque, naquela época, as crianças entravam no mundo da literatura pela poesia e os contos de fadas do imortal autor dinamarquês. Andersen até hoje faz parte do imaginário cultural brasileiro, assim como os contos "A pequena sereia" e "O patinho feio", citado na biografia aqui estudada, trazem esse efeito de presença, porque, no tempo que éramos crianças, já nos deparamos na infância com essa triste história do Patinho Feio, essa sensação do primeiro momento, de primeiro contato com a leitura. Então, surgem afetos e intuições, passamos por um momento de epifania que vai criando presença e conseguimos aproximar, sentir a sensibilidade. As narrações dos autores nos transportam para outro lugar, ou seja, para nossa infância.

> "O patinho feio", "A princesa e a ervilha", "A roupa nova do imperador", "A pequena sereia" já tinham aclamação mundial quando Anna começou a formar família. Não sendo explicitamente cristãos nem um didatismo categórico, os contos de Andersen captavam a nova visão da infância, mais extravagante, alimentada pelo lazer vitoriano (NAIFEH; SMITH, 2012, p. 52).

Os autores mencionam Hans Christian Andersen porque, naquela época, as crianças entravam no mundo da literatura pela poesia e por meio dos contos de fadas do imortal autor dinamarquês Andersen, que até hoje fazem parte do imaginário cultural brasileiro. Nesse instante, o leitor pode perceber que a emoção produz na alma uma sensação equivalente a que pode ser, por exemplo, a saudade da infância, que corresponde ao aparecimento de algo que está ausente, se torna presente e ocupa espaço. A leitura desses momentos da vida do pintor produz presença e dá uma sensação de querer algo a mais.

Na visão de Diniz (2020, p. 23), a literatura aproxima o leitor com as coisas do mundo por meio de imaginação, afeto, sensações e emoções. Segundo a autora, na leitura literária, há uma dimensão híbrida da consciência que permite a aproximação das coisas do mundo, sem o entrave atenuador da reflexão intelectual. Portanto, a autora, em seu livro *Imaginação como presença – O corpo e seus afetos na experiência literária* (2020), demonstra que a substância de conteúdo sempre ativa afetos que incluem reações corporais, então se torna plausível supor que reagimos às imagens

provocadas por textos literários, como se os objetos ou as pessoas a que se referem estivessem fisicamente presentes para nós de modo imediato.

Imaginação como presença

Lígia G. Diniz realiza pesquisas no campo de produção de presença na literatura por meio da experiência literária mediada pela imaginação, pela memória por meio do conhecimento físico que nós temos das imagens, cheiros, texturas e sons que o texto literário evoca e que pode tocar nossos afetos, sensações e emoções, capazes de provocar estímulos sensoriais e emocionais.

> A imaginação: essa dimensão da consciência na qual se dão as experiências sensoriais e emocionais, mesmo quando há estímulos materiais imediatamente disponíveis. É da imaginação que irrompe a energia afetiva latente em toda experiência literária (DINIZ, 2020, p. 24).

Na publicação *Van Gogh A vida* (2012), encontram-se narrações de fragmentos detalhados sobre a imaginação do pintor. Conforme vamos lendo o texto, ativamos nossa combinação de ideias, que é a principal responsável por nos fazer sentir essa profunda sensação de consistência. A descrição do trecho, as palavras tocam nosso corpo e nossa alma, nossos sentimentos e certamente somos levados para o campo da imaginação, da percepção para o outro lado da vida.

> Para escapar aos demônios que se puseram solta naquele dia no sótão, Vincent fugiu para o mundo de sua imaginação – como sempre fazia. A obsessão que surgiria apenas alguns dias depois iria superar todas as grandes obsessões de sua vida (NAIFEH; SMITH, 2012, p. 426).

Observa-se, ainda, o uso da metalinguagem, o que faz o leitor recordar e fazer certa relação com um dos mais famosos escritores da literatura portuguesa, Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor…”. Essa função da linguagem torna-se evidente no texto pelo fato de Van Gogh também escrever sobre ele mesmo: “Não sou o que muitos agora pensam que sou” (NAIFEH; SMITH, 2012, p. 134).

Essa metalinguagem também pode ser vista no quadro *Van Gogh pintando girassóis.* Nessa obra, o pintor desenha a própria imagem com suas flores favoritas, os girassóis. Por meio de sua arte demonstra essa capacidade criativa, inventiva, de quem se expressa, torna a imagem mais rica, revelando essa dimensão de sentido, emoção e sentimento que a flor apresenta. Na visão de Lígia G. Diniz reagimos às imagens provocadas por textos literários como se os objetos ou as pessoas a que eles se referem estivessem fisicamente presentes para nós de modo imediato. (DINIZ, 2020, p.13). Isto se faz presente na imagem do girassol que produz e reforça a presença do sol fonte de vida e energia positiva em nossas vidas.

Presentificação do passado

Hans Ulrich Gumbrecht destaca, em seu livro *Produção de Presença* (2010), que a poesia talvez seja o exemplo mais forte da simultaneidade dos efeitos de presença e dos efeitos de sentido. O autor também menciona a respeito da poesia em seu livro. Ele chega a citar o poema *Um Coup de Dés*, de Stephanie Mallarmé, o qual parece sugerir que a disposição das palavras na página pode corresponder ao seu sentido e ao seu som potencial.

> A poesia talvez seja o exemplo mais forte da simultaneidade dos efeitos de presença e dos efeitos de sentido, nem o domínio institucional mais opressivo da dimensão hermenêutica poderia reprimir totalmente os efeitos de presença da rima, da aliteração, do verso e da estrofe (GUMBRECHT, 2010, p. 40).

Como o presente artigo pretende analisar a produção de presença na linguagem da obra *Van Gogh a vida*, é importante frisar que é por meio das lembranças que o passado se presentifica, permanece. Vincent gostou de aprender poesia desde cedo, continuou a decorar livros de poemas e escrever alguns em suas cartas, também permaneceu a ter grande apreço pelos contos de Hans Christian Andersen, porque dizia que eram maravilhosos e reais. Vincent se sentava em seu sótão escuro, revirando mentalmente o poema *O dia chuvoso*, de Henry Wadsworth Longfellow. Esse fato ilustra e possibilita, dentre as várias alternativas de compreensão, as imagens que podem ser evocadas, de forma ordenada, durante o processo de rememoração. Essa ordenação é vista no texto que podem ser feitas em relação ao pintor, ilustram-se os fatores que constituem a produção de presença apresentados por Gumbrecht (2010).

Com cada uma dessas palavras, o leitor do poema pode ter pistas sobre a situação emocional do protagonista que o lê. Quando iniciamos a leitura da página 425, de Van Gogh – a vida, de Steven Naifeh e Gregory White Smith (2012), depara-se com o poema *O dia chuvoso*, de Henry Wadsworth Longfellow, que apresenta a história do eu-lírico e dos seus antepassados. Assim que se abre a página, verifica-se a importância que a memória, ou melhor, as operações da memória têm na obra do pintor.

Em *O dia chuvoso* poema que o pintor leu, encontra-se um exemplo explícito de presentificação do passado. Van Gogh (Naifh; Smith, 2012, p. 425), citou em uma carta a Theo apenas os dois versos finais do poema, publicado em 1842, e acrescentou de modo soturno: "A quantidade de dias escuros e tristes às vezes não é grande demais", um verso que nos leva a compreender a visão amarga que o autor tem quando provavelmente se volta ao seu passado. Os versos do poema nos levam às lembranças do passado em algum momento. O "dia" é uma metáfora para a "vida". As lembranças das perdas arrastaram Vincent para um “atoleiro de pensamentos e

problemas insolúveis". Ele passava os dias de inatividade mais uma vez remoendo o passado, passando-os pelo crivo da culpa, do remorso e da recriminação pessoal.

Gumbrecht afirma que o ritmo, a forma cadenciada dos versos, até mesmo a aproximação com a música faz da poesia um objeto à parte na literatura. A leitura do poema traz presença, pela emoção, sentimentos, e assim o leitor poderá ser levado para outro lado, as palavras, os versos nos envolvem com o texto, possibilitando novos afetos e novas emoções em um mundo desaparecido como escreveu Gumbrecht em seu livro *Atmosfera, ambiência e Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura* (2014).

Ao ler-se o poema *O dia chuvoso*, sente-se a emoção quando, por exemplo, deparamo-nos com o verso: "Acalma-te, melancólico coração! e deixa de te lamentar". As palavras "nuvens", "Sol", presente no sétimo verso, nos remetem à natureza, associando-se à paz e à tranquilidade, evocando um mundo desaparecido e tornando o presente.

> Quem quer que recite os sonetos de Shakespeare – ou encene suas peças – empresta presença física às palavras, às frases, aos ritmos do seu tempo, evocando um mundo desaparecido. Não se trata de "recordar" como prontamente diríamos, mas de "fazer-presente" (GUMBRECHT, 2010, p. 40).

Em *O dia chuvoso*, a forma cadenciada dos versos, a aproximação com a imagem *Paisagem com fósseis de carvalho, outubro de 1883*, postada na página 424, da biografia *Van Gogh - a Vida* (2012), até mesmo a maneira como os autores descrevem a paisagem daquele lugar, faz com que o leitor seja impactado pela forma do poema, traz a complexidade de uma experiência vivida, ou seja, o leitor consegue conjurar esse passado, as imagens do passado se mostram presente e, dessa forma, poderá ser transportado para Haia por meio das paisagens escritas pelos autores Naifeh e Smith:

> A paisagem era uma carcaça "em perpétuo apodrecimento", fértil apenas em mofo. Para onde olhasse, via morte e agonia moribunda: num cemitério local onde pintava e desenhava; na figura de uma mulher enlutada de crepe negro; nos restos decomposto de velhos cepos de árvores exumado depois de séculos sob o lodaçal. Enviou a Theo uma descrição detalhada de uma barcaça fúnebre, deslizando misteriosamente pela charneca, as mulheres de luto sentadas no barco enquanto os homens o puxavam da margem do canal (NAIFEH; SMITH, 2012, p. 424).

Para compreender e embasar melhor a produção de presença, Lígia G.Diniz menciona que a literatura nos aproxima das coisas do mundo através de imaginação, afeto, sensações e emoções. Segundo a autora, na leitura literária há uma dimensão híbrida da consciência que permite a aproximação com as coisas do mundo que pode se despertar a partir das nossas experiências.

A biografia estimula o imaginário do leitor pela descrição das imagens, como, por exemplo, a admirável pintura "Noite estrelada", junho de 1889, que nos deixa encantados com a visão da imagem de uma noite, um céu vivo e colorido cheio de estrelas, iluminando-nos o pensamento que nos leva a lembranças de tempos vividos. Esse espetáculo celeste age em nossa imaginação e

pensamento como se fossem os olhos do autor, representando a captação das luzes, das estrelas e da lua.

> Ele pintou um céu noturno como jamais vira o mundo com seus olhos habituais: um caleidoscópio de luzes pulsantes, redemoinhos de estrelas, nuvens irradiantes, uma lua que brilhava como um sol – um fogo de artifício de luz e energia cósmica que se fazia visível apenas à mente de Vincent (NAIFEH, SMITH 2012, p. 886).

Dessa obra de arte, surgiu a música "*A noite estrelada",* da admiradora Anne Sexton, escritora estadunidense conhecida por suas poesias. Não tem como não se emocionar com essa transposição midiática maravilhosa que contempla os cinco sentidos em relação ao céu noturno, pois nos transmite a sensação de estarmos em outro lugar.

> Interessa-me muito a componente de sentido que relaciona Stimmung com as notas musicais e com escutar os sons. É bem sabido que não escutamos apenas com os ouvidos interno e externo. O sentido da audição é uma complexa forma de comportamento que envolve todo o corpo (GUMBRECHT, 2014, p.13).

Portanto, o leitor habituado com a pintura de Van Gogh, à medida que ouve com atenção a música voltada para a Stimmung, esta lhe vai envolvendo o corpo, a realidade física, sentindo emoções e sendo incluído na história do pintor.

A presença citada por Gumbrecht pode-se dar de diversas maneiras: por meio da pintura, das cores e das palavras, aparecendo de forma clara nos versos seguintes: "A cidade está em silêncio. A noite ferve com onze estrelas." (SEXTON, 2003, p. 307.), Quem lê *Van Gogh - a Vida* não somente percebe o sofrimento do pintor, como consegue sentir-se remetido pelos astros e lugares representados por esses elementos ao longo da obra.

Considerações finais

A pesquisa evidenciou que a biografia também pode ser produtora de presença. O mundo traz presença por meio da leitura literária. Depois de ter lido *Produção de presença,* de Gumbrecht, *Imaginação como presença,* de Diniz e *Van Gogh - a Vida,* os astros luminosos pintados por Van Gogh, no quadro "Noite estrelada*",* centram em nossa imaginação, refletem a luz em nossa alma que, em meio à escuridão, conseguimos contemplar o brilho das estrelas distantes, da lua e sentir a presença, eventualmente, desses astros. Pode-se sentir o céu noturno como sendo o objeto mais brilhante que se vê, mas esse brilho é apenas uma maneira de reagir ao mundo de uma forma diferente, por meio da produção de presença pela linguagem.

A partir da definição de produção de presença, os quadros na obra *Van Gogh - a Vida,* dos autores Steven Naifeh e Gregory White (2012), ficam mais iluminados, as cores constituem-se em um efeito realçado e trazem para nós a sensação de estarmos vivendo aquele momento

acompanhado por uma solidão crescente, na qual o artista se encontrava. A teoria de Gumbrecht possibilitou entender aspectos estéticos dessa produção de presença, pois, a partir da ótica fornecida pela filosofia da presença, continuamos fascinados até hoje pela vida e obras de Van Gogh. Lendo esses teóricos a descoberta de presença nos levou a enxergar a experiência estética nas narrações, nos poemas e nas imagens, entre efeitos de sentido e efeitos de presença.

Esta pesquisa possibilitou muita produção de presença a partir das possibilidades de combinação entre presença e linguagem, descritas por Gumbrecht e Diniz, autores que foram essenciais para entender e sentir a produção de presença na história e na obra deste pintor extravagante que conseguiu pintar obras impressionantes. Com tais perspectivas, pode-se olhar para o texto de Steven e Gregory e ver o que realmente ele é, não o interpretar hermeneuticamente, ficar só na interpretação do texto, mas sim ser impactado pela forma.

Portanto, o que fascinou em *Van Gogh - a Vida* foi a sua história, suas pinturas, que, com a teoria dos autores pesquisados, provocou-se certo impacto na leitura com a certeza de que, por breves instantes, pode-se mergulhar nesse tempo, em espírito e em corpo, por meio da presença das palavras, das imagens do seu tempo, evocando um mundo desaparecido. Não se trata de 'recordar', como prontamente diríamos, mas de 'fazer-presente', o desejo de voltar para casa por meio do encantamento da leitura.

Referências

CARINO, J. A biografia como fonte para uma história da educação: subsídios para um debate necessário. **Educação e filosofia**, *4* (27/28), pp. 159-173, 2008.

CARINO, J. A biografia e sua instrumentalidade educativa. **Educação & Sociedade**, ano. XX, n. 67, pp. 153-181, ago. 1999.

DINIZ, L. G**. Imaginação como presença**: o corpo e seus afetos na experiência literária. Curitiba: Ed. UFPR, 2020.

GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência e *Stimmung***: sobre um potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC Rio, 2014.

_____. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

SEXTON, A. The starry night. In: McCLATCHY, J. D. (Ed.). **The vintage book of contemporary american poetry**. 2. ed. New York: Vintage Books (A Division of Random House Inc.), 2003, p. 307.

STEVEN, N.; WHITE, G. **Van Gogh**: a vida. Trad. Denise Bottmann. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

ANA DAVENGA E UM NOVO OLHAR PARA O FEMININO DA MULHER NEGRA

Autora: Sharon Martins Vieira Noguêz (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Rita de Cássia Moser Alcaraz (UNIANDRADE)

Resumo: O presente trabalho busca apresentar os principais problemas enfrentados por escritoras negras e sobre a importância da produção literária de Conceição Evaristo. Também pretende analisar sobre a construção das personagens de mulheres negras, analisando três personagens femininas negras e brasileiras e sobre como se dão suas representatividades dentro das obras literárias, para tal, serão analisadas as personagens Bertoleza e Rita Baiana, da obra: *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo (1890); a personagem Gabriela, da obra: *Gabriela Cravo e Canela*, de Jorge Amado (1958); e a personagem Ana Davenga, do conto homônimo, presente na obra *Olhos d´água*, de Conceição Evaristo (2014). A produção literária de Evaristo, sobretudo no conto "Ana Davenga" demonstram que o feminino negro pode ser representado sem silenciamento e sem estereotipia, e para tal análise serão utilizadas as ideias sobre a inferiorização do homem colonizado apresentadas por Said (1996), o sentimento de inferioridade citado por Fanon (2008), a construção do sujeito, considerando questões de corpo e poder apresentada por Bhabha (1991) e o processo de criação estética elaborado por Bakhtin (2003).

Palavras-chave: Ana Davenga; Conceição Evaristo; feminino; mulher negra.

Introdução

Assim como escritoras negras enfrentam dificuldades para serem reconhecidas como produtoras de saber e de escritoras de renome, as personagens femininas negras também são, na grande maioria, e historicamente, retratadas de forma estereotipadas.

A produção literária da escritora Conceição Evaristo busca mudar esse cenário. A escritora defende a "escrevivência" como sua forma de criação artística, formato que alinha ficção e realidade e protagoniza personagens femininas negras que não são silenciadas e nem retratadas no padrão de mulher negra brutalizada ou sensualizada.

Sua escrita e suas personagens são partes fundamentais na luta contra o racismo estruturado existente tanto do lado da ficção, dentro da obra, quanto no mundo não ficcional, fora da obra. Entende-se que escrever e publicar um livro é um ato político, principalmente se quem o escreve for mulher, negra e de origem humilde. Ser lida, reconhecida e homenageada por uma produção literária que aborda as dificuldades enfrentadas por mulheres negras, é mais uma vitória na luta contra as desigualdades.

O presente trabalho pretende demonstrar que o racismo estrutural ocorrido com mulheres negras, sejam elas escritoras ou personagens, são práticas históricas que as silenciam, dentro e fora

do universo literário, mas que aos poucos são quebradas por meio do reconhecimento das escritoras e de estudos literários de suas personagens.

A falta de representatividade pode ser percebida já dentro dos movimentos sociais, como o próprio movimento feminista, que excluiu os problemas enfrentados pelas mulheres negras. Dentro do universo literário, o mesmo se dá, até hoje o número de mulheres escritoras assim como de mulheres negras escritoras é inferior se comparado ao número de escritores homens e brancos. Ainda no campo literário, podemos destacar a literatura marginal da década de 1970 onde autores brancos e de elite é que davam voz a personagens negros e negras. Sendo assim, a luta das escritoras mulheres e negras é contra a exclusão de classe, de gênero, racial, social e também literária.

Acerca da construção das personagens, este trabalho analisará três personagens femininas negras e brasileiras e discorrerá sobre como se dão suas representatividades, para tal, destaca-se as personagens Bertoleza e Rita Baiana, da obra: *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo; a personagem Gabriela, da obra: *Gabriela Cravo e Canela*, de Jorge Amado; e a personagem Ana Davenga, do conto homônimo, inserido na coletânea *Olhos d´água*, de Conceição Evaristo (2014).

Evaristo, em suas obras, buscará retratar a mulher negra de uma maneira não estereotipada, representando literariamente uma mulher negra que não seja apenas um símbolo de sexualidade ou de pobreza e opressão.

Escrita negra

Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em Belo Horizonte, em 1946. De origem humilde, migrou para o Rio de Janeiro ainda na década de 1970. Graduou-se em Letras pela UFRJ e trabalhou como professora da rede pública de ensino da capital fluminense. É Mestre em Literatura Brasileira pela PUC do Rio de Janeiro, onde defendeu a dissertação: Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade (1996), e é Doutora em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense, onde defendeu a tese sobre: *Poemas malungos, cânticos irmãos* (2011), na qual estuda as obras poéticas dos afro-brasileiros Nei Lopes e Edimilson de Almeida Pereira em confronto com a do angolano Agostinho Neto.

Na década de 1980, estreia na literatura participando do grupo Quilombhoje na série *Cadernos Negros*, abordando, em sua escrita, temas como discriminação racial, de gênero e de classes.

Dentre suas obras publicadas estão os romances *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da Memória* (2006); o livro de poemas: *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017); o livro de contos

Insubmissas lágrimas de mulheres (2011), *Olhos d`água* (2014) e *Histórias de leves enganos e parecenças* (Editora Malê, 2016); e também conta com a participação nas antologias: *Cadernos Negros (1990), Contos Afros, Contos do mar sem fim, Questão de Pele, Schwarze prosa* (Alemanha, 1993), *Moving beyond boundaries: international dimension of black women's writing* (1995), *Women righting – Afro-brazilian Women's Short Fiction* (Inglaterra, 2005), *Finally Us: contemporary black brazilian women writers* (1995), *Callaloo*, vols. 18 e 30 (1995, 2008), *Fourteen female voices from Brazil* (EUA, 2002), *Chimurenga People* (África do Sul, 2007), *Brasil-África e Je suis Rio*, (2016).

Suas obras publicadas foram publicadas em inglês e francês, como *Ponciá Vicencio*, em língua inglesa, pela Host Publications, em 2007; e em francês, *L'histoire de Poncia*, em 2015 e *Banzo, mémoires de la favela*, em 2016, ambas traduções foram publicadas pela editora Anacaona.

Analisando-se a fortuna crítica da escritora e de sua obra, encontrou-se no site Google Acadêmico, 4.000 referências ao nome da autora, sendo destas, 3.560 referências em língua portuguesa. *Ponciá Vicêncio*, obra mais conhecida da escritora, resulta em 925 resultados, destes, 796 em língua portuguesa. Já o livro de contos *Olhos d'água* resulta em 631 resultados, destes 589, em língua portuguesa. O conto "Ana Davenga" resulta em 159 resultados, sendo destes, 140 em língua portuguesa.

Pode-se concluir que a maioria dos estudos realizados tanto sobre a autora quanto a obra são majoritariamente em língua portuguesa e crescem desde a data de sua publicação. A partir destes resultados, surge um novo questionamento: como se percebe historicamente a representatividade de autoras e personagens negras?

O movimento feminista, iniciado nos anos 1960, teve como líderes, na grande maioria, mulheres brancas de classe média, da Europa Ocidental e da América do Norte. Suas líderes, como Simone de Beauvoir, nascida em Paris, em 1908, era escritora e graduada em filosofia; Katherine Millett, nascida na cidade estadunidense de Saint Paul, em 1934, também foi uma escritora, artista, educadora e ativista feminista; Betty Friedan, também foi escritora e ativista, nascida em 1921, em Washington. Percebe-se que os principais líderes são todas brancas, letradas, de classe média.

O movimento fez campanha pelos direitos legais das mulheres, como direitos de contrato, de propriedade, trabalhista, licença maternidade, igualdade salarial, ao voto, à autonomia e à integridade de seu corpo (aborto, métodos contraceptivos, pré-natal), proteção contra a violência doméstica, o assédio sexual e o estupro. Todas essas conquistas são inegáveis, mas ainda sim, o movimento não contemplou os problemas sofridos pelas mulheres negras.

Outras formas de manifestação alternativas surgiram em decorrência dessa não representatividade, como o discurso de Sojourner Truth, em 1851, às feministas dos Estados Unidos. Truth era estadunidense, nascida em 1979, ex-escrava, empregada doméstica e ativista. Assim como outras mulheres oriundas das antigas colônias europeias e nos países em desenvolvimento, um novo grupo de mulheres propôs o feminismo pós-coloniais, como Chandra Talpade Mohanty, indiana, nascida em 1955 e professora, que criticam o feminismo tradicional ocidental como sendo um modelo etnocêntrico; este movimento conta com nomes como Angela Davis, professora, e Alice Walker, escritora, ambas estadunidenses, nascidas em 1944, que também compartilham este ponto de vista.

Se, em movimentos sociais, as mulheres negras tiveram que se posicionar por não encontrarem representatividade dentro do movimento feminino existente, na literatura não foi diferente. Sabe-se que a literatura marginal da década de 1970 não apresentava uma total autenticidade e legitimidade em seu discurso, visto que a grande parte dos escritores deste movimento naquela época eram homens, brancos, artistas e intelectuais pertencentes a classe média. A literatura marginal também se reinventa em uma nova ramificação, auto classificada como literatura marginal periférica. Lúcia Tennina afirma sobre essa autodenominação que:

> A autodenominada literatura marginal-periférica da cidade de São Paulo instala-se com força a partir da publicação de relatos que pretendem ressignificar o ser periférico, outorgando-se autoestima e construindo uma identidade. Mas, por trás dessa ideia geral do periférico, escondem-se uma variedade de condições de exclusão: ser negro-periférico, ser nordestino-periférico, ser mulher periférica, ser mulher-negra-periférica. Trata-se de uma série de identidades que não correspondem ao *habitus* do homem ou da mulher de classe média da cidade. Dentro desta série, um grupo chave que vem abrindo espaço na LMP são as mulheres pobres, e, em sua maioria, negras. A particularidade deste conjunto encontra-se no fato de que elas não apenas sofrem a exclusão de classe, mas também de gênero; e esse sofrimento é provocado tanto pelos grupos hegemônicos como pelos mesmos homens periféricos. Seriam algo como subalternas dos subalternos, dominadas dos dominados, ou seja, duas vezes subalternadas e dominadas (TENNINA, 2015, p. 57).

Aqui percebe-se a luta das escritoras mulheres e negras em sua luta diária contra todos os tipos de exclusão: desde a luta de classe até a luta dentro da crítica literária.

Evaristo, em suas obras, busca retratar a mulher negra de uma maneira não estereotipada, representando literariamente uma mulher negra que não seja apenas um símbolo de sexualidade ou de pobreza e opressão. Isso se concretiza por meio do acabamento estético dado pela autora em sua escrita que em sua construção artística dá voz às mulheres negras sem tirar-lhes a autenticidade e legitimidade. Suas obras dão voz à coletividade afro-brasileira, sobretudo às mulheres, e com isso, dá acesso, voz e representação a esses grupos, Dalcastagne afirma que:

> O silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a ele, vozes que busam fala rme nome deles, mas também, por vezes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes.

> Mesmo no último caso, tensões significativas se estabeleceme entre a "autenticidade" do depoimento e a legitimidade (socialmente construída) da obra de arte literária, entre a voz autoral e a representatividade de grupo e até entre o elitismo próprio do campo literário e a necessidade de democratização da produção artística (DALCASTAGNE, 2008, p. 78).

A questão da legitimidade é um assunto que merece atenção: muitos escritores negros não são analisados ao lado dos cânones e são rebaixados ou rotulados como uma literatura autobiográfica, apenas de relatos ou de testemunhos. Os fatores que trazem legitimidade em seus discursos são justamente as razões para que essa literatura seja afastada dos padrões pré-estabelecidos e, com isso, a desqualificada e a afasta de estar, em pé de igualdade, ao lado de nomes consagrados dentro da literatura afim de serem lidas, admiradas, estudadas e analisadas.

Feminino da mulher negra

E dentro das obras literárias, como a literatura traduz o feminino das mulheres negras? Ainda, muitas vezes, as mulheres negras são estereotipadas, isto é, são lidas através de corpos sexualizados e sensuais ou abrutalhados por mágoas ou condições de pobreza.

Pensando-se em literatura brasileira, destacamos três obras consagradas no cânone brasileiro: *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo (1890), *Gabriela Cravo e Canela*, de Jorge Amado (1958) e o conto "Ana Davenga", de Conceição Evaristo (2014). Tais obras apresentam um intervalo de tempo que resulta, em média, em 62 anos, entre uma publicação e a outra, respectivamente. A obra de Evaristo se distancia da obra de Amado em 56 anos, assim como a obra de Amado se distancia da obra de Azevedo em 68 anos. Mesmo com tantos anos de distância, ainda se encontra muitas semelhanças e estereótipos em relação à mulher negra.

O Cortiço, romance publicado em 1890 pelo escritor brasileiro Aluísio de Azevedo, faz parte do movimento naturalista do Brasil. Aborda a desigualdade social daqueles que viviam nos cortiços e traz representatividade à sociedade brasileira em meados do século XIX.

Dentre as personagens femininas negras dessa obra, destaca-se Bertoleza e Rita Baiana. Bertoleza era escrava e amante que se mata ao final da narrativa, já Rita Baiana era a mulata carismática, sedutora e conhecida de todos os moradores do cortiço, tem um envolvimento com Firmo e com Jerônimo.

Nesta obra, as mulheres negras são os dois estereótipos, uma escrava e a outra sensual. A corrente literária do Naturalismo brasileiro buscava o distanciamento da visão idealizada do Romantismo, e com isso, procura retratar, de forma fidedigna a realidade e a sociedade. A obra denunciava a exploração e as péssimas condições de vida dos moradores dos cortiços cariocas do

final do século XIX, mas marginaliza a imagem das mulheres negras, acorrentando-as nesses estereótipos.

Gabriela, Cravo e Canela, produzido pelo escritor brasileiro Jorge Amado e publicado em 1958 apresenta uma segunda fase na escrita Jorge Amado que busca retratar tipos populares como poderosos coronéis e mulheres sensuais.

A obra representa a Ilhéus da década de 1920 e a sociedade cacaueira, traz como personagens coronéis, jagunços, prostitutas e trambiqueiros e que se torna famosa por trazer a linguagem simples e o tom coloquial em sua narrativa.

A narrativa gira em torno do caso de amor entre o árabe Nacib e a sertaneja Gabriela, de pele morena feita de cravo e canela. Gabriela é famosa pelos dotes culinários e variados temperos de inserir em seus pratos, mas também pela liberdade, beleza e sensualidade de seu corpo, o que desperta fascínio por todos que dela se aproximam.

A personagem Gabriela personifica as transformações de uma sociedade patriarcal, arcaica e autoritária que foi afetada pela renovação cultural, política e econômica. Gabriela não entendia porque Nacib não a queria novamente após o divórcio, e nem porque só aos homens que era concedida a possibilidade (e liberdade) de trair e de serem livres.

Nesta obra, a personagem negra associa-se à sensualidade, o corpo sensual de Gabriela é desejado assim como os pratos saborosos que eram produzidos por ela. Novamente temos o estereótipo da sensualidade acorrentando as personagens negras.

Sabe-se que a literatura pode apresentar-se de diversas formas, como, por exemplo, um retrato da realidade, pode inclusive descrever, criticar, ironizar ou satirizar problemas da nossa sociedade. Entretanto, ela também pode ser uma literatura de resistência ou de denúncia, quando ela traz à tona questões veladas e questões que não são debatidas abertamente ou quando denuncia de qualquer relação de poder de alguém ou de algum grupo que seja subalternizado ou silenciado (quando não há representatividade de determinados grupos na literatura)

O conto "Ana Davenga" faz parte do livro *Olhos d'água*, produzido por Conceição Evaristo, em 2014. Este conto apresenta a personagem Ana, mulher negra, moradora de uma favela.

Cardoso e Silva (2017) analisam esta personagem negra no artigo: "Representações da violência no conto "Ana Davenga", de Conceição Evaristo", e afirmam que:

> Ana Davenga, personagem título do conto, nome que chama a atenção pela forma expressiva, que soa intenso, espesso, e ao mesmo tempo sem definição. O conto é narrado em terceira pessoa, com alguns períodos de fala direta das personagens. Ana, mulher negra, era mulher **intensa, envolvente, feliz, símbolo da liberdade**, apaixona-se por Davenga, o mafioso da comunidade. Ana, passa a morar em um barraco da favela e passa a usar o sobrenome de seu homem, **obedecendo assim a regras patriarcais e ao mesmo tempo é uma ação de autonomia da personagem**. **Ana necessita de reconhecimento do casamento**, para sentir-se ligada ao seu homem. É uma narrativa que, embora ficcional, é semelhante

> às vivências de mulheres dos criminosos das comunidades do Brasil; embora seja um texto literário, simboliza histórias reais sobre as quais desconhecemos (CARDOSO E SILVA, 2017, p. 65-66, grifo meu).

Neste trecho percebe-se que os autores entendem Ana como uma mulher intensa e envolvente, que a ação de autonomia de Ana, ao se afirmar como mulher de Davenga é como uma obediência às regras patriarcais. Os autores ainda afirmam que:

> A proteção oferecida por Davenga à Ana era um modo de fixar o posicionamento do homem negro, no que diz respeito a virilidade ao enxerga-se "dono" do corpo da mulher. **Ana Davenga era subalterna, silenciada, não podia falar sobre o que acontecia em seu dia a dia**, vivia no mundo do crime junto ao homem que escolhera. "Ela era cega, surda e muda no que se referia a eles" (EVARISTO, 2015, p. 22). Subtende-se por meio da voz narrativa que **existia um receio de que Ana seduzisse outros homens**, assim como Davenga foi seduzido. A narrativa é iniciada com um **erotismo conferido à mulher negra** (CARDOSO E SILVA, 2017, p. 67, grifo meu).

Ana também é apresentada pelos autores como uma mulher que não podia falar, que fora silenciada por Davenga. A questão que se pretende discutir é: Ana foi realmente silenciada e oprimida ou foi uma mulher decidida e que conquistou a confiança do grupo? Havia realmente um receio de Ana seduzir os outros, ou havia medo de os outros tentarem seduzir Ana? E finalmente, foi Ana que aprendeu a olhar os outros ou foram os outros que aprenderam a olhar Ana com respeito, mesmo sendo ela bonita?

> E quando o desejo aflorava ao vislumbrar os peitos-maçãs salientes da mulher, algo como uma dor profunda doía nas partes de baixo deles. O desejo abaixava então, esvanecendo, diluindo a possibilidade de ereção do prazer. E Ana passou a ser quase uma irmã que povoava os sonhos incestuosos dos homens comparsas dos delitos e dos crimes de Davenga. (EVARISTO, 2016 p. 22)

Analisando-se o discurso da narração, percebe-se que Ana não foi silenciada. Ela conquista a confiança de todas por ser leal e com isso tornou-se respeitada. Ela passa a ser vista até como irmã, e são os outros homens (irmãos) que precisam disfarçar o desejo por ela. O sonho incestuoso citado pela narração concretiza a ideia pecaminosa de cobiçar-se uma irmã e a forma respeitosa que Ana passa a ser vista.

> Sabia dos riscos que corria ao lado dele. Mas achava também que qualquer vida era um risco e o risco maior era o de não tentar viver. [...] Ana resolveu adotar o nome dele. Resolveu então que a partir daquele momento se chamaria Ana Davenga. Ela queria a marco do homem dela no seu corpo e no seu nome. (EVARISTO, 2016, p. 26-27).

Ana realmente necessitava do reconhecimento do casamento e obedecer às regras patriarcais ou ela é quem decide usar o nome de Davenga e decide ficar com Davenga, mesmo sabendo dos riscos envolvidos? Novamente, analisando-se o discurso da narração, percebe-se o uso do pronome possessivo e a repetição do termo "seu homem", tais marcadores linguísticos reforçam o protagonismo de Ana em sua própria vida. Ela não é a mulher de Davenga, e sim Davenga é o seu homem. "Por onde andava o seu homem?" (EVARISTO, 2016, p. 21)

Ana é descrita como uma mulher bela, que com o tempo passa a ser respeitada: “Todos haviam aprendido a olhar Ana Davenga. Olhavam a mulher buscando não perceber a vida e as delícias que explodiam por todo seu corpo” (EVARISTO, 2016, p.22) Neste discurso, a narração nos apresenta uma mulher forte e que passa a ser respeitada, onde os homens *buscam não perceber* a beleza de seu corpo. A princípio, o grupo olha Ana com certeza desconfiança e certo ciúmes da atenção que a mesma recebe do chefe, que deixa de morar sozinho e passa a viver com Ana:

> E de repente, sem consultar os companheiros, mete ali dentre uma mulher. Pensaram em escolher outro chefe e outro local para quartel general, mas não tiveram coragem. Depois de certo tempo, Davenga comunicou a todos que aquela mulher ficaria com ele e nada mudaria. Ela era cega, surda e muda no que se referia a assunto deles. (EVARISTO, 2016, p. 22).

Evaristo constrói uma personagem principal negra que ganha respeito entre a sociedade masculina em que vive. O personagem masculino central, também era negro, respeitado, mas intimidador, “gostava mesmo era de ver o medo, o temor, o pavor nas feições e modos das pessoas. Quanto mais forte o sujeito, melhor. Adorava ver os chefões, os mandachuvas se cagando de medo”. (EVARISTO, 2016, p. 24). Mesmo tão intimidados, a autora concretiza, mais uma vez, a força e soberania de Ana, ao desconstruir a figura machista e autoritária do homem, ao construí-lo frágil durante o ato sexual, um homem que chora diante do olhar feminino de Ana.

> Davenga era tão grande, tão forte, mas tão menino, tinha o prazer banhado em lágrimas. Chorava feito criança. Soluçava, umedecia ela toda. Seu rosto, seu corpo ficavam úmidos das lágrimas de Davenga. E todas as vezes que ela via aquele homem no gozo-pranto, sentia uma dor intensa. Era como se Davenga estivesse sofrendo mesmo, e fosse ela a culpada. Depois então, os dois ainda de corpos nus, ficavam ali. Ela enxugando as lágrimas dele. Era tudo tão doce, tão gozo, tão dor! Um dia pensou em se negar para não ver Davenga chorando tanto. Mas ele pedia, caçava, buscava. Não restava nada a fazer, a não ser enxugar o gozo-pranto de seu homem. (EVARISTO, 2016, p. 23).

A força desta personagem feminina é reforçada quando é ela que conforta, que acalenta, que enxuga as lágrimas enquanto o personagem masculino comporta-se como um menino, que chora e que a busca incansável quando o sexo lhe é negado.

Além da força, a maturidade de Ana também é percebida em trechos como em que Ana relembra o tempo em que os amigos de Davenga eram quase como seus inimigos e que ainda a detestavam. “Eles detestavam Ana. Ela não os amava nem os odiava. Ela não sabia onde eles estavam na vida de Davenga. E quando percebeu, viu que não poderia ter por eles indiferença. Teria de amá-los ou odiá-los. Optou por amá-los, então. (EVARISTO, 2016, p. 23 e 24) Podendo escolher odiá-los, Ana decide por amá-los, como irmãos, mesmo eles, de início, a desprezando.

Evaristo traz uma nova roupagem ao apresentar o feminismo negro em sua obra literária, a mulher negra e bela é também feliz, amada e querida pelos demais. É livre e dona de seu caminho.

A obra também traz um viés social, ao descrever a vida de alguém que vive (e sobrevive) em favelas ou locais marginalizados, abordando seus costumes e modos de agir dentro de sua realidade.

> As batidas na porta ecoaram como um prenúncio de samba. O coração de Ana Davenga naquela quase meia-noite, tão aflito, apaziguou um pouco. Tudo era paz então, uma relativa paz. Deu um salto da cama e abriu a porta. Todos entraram, menos o seu. Os homens cercaram Ana Davenga. As mulheres, ouvindo o movimento vindo do barraco de Ana, foram também. De repente, naquele minúsculo espaço coube o mundo. Ana Davenga reconhecera a batida. Ela não havia confundido a senha. O toque prenúncio de samba ou de macumba estava a dizer que tudo estava bem. Tudo em paz, na medida do possível. Um toque diferente, de batidas apressadas dizia de algo mau, ruim, danoso no ar. O toque que ela ouvira antes não prenunciava desgraça alguma. (EVARISTO, 2016, p. 21).

O trecho apresenta a descrição da batida na porta, como um anúncio de um samba, ou de um ritmo combinado, um ritmo que tem poder de avisar se está acontecendo algo bom ou ruim, se existem problemas ou não. Uma subcultura existente em comunidades que é obedecida por todas a fim de proteger e vigiar a ação de todos que ali moram, Zinni, afirma sobre a "lei da favela" que:

> Na fala dos informantes, a "lei da favela" parece referir-se a um conjunto de crenças, normas, valores e condutas que regula as relações entre os jovens envolvidos com as gangues e suas comunidades locais. Essa estrutura normativa, no entanto, parece ser um amálgama de valores tradicionalistas, justificando e legitimando a adoção bastante frequente de uma série de práticas machistas e violentas, para lidar com determinadas situações de conflito dentro dos aglomerados. Nesse contexto, as gangues acabam tornando-se uma espécie de instância de poder local que, por meio da constante ameaça de uso de seu poder de fogo, se encarrega de operacionalizar e fiscalizar o uso desta estrutura normativa (ZINNI, 2015).

Evaristo aborda em sua obra muitas dessas vivências e de problemas enfrentados no cotidiano, regras que são impostas aos moradores de favelas, o que nos permite perceber a legitimidade existente em suas escritas literárias, que busca representar, de forma autêntica, pessoas e situações.

A forma de bater-se à porta, o comportamento dos grupos de amigos, a questão do tráfico, de moradia, dentre outros, são todos assuntos abordados nas outras páginas de Evaristo.

O prenúncio de samba do início da narrativa muda de tom, e se transforma em uma porta sendo aberta violentamente. Davenga soube, nesse momento, que ele seria preso:

> Sabia estar vencido. E agora o que valia a vida? O que valia a morte? Ir para a prisão, nunca! A arma estava ali, debaixo da camisa que ele ia pegar agora. Poderia pegar as duas juntas. Sabia que este gesto significaria a morte. Se Ana sobrevivesse à guerra, quem sabe teria outro destino" (EVARISTO, 2016, p. 30).

No confronto entre os policiais que invadem a casa e a reação de Davenga em tentar pegar o revólver, Ana, que estava grávida, e Davenga morrem. Na favela, todos que os conheciam choram estas perdas. No noticiário, lamenta-se a morte de um policial em serviço. No viver, sobreviver e morrer, cada um chora a sua perda.

O conto termina de uma forma poética, característica da escrita de Evaristo, que tem o poder de humanizar os dois personagens marginais: “Em uma garrafa de cerveja cheia de água, um botão de rosa, que Ana Davenga havia recebido de seu homem, na festa primeira de ser aniversário, vinte sete, se abria” (EVARISTO, 2016, p. 30).

Evaristo traz em suas obras personagens marginalizados, com subempregos e seguidores das religiões de matrizes africanas, traz personagens que sofrem o preconceito racial e social, dando voz a grupos inferiorizados, mas sem os tornar refém de estereótipos. Said (1996) questiona sobre a inferiorização do homem colonizado e apresenta a necessidade de o homem não ser escravo de seus arquétipos. Pois as divisões existentes sejam entre os termos nós x eles, ocidente x oriente, branco x negro, homem x mulher são “generalidades cujo uso, histórico e de fato, foi sublinhar a importância das distinções entre alguns homens e alguns outros, normalmente com intenções não muito admiráveis. Evaristo, em sua obra, quebra os tradicionais estereótipos percebidos na construção de personagens negras e sublinha a força da mulher negra em sua “escrivivência”

Fanon (2008) afirma que a consciência negra é aderente a si própria e que não deve se assumir como algo faltante de algo. O sentimento de inexistência, muito pior do que o sentimento de inferioridade, precisa ser rompido: “O preto restaurado, reunido, reivindicado assumido, e é um preto, não, não é um preto, mas o preto, alertando as antenas fecundas do mundo, bem plantado na cena do mundo, borrifando o mundo com sua potência poética” (FANON, 2008, p.117) A obra de Evaristo também rompe tais paradigmas reivindicando com sua literatura e seus personagens a força do homem e da mulher negra. Bhabha (1991) sugere que uma das formas possíveis desta desconstrução de paradigmas é:

> A construção do sujeito colonial em discurso do poder colonial pelo discurso implica uma articulação de formas de diferença - racial e sexual. Tal articulação torna-se crucial considerando-se que o corpo se encontra sempre e simultaneamente inscrito tanto na economia do prazer e do desejo quanto na do discurso, da dominação e do poder (BHABHA, 1991, p. 179).

Sobre a criação literária e a escrita negra, faz-se necessário desconstruir mais um estereótipo, que é o de que a literatura negra e marginal é apenas relato, acerca dessa questão Bakhtin (2003) se posiciona acerca da criação estética que:

> Até mesmo em trabalhos histórico-literários sérios e conscienciosos, o mais comum é extrair o material biográfico das obras e vice-versa, explicar pela biografia uma dada obra, e aí se consideram plenamente satisfatórias as justificações puramente factuais, como, por exemplo, a simples coincidência entre os fatos da vida da personagem e do autor, destacam-se extratos da obra na pretensão de que tenham algum sentido, ignorando-se inteiramente o todo da personagem e o todo do autor; consequentemente, ignora-se o elemento essencial: a forma do tratamento do acontecimento, a forma do seu vivenciamento na totalidade da vida e do mundo. São particularmente absurdas comparações factuais da visão de mundo da personagem e do autor e as explicações de uma pela outra: compara-se o aspecto abstrato do conteúdo de um pensamento isolado do autor com um pensamento correspondente da personagem (BAKHTIN, 2003, p. 8).

O acabamento estético realizado por Evaristo quebrará tais padrões, percebe-se estas quebras já pelo uso do discurso indireto livre, que trará ao leitor, o protagonismo de Ana, transpondo com isso, o silenciamento da mulher/personagem negra.

Evaristo apresentará a beleza do corpo negro, ao mostrar Ana que samba bonito, a bailarina das memórias de Davenga e Davenga de pele negra brilho e lisinha. O corpo aqui não é brutalizado ou sexualizado, é simplesmente belo.

Além disso, a escritora humaniza suas personagens: Davenga tem a imagem de bandido desconstruído ao passo que ama Ana, que relembra e sente falta de sua infância e sua mãe e, como essas memórias, têm poder de emocioná-lo. O mesmo se dará em Ana, que sofre uma preocupação constante entre sumiços e esperas de Davenga, fato traz representatividade a milhares de mulheres, mães, avós e esposas que convivem com a mesma preocupação com filhos, maridos e parentes que estão envolvidos com algum tipo de criminalidade e que sobrevivem, resistem e vivem em locais semelhantes ao barraco de Davenga.

Considerações finais

O presente trabalho buscou apresentar um panorama da produção literária da escritora Conceição Evaristo e de como sua produção literária quebra paradigmas ao protagonizar personagens negras que não são estigmatizadas.

A falta de representatividade das mulheres negras é sentida na ausência dentro dos próprios movimentos sociais assim como dentro do campo literário.

Nas construções literárias, a representatividade da mulher negra é geralmente uma imagem de uma mulher ora brutalizada, ora sexualizada, como é percebido nas personagens de Bertoleza, Rita Baiana e Gabriela. Já na obra de Evaristo, a escritora apresenta uma outra leitura do feminino negro, a personagem Ana ganha destaque desde o título, com o protagonismo na obra, além da beleza da pele negra e da desconstrução do personagem masculino de Davenga.

O trabalho e acabamento estético criado por Evaristo reivindica a força da mulher negra, trazendo voz a quem sempre é silenciado e eliminando o sentimento de inferioridade deste grupo. O corpo negro deixa de ter em sua representação dentro do campo literário apenas a função/representação sexual ou de sofrimento, passando a ter uma representatividade de força e de beleza.

Referências

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BHABHA. H. K. A questão do outro: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLLANDA. H. B. (Org.) **Pós Modernismo e Política.** Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

CARDOSO. S.; SILVA, E. K. S. Representações da violência no conto "Ana Davenga", de Conceição Evaristo. **Anpoll,** n. 43, pp. 59-74, Florianópolis, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/download/1038/910>Acesso em: 04 dez. 2012.

DALCASTAGNÈ, R. Vozes nas sombras: representatividade e legitimidade na narrativa contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, R. (Org.). **Ver e imaginar o outro:** alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

EVARISTO. C. **Olhos d'água.** Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

FANON. F. **Pele Negra máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

SAID. E. W. **Orientalismo.** O oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

TENNINA. L. A voz e a letra da mulher na literatura marginal periférica: figurações e reconfigurações do eu. In: DALCASTAGNÈ, R.; LEAL, V.M. V. (Orgs.). **Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea.** Porto Alegre: Zouk Editora, 2015.

ZILLI. L. F. O "mundo do crime" e a "lei da favela": aspectos simbólicos da violência de gangues na região metropolitana de Belo Horizonte. **Etnográfica**, v. 19 (3), 2015. Disponível em: <http://journals.openedition.org/etnografica/4074> Acesso em: 04 dez. 2012.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

LITERATURA DIGITAL: DEFINIÇÃO E NOVAS POSSIBILIDADES

Autora: Sharon Martins Vieira Noguêz (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Célia Arns de Miranda (UNIANDRADE)

Resumo: O presente trabalho busca compreender e definir o que é a literatura digital e os novos formatos existentes no ciberespaço. Busca entender como se concretiza o conceito de intermidialidade dentro desse novo gênero literário, com base no conceito de transmidialidade, de Irina Rajewsky (2012), na definição de hipotexto e hipertexto, de Gerard Genette (2016) e na descrição de transposição intersemiótica, de Leo Hoek (2006). Também pretende analisar os novos formatos existentes de literatura digital, tais como, e-books, videoclipes e imagens digitais, canais literários e os *booktubers*, cibertextos e hipertextos, fanfics, jogos digitais, além de buscar analisar e compreender novas possibilidades literárias encontradas em recursos tecnológicos emergentes como QR code, plataformas digitais e rede sociais, como Wattpad, o uso de linguagem de programação como o da plataforma Scratch e com isso repensar o papel do leitor dentro dessa nova perspectiva e compreender quais são os níveis de interatividade existentes entre leitor e a obra digital.

Palavras-chave: literatura digital; leitor imersivo; níveis de interatividade; novos formatos.

Introdução

O ciberespaço é um espaço virtual que permite a comunicação sem a presença física de seus usuários. Por meio de sua interconectividade, permite criação, edição e compartilhamento de dados, como mensagens, documentos, imagens, vídeos, localização, etc.

Dentro do ciberespaço, profundas transformações se deram nas mais diversas áreas, assim como, nas áreas humanas e culturais. Na literatura, pode-se perceber múltiplas manifestações artísticas que envolvem o uso dos recursos tecnológicos existentes.

Nessa interação entre tecnologia e literatura utiliza-se de uma nova linguagem e novos espaços. Ela também concebe um novo tipo de leitor que irá interatuar com novas obras literárias que utilizam-se das mais variadas formas de interatividade entre leitor e obra, o que proporcionará novas experiências literárias que vão além das possibilidades existentes com o livro físico.

Ciberliteratura

A linguagem digital, por definição, pode ser entendida como a escrita baseada em palavras, dígitos e simbologias que facilitam o discurso utilizado em blogs, sites e redes sociais. É uma linguagem que engloba leitura, escrita e interpretação de termos relacionados e utilizados nas plataformas digitais.

Sua popularização se deu, principalmente, devido à agilidade que proporciona e ao aumento do uso desse tipo de comunicação entre os usuários. Postar fotos no *Facebook* e *Instagram*, enviar mensagens pelo *WhatsApp* ou deixar recado de aniversário no perfil de amigos são todas atividades que exemplificam ações que há poucos anos não eram sequer concebíveis e hoje fazem parte da rotina de boa parte das pessoas.

A relação entre literatura e o mundo digital pode ser percebida por meio da intermidialidade existente nessas produções. A intermidialidade pode, a partir de seu amplo conceito, ser classificada como um processo que permite o cruzamento ou combinação de diferentes mídias, como no caso das diferentes mídias possíveis de combinação na literatura digital. Estes processos, segundo Rajewsky, podem se dar de forma intermidiática, intermidiática ou transmidiática:

> Um conceito amplo de intermidialidade desse tipo permite fazer distinções fundamentais entre fenômenos intra-, inter- e (finalmente) transmidiáticos, ao mesmo tempo em que representa uma categoria útil transmidiaticamente. Mesmo assim, um conceito tão amplo não nos permite derivar uma única teoria que se poderia aplicar uniformemente a todo assunto heterogêneo, abrangendo todas as concepções diferentes de intermidialidade, nem nos ajuda a caracterizar de forma mais precisa qualquer fenômeno individual em seus termos formais distintos. Assim, para cobrir manifestações intermidiáticas especificas e para teorizar uniformemente sobre elas, várias concepções de intermidialidade, concebidas de modo mais restrito (e muitas vezes mutuamente contraditórias), têm sido introduzidas, cada uma com suas próprias premissas explícitas ou implícitas, seus próprios métodos, interesses e terminologias. (RAJEWSKY, 2012, p. 18).

Genette (2016), em *Palimpsestos*: a literatura de segunda mão, classifica a presença intertextual de um texto em outro, no qual o texto fonte é um hipotexto e sua nova adaptação é um hipertexto. O autor afirma que:

> "Efeito de co-presença de dois textos" na forma de citação, plágio e alusão. A intertextualidade, talvez a mais óbvia das categorias, chama atenção para o papel genérico da alusão e da referência em filmes e romances. Esse intertexto pode ser oral ou escrito. Frequentemente o intertexto não está explícito, mas é, mais precisamente, as referências a conhecimentos anteriores que são assumidamente conhecidos. Isso é verdade especialmente para textos geradores de cultura (GENETTE, 2016, p. 11).

Leo H. Hoek (2006), em *A transposição intersemiótica*: por uma classificação pragmática, ao estabelecer relações entre imagem e texto, afirma que além de uma obra, o estilo ou movimentos artísticos também podem ser transpostos: "A transposição, concebida desse modo, tem por resultado a suplantação da obra de arte visual original pela obra de arte literária. Não somente a obra de arte, mas também o estilo de um artista ou de um movimento artístico pode ser tornar o objeto da transposição de arte" [...] (HOEK, 2006, p. 172-173)

No Brasil, o site literatura digital apresenta um manifesto e diversas produções que envolvem a literatura no meio digital. O manifesto, produzido por Ana Mello, Marcelo Spalding e Maurem Kayna, defende a vertente digital da literatura:

> Defendemos que a literatura está para além do livro e que ela pode ter um papel fundamental para a educação e a sociedade através das mídias digitais, como computador, tablet, smartphone, televisão. O que não diminui em nada a importância do livro impresso, que irá conviver com as novas formas de se publicar literatura. […] Se algo ameaça o futuro do livro não é a tecnologia, e sim o descaso pela leitura que verificamos nos dias de hoje. […] Portanto, não queremos que um usuário largue um livro para ler literatura digital, e sim que ele largue por 10 minutos seus joguinhos ou redes sociais e leia um projeto de literatura digital. (MELLO, SPALDING, KAYNA).

Com esse novo tipo de literatura também surge um novo tipo de leitor. Além do leitor contemplativo e do leitor movente, agora, é possível se deparar com o leitor imersivo.

Com a literatura digital, o leitor passa a ser um leitor pronto à interatividade. Santaella classifica esse tipo de leitor como um leitor imersivo, que está apto a interagir com as diferentes mídias. Como afirma a autora:

> Graças à digitalização e compressão dos dados, todo e qualquer tipo de signo pode ser recebido, estocado, tratado e difundido, via computador. Aliada à telecomunicação, a informática permite que esses dados cruzem oceanos, continentes, hemisférios, conectando numa mesma rede gigantesca de transmissão e acesso, potencialmente qualquer ser humano no globo. Tendo na multimídia sua linguagem, e na hipermídia sua estrutura, esses signos de todos os signos, estão disponíveis ao mais leve dos toques, num clique de um mouse. Nasce aí um outro tipo de leitor, revolucionariamente distinto dos anteriores. Não mais um leitor que tropeça, esbarra em signos físicos, materiais, como era o caso do leitor movente, mas um leitor que navega numa tela, programando leituras, num universo de signos evanescentes, mas eternamente disponíveis, contanto que não se perca a rota que leva a eles. Não mais um leitor que segue as sequências de um texto, virando páginas, manuseando volumes, percorrendo com seus passos a biblioteca, mas um leitor em estado de prontidão, conectando-se entre nós e nexos, num roteiro multilinear, multi-sequencial e labiríntico que ele próprio ajudou a construir ao interagir com os nós entre palavras, imagens, documentação, músicas, vídeo etc. Trata-se de um leitor implodido cuja subjetividade se mescla na hipersubjetividade de infinitos textos num grande caleidoscópico tridimensional onde cada novo nó e nexo pode conter uma outra grande rede numa outra dimensão (SANTAELLA, 2001).

O leitor imersivo irá se deparar com diferentes tipos de textos digitais e diferentes níveis de interatividade. O poeta cibernético Philadelpho Menezes define as possibilidades de interação do leitor em três níveis: a decidibilidade, na qual o usuário controla apenas o processo de leitura da obra; a interatividade possível, onde o autor apenas faz sugestões e o usuário as organiza; e a interatividade implausível, onde o usuário pode alterar a leitura da obra de forma definitiva para os próximos usuários.

É importante destacar também as seis postulações de interatividade propostas por Kretz nos quais o leitor pode interagir ao ler uma obra digital:

- Grau zero: refere-se ao acesso, onde a interatividade se dá no ato de ligar, desligar ou pausar.
- Interatividade linear: a interatividade se dá no ato sequencial, como folhear, avançar, voltar, pular.
- Interatividade arborescente: o leitor pode navegar em um menu pré estabelecido pelo

autor, como opções de filmes em um catálogo de determinado provedor de filmes via streaming.

- Interatividade linguística: a navegação se dá por palavras chaves, como os serviços automáticos de telemarketing.
- Interatividade de criação: a interatividade se dá no ato de criação de mensagens.
- Interatividade de comando contínuo: a interatividade se dá no ato de criação de mensagens, assim como na modificação, no deslocamento ou na transformação, como nos videogames.

Cada obra literária digital oferece ao leitor diferentes possibilidades de interação. Existem diversos exemplos de formatos que podemos destacar dentro da literatura digital. Novos modelos surgem diariamente, devido às inovações tecnológicas que surgem todos os dias.

O primeiro formato que é possível destacar é o formato de e-book, uma versão eletrônica de um livro impresso que pode ser lido em um computador ou dispositivo portátil projetado especificamente para esse fim.

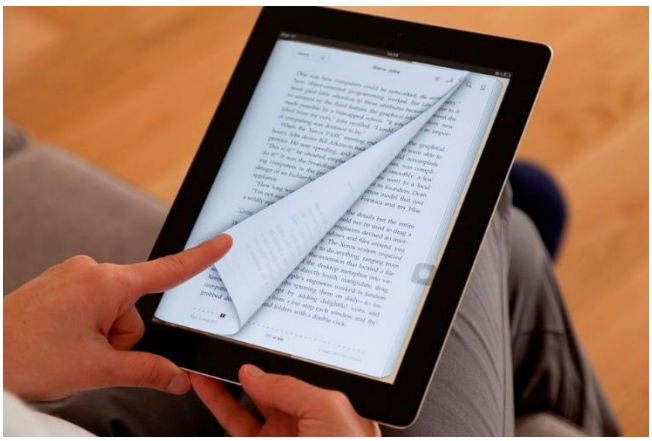


Figura 1: E-book em um leitor portátil. Fonte: Site Tecmundo, disponível em: https://www.tecmundo.com.br/e-book/103550-ebooks-morrendo-brasil-no-mundo.htm

Existem também inúmeros poemas ilustrados ou animados digitalmente no mundo virtual. Tomemos como exemplo o videoclipe de Arnaldo Antunes sobre a música “Sou Volúvel”, composta por Arnaldo Antunes, Marisa Monte e Dadi Carvalho, em 2013 e disponível na plataforma de vídeos *Youtube*. Esta composição, além da música e dos recursos de vídeo, utilizados para a composição do videoclipe, também faz uso de outros recursos digitais, como a escrita realizada com tinta, como representa a imagem a seguir:

Figura 2: Trecho do clipe Sou Volúvel. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=N4CFyktqZEs

Um outro exemplo interessante, é a releitura do poema “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade, escrito em 1928. O escrito e publicitário brasileiro, André Laurentino, também conhecido como Dedé Laurentino, em 2018, utilizou-se de peças de lego para criar sua transposição, tornando possível a leitura por meio da leitura ordenada na legenda, que aliada a ordem das cores do bloco, produz essa nova possibilidade concreta do poema. Como título, o publicitário faz relação ao poeta, retomando outro poema, o “Poema das sete faces”, também de Drummond.

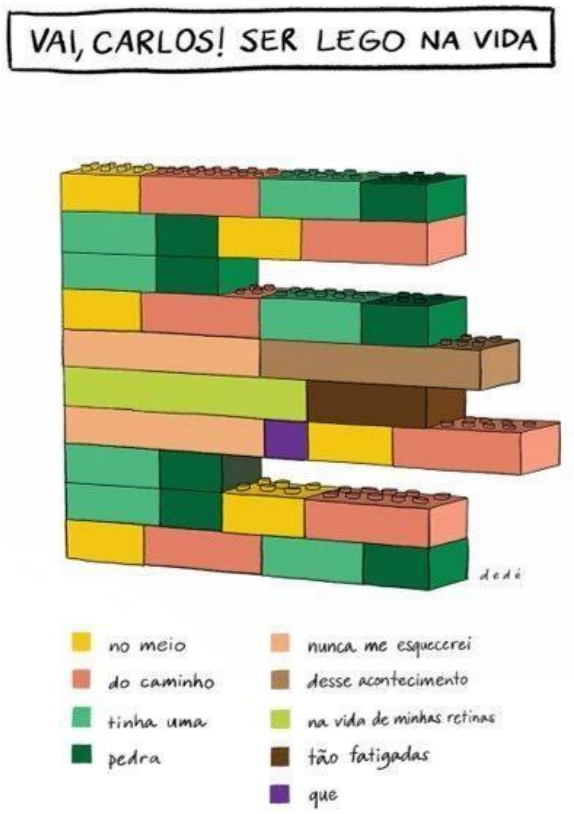


Figura 3: Poema de Drummond. Fonte: Facebook do autor, disponível em: https://www.facebook.com/dede.laurentino/posts/10216828950778215

Uma novidade em quesito resenhas de livros, são os canais literários, disponíveis na plataforma de compartilhamento de vídeos do *Youtube*, como os canais: *Cabine Literária* e o *Minha Estante*, dentre outros, acabam por tornar-se referências aos novos e jovens leitores que se utilizam do ciberespaço para conhecer novas obras literárias. Com essa nova possibilidade, surge os *Booktubers:* "[...] internautas que usam o *Youtube* para falar sobre livros, permitindo aos fãs de literatura mergulhar profundamente no assunto" (MESQUITA, 2005 citado em SILVA, 2017, p. 89).

Atualmente, existem duas classificações de textos digitais que englobam a literatura digital, são os *cibertextos* e os hipertextos.

Um *cibertexto* é um texto que, além de digitado, utiliza-se dos recursos tecnológicos da mídia em que foi produzido em sua criação literária, por exemplo, um livro digital, utiliza-se dos recursos de leitura on-line. Se um projeto for produzido em formato de vídeo, se utilizará todos os recursos áudio visuais disponíveis, se for em formato de foto livro, utilizará os recursos de edição de imagens e assim sucessivamente. No cibertexto, a interatividade do leitor é mínima, permitindo ao leitor apenas iniciar, pausar ou parar a leitura.

Um exemplo de um cibertexto é o projeto *Cinco poemas concretos*, disponível no link: < https://www.youtube.com/watch?v=yC3e7rmSYM4 > onde é possível acessar uma transposição de poemas concretos para o audiovisual. Os poemas transpostos são: *Cinco*, de José Lino Grunewald, 1964, *Velocidade*, de Ronaldo Azeredo, 1957, *Cidade*, de Augusto de Campos, 1963, *Pêndulo*, de Ernesto Manuel Geraldes de Melo e Castro, 1961/62 e *O Organismo*, de Décio Pignatari, 1960. Esta composição foi dirigida por Christian Caselli.

Neste projeto e nesta plataforma, a interatividade do leitor se limita aos botões de "play", "pause", "avanço", "retorno", além dos controles de volume e de configurações de áudio e vídeo.

Figura 4: Cibertexto *Cinco poemas concretos*. Fonte: Plataforma *Youtube*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yC3e7rmSYM4

Já o hipertexto pode permitir mais possibilidades de interação com o leitor, como por exemplo, a inserção de vários links. O leitor poderá, a depender do hipertexto, clicar, arrastar, reorganizar o texto e com isso, pode-se ter diferentes leituras da mesma obra. A interatividade do leitor pode ser maior, podendo, a depender do projeto, a possibilidade de navegação em um menu previamente estabelecido ou até mesmo, a alteração da leitura da obra de uma forma definitiva para os próximos leitores.

Figura 5: Hipertexto Chá. Fonte: http://www.ciberpoesia.com.br/ciber_cha.htm

Podemos encontrar projetos que envolvam literatura nos mais diversos espaços e plataformas digitais, como por exemplo, o uso do código QR, ou comumente, *QR code*, sigla inglesa de *Quick Response*, que significa "resposta rápida" em português. O QR *code* é um código de barras barramétrico bidimensional que pode ser facilmente escaneado usando a maioria dos smartphones pela câmera fotográfica. Esse código pode ser convertido em 7 possibilidades: um texto interativo, um endereço URL, um número de telefone, uma localização georreferenciada, um e-mail, um contato ou um SMS.

O QR *code* foi inicialmente empregado para catalogar peças na produção de veículos e no gerenciamento de inventário e controle de estoque em indústrias e comércio.

Atualmente, são encontrados em blogs, sites, revistas e propagandas, para divulgar endereços e URLs, bem como informações pessoais detalhadas. Em cartões de visita, por exemplo, o código QR facilita muito a inserção desses dados em agendas de telefones celulares.

No campo literário, temos a Primeira Biblioteca Pública Física Digital do Chile, que é resultado de um acordo entre a Dibam, direção das bibliotecas, arquivos e museus do Chile, a Entel, empresa nacional de telecomunicações do Chile e a Biblioteca Pública Pablo Neruda.

Esta biblioteca física digital oferece serviços como empréstimo de tablets, empréstimos de livros digitais por meio do aplicativo da biblioteca, contações de história por meio de videoconferências e clubes de leitura por meio de redes sociais.

Figura 6: Biblioteca Pública Física Digital do Chile. Fonte: Biblioteca Pública Física Digital do Chile

Existem também aplicativos que permitem criação, edição e compartilhamento de obras, de uma forma pública e gratuita. O *Wattpad* é um aplicativo que permite compartilhar histórias com as de outras pessoas. Pode ser usado por meio do *site* ou aplicativo no celular.

Os usuários podem publicar artigos, relatos e poemas sobre qualquer coisa, que seja em escrito. O conteúdo inclui obras tanto de autores desconhecidos como conhecidos. Os usuários podem comentar e votar pelas histórias ou unir-se a grupos associados.

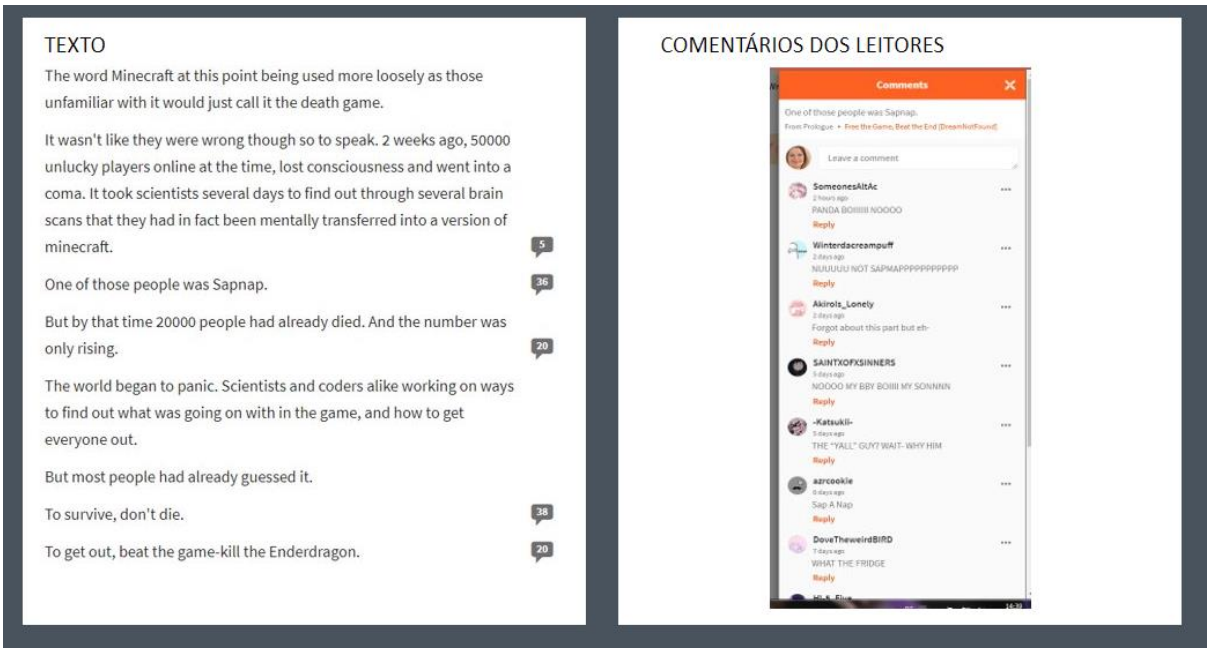
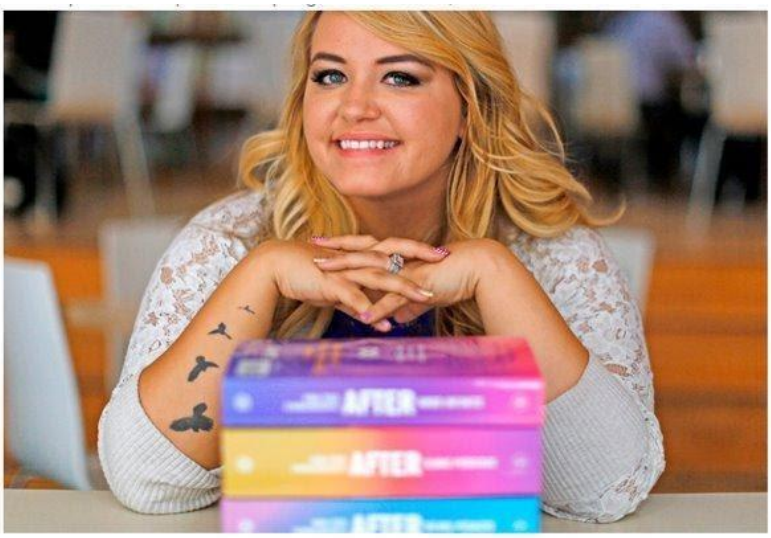


Figura 7: Texto na plataforma *Wattpad*. Fonte: wattpad.com

Um exemplo de destaque, é o caso da escritora Anna Todd, que compartilhou sua *fanfic After* na plataforma *Wattpad* e tornou-se um dos primeiros grandes exemplos de sucesso de escritores dentro das redes sociais. Seus livros on-line tiveram mais de um bilhão de visualizações e mais de seis milhões de comentários, com esse sucesso sua obra foi publicada no formato de livros físicos e foi também adaptada para o cinema.



1 - Anna Todd: Um dos primeiros grandes sucessos da rede social, sua *fanfic* After, publicada no Brasil pela Editora Paralela, teve mais de 1 bilhão de visualizações *on-line* e seis milhões de comentários, sucesso que também foi sucesso nas livrarias, sendo que o livro será adaptado para os cinemas pela Paramount;

Figura 8: Anna Todd. Fonte: http://www.arrobanerd.com.br/anna-todd-vem-para-o-brasil-divulgar-after-o-filme/

Tais plataformas digitais também permitem um maior e mais fácil compartilhamento de *Fanfics*. *Fanfic*, também grafada *fanfiction*, é uma narrativa ficcional, escrita e divulgada por fãs. Inicialmente eram divulgadas em *fanzines* que eram impressas, posteriormente eram disponibilizadas em *blogs, sites* e em outras plataformas pertencentes ao ciberespaço. A *Fanfic* parte da apropriação de personagens e enredos provenientes de produtos midiáticos como filmes, séries, quadrinhos, histórias, videogames, etc; e tem como finalidade a construção de um universo paralelo ao original e também a ampliação do contato dos fãs com as obras.

Figura 9: *Fanfic* sobre *Harry Potter*. Fonte: https://fanfiction.com.br/

Também é possível encontrar exemplos que alinham Literatura e linguagem de programação. A plataforma do software *Scratch* disponibiliza blocos lógicos de programação e itens de som e imagem para os usuários desenvolverem suas próprias histórias interativas, jogos e animações.

A plataforma permite o compartilhamento online das produções. O *Scratch* é um projeto desenvolvido pelo grupo *Lifelong Kindergarten* no *Media Lab* do MIT, Instituto de Tecnologia de Massachusets. Foi idealizado por Mitchel Resnick.

O software foi projetado especialmente para usuários entre 8 e 16 anos, mas ele é utilizado por pessoas de todas as idades. Está disponível em mais de 150 países e em mais de 40 idiomas, o seu diferencial é que ele é fornecido gratuitamente para os principais sistemas operacionais (Windows, Linux e Mac).

Resnick acredita que a linguagem de programação ofertada na plataforma *Scratch* possibilita o uso de novas metodologias ativas, como a metodologia dos 4 "P"s: Projects, Peer, Passion and Play. (Projetos, Parcerias, Paixão, e Pensar brincando). O usuário aprende a linguagem de programação ao criar suas próprias narrativas ou jogos, executando suas produções em pares e compartilhando seus projetos com todos os usuários.

Dentre os projetos existentes, destaca-se o projeto: Poetry: I'm nobody, no qual a usuária animou por meio dos blocos de programação, o poeta “I’m nobody” de Emily Dickinson. Ao clicar na bandeira verde, o poema animado é reproduzido, apresentando os versos do poema como se fossem falas do personagem escolhido para a animação. Ao clicar em: “Ver por dentro”, os usuários podem ver a programação utilizada e criar novas produções animadas.

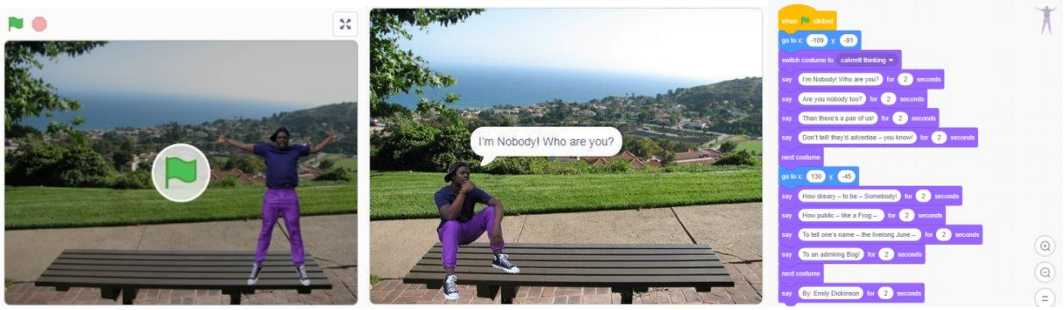


Figura 10: *I’m nobody*. Fonte: https://scratch.mit.edu/projects/255956006

Outro exemplo é a possibilidade de conhecer três produções sobre o tema: infinito. No projeto: O infinito em poemas, a usuária selecionou para sua composição os poetas Giacomo Leonardi, Fernando Pessoa e Pablo Neruda.

Figura 11: O infinito em poemas. Fonte: https://scratch.mit.edu/projects/260998456

Também podemos encontrar jogos digitais que trazem em seu contexto obras literárias. No jogo “Harry Potter: Hogwarts Mystery” o usuário pode adentrar no mundo fantástico do personagem Harry Potter, e como um aluno da escola Hogwarts pode usar o chapéu seletor, aprender feitiços, jogar Quadribol, conjurar o feitiço do Patrono, derrotar dementadores e muito mais.

O jogo, em formato RPG, *role-playing game*, permite que os jogadores assumam o papel de personagens imaginários, em um mundo fictício.

Figura 12: Harry Potter: Hogwarts Mystery. Fonte: https://play.google.com/store/apps/details?id=com.tinyco.potter&hl=pt_

O ciberespaço e os diversos recursos tecnológicos existentes estão em constante inovação e renovação. A cada dia, novas possibilidades surgem e com elas, novas possibilidades de conexão entre a literatura e o mundo digital. A literatura digital se renova e se reinventa dia após dia.

Entende-se a literatura digital como um produto especialmente produzido para as mídias digitais, impossível de ser publicado em papel, pois utiliza ferramentas próprias das novas tecnologias, como animações, multimídia, hipertexto, construção colaborativa.

Claro que um único projeto de literatura digital não consegue suportar todos os recursos ao mesmo tempo, assim como um filme onde os produtores podem prescindir dos efeitos visuais ou usá-los de forma comedida. Cada projeto de literatura digital tem uma forma de lidar com essas ferramentas, considerando a limitação do autor ou da equipe de criação e, principalmente, o efeito estético pretendido com a obra.

A literatura digital é um novo gênero literário que irá conviver com os gêneros tradicionais assim como o cinema convive com o teatro e a pintura convive com a fotografia.

Considerações finais

Com a evolução dos dispositivos tecnológicos e de comunicação aliados ao advento da internet, a literatura, assim como muitas outras áreas, se modificou. Novos recursos, novas

plataformas e novas possibilidades ampliaram o leque de opções de artistas e escritores, possibilitando formas diferentes de divulgar obras e de se relacionar com os leitores.

Com isso, é necessário repensar o papel do leitor dentro desse novo espaço, o virtual, e da forma de se ler uma obra literária. Assim como a interatividade existente se amplia a cada dia, novas possibilidades de leitura e criação literária se desenvolvem e se redescobrem no ciberespaço.

Com isso, a literatura digital oferece novas experiências literárias que vão além das possibilidades de leitura existentes no livro físico.

Referências

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006

HOEK, L. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, M. (Org.). **Poéticas do visível**: ensaio sobre a escrita e imagem. Minas Gerais: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

PASSERINO, L. M. Afinal, o que é interatividade. **Blog UFRGS**. Porto Alegre: UFRGS. Disponível em: <http://penta3.ufrgs.br/midiasedu/modulo6/etapa1/biblioteca/index_interatividade.htm> Acesso em: 27 out. 2020.

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Trad. Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 15-45.

SILVA, M. **Sala de Aula Interativa.** Rio de Janeiro: Quartet, 2000.

SPALDING, M. **Literatura, Interação e Interatividade.** Blog: Literatura Digital. Disponível em: <http://literaturadigital.com.br/?cid=687&wd=Artigos> Acesso em: 27 out. 2020.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

TEMPORALIDADES: AMAZÔNIA NARRADA

Autor: Stélio Rafael Azevedo de Jesus (UFPA)
Orientador: Prof. Dr. Luís Heleno Montoril del Castilo (UFPA)

Resumo: O presente artigo estuda elementos da temporalidade e as suas relações com a formação do discurso sobre a temporalidade na formação da Amazônia. Além disso, aborda como o jogo da temporalidade histórica fundamentou narrativas fantasiosas sobre a região e faz um recorte de romances contemporâneos, articulando-os com o desenvolvimento teórico sobre a temporalidade narrada. O estudo escabece relações com o discurso filosófico, histórico e literário que são rasurados na literatura contemporânea, pois ficções encontram no jogo temporal e na poética da narrativa, termo criado por Paul Ricoeur (1985), saídas ficcionais para evidenciar o imaginário, para além das noções de calendário e datação do tempo. O artigo tem em seu suporte teórico autores como Ricoeur (1984), Lima (2009) Castilo (2014) e Agamben (2008).

Palavras-chave: tempo; narrativa; Amazônia; ficção; poética.

Os aspectos da temporalidade, como a historicidade e o calendário cristão, estão presentes na formação do discurso filosófico e histórico sobre tempo e narrativa na Amazônia. A experiência temporal, conforme Ricoeur (1984), reflete a refiguração do tempo pela narrativa, que comporta a ressignificação do que já foi construído pelos atores históricos, cuja a passagem para o simbólico varia a imaginação.

Os escritos sobre a Amazônia se centraram, durante séculos, nos relatos de viagens, como forma de explicar a região, mapear a sua geografia, seus habitantes e, sobretudo, encontrar indícios de metais preciosos, intensamente alimentados pelo imaginário que certificava a existência de um El Dourado, lugar idílico que seria abundante em riquezas, no que tange à lógica do mercantilismo. A busca desse lugar foi motivo para muitos aventureiros se lançarem no mar à procura do sonho dourado, em um território desconhecido e hostil ao aventureiro.

Narrar as experiências e observações produziu, nos relatos, efeito ótico e imagético. Reconhecer o lugar para explorá-lo, antes de outras nações, produziu uma corrida por territórios. Nesse turbilhão histórico, o imaginário europeu dos primeiros séculos formou a Amazônia. Além disso, na literatura, perdurou-se os conceitos temporais relacionados ao aspecto teológico, sobressaindo-se sobre outras narrativas, como de africanos e povos originários.

Mesmo permanecendo durante séculos, os estigmas temporais nem sempre são reverberados na literatura de autores amazônicos, pois, apesar das vias documentais que cerceou a ficção brasileira no século XIX, o século XX e XXI possuem ficções que fogem das amarras históricas,

para evidenciar outra lógica, cuja *mimese*, segundo Lima (2009), exerce seu papel de libertar a ficção da documental e seus lastros de verdade histórica. Assim, é por meio das variações imaginativas, segundo Paul Ricoeur (1985), que a ficção constrói o jogo com o tempo e forma a poética da narrativa de ficção.

A formação da temporalidade pressupõe aporias que perduram até hoje, buscando esclarecer a temática, atribuindo-a à nossa proposta. O tempo, portanto, carrega ares míticos. No ocidente, os pensadores originários já declaravam que o tempo a tudo destrói com seu formidável poder. A instauração do tempo como resultado da ordem fez com que o pré-socrático Heráclito o comparasse ao rio. Para Anaximandro (2017), o tempo age conforme seu estatuto. Joa Torrano (1995) escreve que na Teogonia, de Hesíodo, não "vem à luz de um tempo preexistente a elas e indiferente à existência ou inexistência delas, pois não há, para Hesíodo e sua época, essa preexistência condicional do tempo" (TORRANO, 1995, p. 71). A criação do mundo, na história das religiões, evidencia a criação do tempo e de suas características. Para Eliade,

> o "essencial" não foi decidido durante a Criação do Mundo, mas depois, em determinado momento, época mítica. Trata-se sempre de um Tempo mítico, embora não seja mais o "primeiro", aquele que se pode chamar de Tempo "cosmogônico". O "essencial" não está mais vinculado a uma ontologia (de como o Mundo – o real – veio à existência), mas a uma História. História simultaneamente divina e humana, pois é o resultado de um drama representado pelos Ancestrais dos homens e por Entes Sobrenaturais de um tipo diferente dos Deuses Criadores imortais e todopoderosos (ELIADE, 2004. p. 78).

A história divina e humana resulta em drama apresentado pelos ancestrais. O tempo, advindo como um deus, torna-se uma entidade, um ser que rege as vidas e a quem se deve prestar homenagem e reverência. O tempo-Deus ou um "Deus eternamente irado" (SLOTERDIJK, 2012. p. 97) é um dos resultados do imaginário mítico sobre a divindade que se transforma em um ser onipotente, que rege as vidas e as sociedades que se formaram na mentalidade teológica.

A ideia da recorrência do tempo é figurada nas palavras de Platão. O tempo, apesar da aparência mutável, carrega uma essência imutável. Dessa forma, seu interior é constituído de eternidade. Segundo Agamben (2008), Platão "considera o movimento e o devir como graus inferiores da realidade, em que a identidade não é mais compreendida senão – no melhor dos casos – como permanência e perpetuidade, ou seja, como recorrência" (AGAMBEN, 2008. p. 112). Ainda conforme Agamben (2008), o grego foi dominado pela noção de inteligibilidade, que incorpora a ideia de autenticidade, relacionada à permanência e recorrência, inclinando-se à noção de eternidade e imutabilidade. Sobre isso, Agamben declara:

> Dado que a mente humana tem a experiência do tempo mas não a sua representação, ela necessariamente concebe o tempo por intermédio de imagens espaciais. A concepção que a antiguidade Greco-romana tem do tempo é fundamentalmente circular e contínua. 'dominado por uma ideia de inteligibilidade que assimila o ser autêntico e pleno àquilo que é em si e permanece autêntico a si mesmo, ao eterno e ao imutável. [...] O movimento circular, que assegura a manutenção das mesmas coisas através da sua repetição e do seu contínuo retorno, e a expressão mais imediata e mais perfeita (e, logo, a mais próxima do divino) daquilo que, no ponto mais alto da hierarquia, é absoluta imobilidade (AGAMBEN, 2008, p. 112).

A imobilidade, a eternidade, a permanência são vocábulos que carregam os signos da temporalidade imóvel. Na hierarquia do tempo, a sua permanência figura a ideia de ficar estático. Estar estático é ficar-se num lugar verdadeiro, enquanto o que se movimenta é reflexo da ilusão. A ideia de Platão foi questionada por Aristóteles, que relaciona o tempo ao movimento dos astros, pois o alinha à natureza, que gerou o tempo. Numerado, o tempo avança segundo o antes e o depois. O contraste entre ambos perdura até os argumentos de Santo Agostinho (1981) que, influenciado pelas ideias de Platão, busca refutar a teoria cosmológica de Aristóteles, a fim de defender que o tempo não é senão uma distensão da alma. Mais precisamente, a alma ou o espírito se distende para apanhar as imagens gravadas no espírito, para que o ser humano se recorde. Para justificar os seus argumentos, Agostinho recorre a Deus:

> Os que assim falam não te compreendem ainda, ó Sabedoria de Deus, luz das inteligências; não compreendem ainda como é criado o que é criado por ti e em ti. Esforçam-se por saborear as coisas eternas, mas seu espírito voa ainda sobre as realidades passadas e futuras. Quem poderá deter esse pensamento, quem o fixará por um momento, para que tenha um rápido vislumbre do esplendor da eternidade imutável, e a compare com os tempos impermanentes, para perceber que qualquer comparação é impossível? Então veria que a sucessão dos tempos não é feita senão de uma sequência infindável de instantes, que não podem ser simultâneos; que, pelo contrário, na eternidade, nada é sucessivo, tudo é presente, enquanto o tempo não pode ser de todo presente. Veria que todo o passado é repelido pelo futuro, que todo futuro segue o passado, que tanto o passado como o futuro tiram seu ser e seu curso daquele que é sempre presente. Quem poderá deter a inteligência do homem para que pare e veja como a eternidade imóvel, que não é futura nem passada, determina o futuro e o passado? Acaso poderá realizar isso minha mão? Ou esta minha língua, com a palavra, poderia realizar tal obra? (AGOSTINHO, 2006, p. 319-320).

A defesa de que o tempo é constituído de presentes faz com que Agostinho formule o presente triplicado. É por isso que ele argumenta:

> [...] que há três tempos: pretérito, presente e futuro, como ordinária e abusivamente se usa. Não me importo nem me oponho nem critico tal uso, contanto que se entenda o que diz e não se julgue que aquilo que é futuro já possui existência, ou que o passado subsiste ainda. Poucas são as coisas que exprimimos com terminologia exata. Falamos muitas vezes sem exatidão, mas entende-se o que pretendemos dizer! (AGOSTINHO, 1981, p. 309-310).

Agostinho escreve que não existem outras temporalidades, apenas o presente. Para certificar essa afirmação, formulando a teoria da *distentio animi*, o pensador aborda sobre o ser e o não ser do tempo. Se o tempo não é mais, então ele não existe, se o tempo ainda não é, ele não existe e se

o tempo é, ele existe. A noção de existência do tempo dá à sua lógica um caráter ontológico, que terá significativa importância nas formulações de Heidegger. Contudo, fiquemos aqui, pois as formulações que evidenciam o contraste entre tempo do mundo e tempo da alma são significativas para este estudo.

Tempo e narrativa trespassam as fronteiras físicas de um espaço à margem da história, pois inscrevem-se na cultura pela via da literatura. Não obstante, a formação discursiva sobre a Amazônia está bastante centrada nos primeiros relatos de viagens. Nos fins da Idade Média e início da Idade Moderna, a mentalidade europeia estava em um impasse. Os questionamentos contra o Teocentrismo e as descobertas tecnológicas impulsionariam o homem moderno a novos territórios. Ao mesmo tempo, a crise de mentalidade necessitava de uma referência, pois era preciso recuperar a infância do mundo e esse estado pueril encontrava-se perfeitamente alinhado à mentalidade sobre as novas terras: um paraíso terrestre. Segundo Sérgio Buarque de Holanda:

> Não carecia, naturalmente, o mundo greco-romano, como não careceu nenhuma civilização, da lembrança, zelosamente cultivada, de um estado de delícias e venturas que teria a humanidade vivido no começo dos tempos, e que alguma terrível catástrofe viera a frustrar sem remédio. Assim como para a criança o mundo se mede segundo as próprias vontades e caprichos, o mesmo ocorre com a infância do mundo. Aquela condição de plena bem-aventurança, tal como a viram e cantaram os poetas, representaria a projeção, sobre um plano cósmico, da vida da infância tal como a podem ver os adultos, isto é uma infância idealizada pela distância: assim, era natural que a situassem no passado. E representa, além disso, o reverso necessário, e em certo sentido compensatório, das misérias do presente (HOLANDA, 2000, p. 185-186).

A infância do mundo está relacionada às expansões ultramarinas e ao discurso de conquista. Enquanto uns aventureiros acreditavam que o "Novo Mundo" representava o paraíso ideal para o povo cristão, outros, impulsionados pela busca de metais preciosos, lançavam-se à procura do El Dourado, ou de lugares que pudessem compensar os esforços e expandir a fé cristã. Nesse sentido, a Amazônia tornou-se um polo de uma corrida por riqueza que se tornaria assunto de relatos sobre monstros, seres mitológicos, povos vindos da cultura greco-romanas e das lendárias Amazonas, como é representado na imagem seguinte:

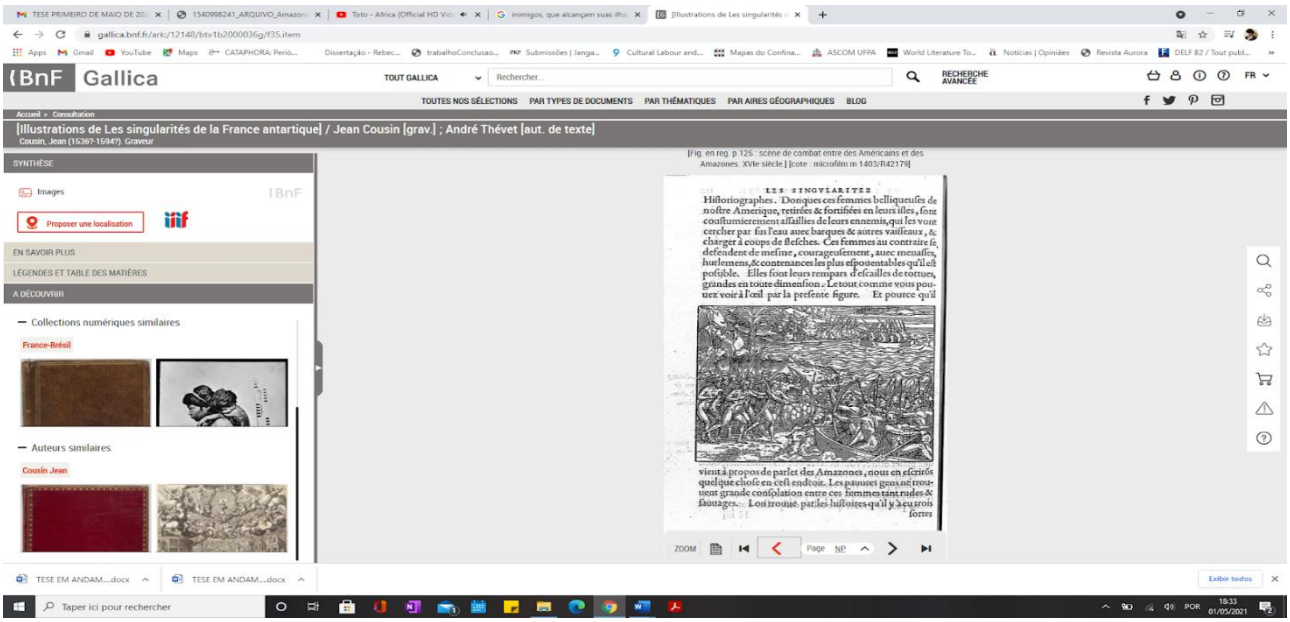


Imagem 01: Combate entre os americanos e as Amazonas no século XVI (BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA).

A imagem representa guerreiras em pleno exercício bélico, em um embate sangrento e mortal. Nesse aspecto, a representação é uma criação que chegou à Europa como um lugar perigoso e exótico. As mulheres sem seios e guerreiras caçadoras, que remetem às míticas mulheres greco-romanas, são a representação ideal de uma imaginação em formação. Para Castilo,

> na Amazônia, empresa comercial e curiosidade da natureza produziram o imaginário sobre a região; promessa de tesouros e produtos fabulosos que desde o início dos descobrimentos da Amazônia, dominaram a fantasia dos aventureiros da América. Desde Juan Ponce de Léon e sua fonte da juventude; incluindo o espanhol Francisco Vasquez de Coronado e as sete cidades da Cíbola; e ainda os primeiros conquistadores da América Latina que se lançaram à procura da terra da canela, do Eldorado e do reino misterioso das Amazonas (CASTILO, 2017, p. 97).

Além disso, o autor escreve:

> Na Amazônia, pretendeu-se tornar o ambiente natural em um lugar familiar. Tornar o misterioso mundo em algo próximo do mensurável e conhecido mundo de origem europeia. Conhecer o objeto através de um olhar direto sobre ele, sem as mediações da linguagem figurada produzida pelo olhar oblíquo da imaginação ou da intuição. Sob esse ponto de vista, a área da grande floresta amazônica se apresentou – e ainda se apresenta – como o grande desafio de dominação da civilização da técnica sobre a natureza (CASTILO, 2017, p. 98-99).

A fundamentação dos argumentos sobre a região provocou imaginários surgidos de inúmeras narrativas. Porém, embora a temporalidade dos relatos fizesse referência ao mito e ao presente, sua essência estava alicerçada no mapeamento sobre a região, que resultou em domínio, em todos os sentidos. Esses elementos edênicos de uma narrativa sobre uma região, que parece estar sempre à margem da história, encontram em Euclides da Cunha (2019) certa crítica em relação aos relatos

e à representação sobre o lugar, mas não deixa de situá-la na periferia da história, como uma terra sem história.

A Amazônia, porém, carrega em seu cerne a pluralidade, pois, mesmo com séculos de colonização direta, pois ainda existe a colonização indireta, ainda há focos de resistências das culturas originárias ou dos povos conduzidos à região à força, que se estabeleceram e vincularam-se ao espaço como parte de sua cultura. Na literatura, o curso da temporalidade histórica, em seu sentido linear, é interrompido por outras formas temporais. Se a formação da Amazônia é reflexo da colonização, a ficção apanha esses elementos e interfere em seu conceito, para realizar-se em suas variações imaginativas. É nesse sentido que a narrativa na Amazônia reinscreve o tempo imaginário sobre o tempo histórico, anteriormente ligado ao domínio, e agora simboliza fios de fuga que enfatizam o humano em um lugar que reflete as ruínas da história ou até mesmo uma floresta sagrada, como ocorre com as obras *Albergue noturno*, de Edilson Pantoja (2005), *Habeas Asas, Sertão de céu!*, de Arthur Martins Cecim (2011) e *K, O escuro da semente*, de Vicente Franz Cecim (2016).

O romance *Albergue noturno* narra a história de Doutor Lutero Dias, um paciente egresso de um hospital psiquiátrico. Solitário, passa a morar em um albergue, na Avenida Presidente Vargas, centro comercial cheio de casarões decadentes e ruínas, no centro de Belém do Pará. O tempo físico, com seus dias estabelecidos no calendário, passa a fazer-se disforme em uma zona poética. Há, na rememoração da personagem de *Albergue noturno*, um laço com a poética, pois o tempo deixa sua lógica linear e fundamenta-se na lógica imaginária, elaborada pelo narrador Doutor Lutero Dias, estabelecendo-se como constructo.

> Hoje, passados tantos anos de nossa convivência, cultivo tais lembranças e, forte, muito forte, a memória do dia em que, como era comum, eu retornava do trabalho ansioso para abrir a porta e, ao fazê-lo, querendo vê-la assustada a zunzunar pelo quarto, deparei-me com seu cadáver frio, imóvel, teso, estirado no chão rente à janela. Não sei que profusão de sentimentos se apoderou de mim, mas, no dia seguinte eu já havia me mudado para este prédio da Presidente Vargas (PANTOJA, 2005, p. 21).

Aqui, a memória é fundamental para movimentar um homem solitário em um casarão antigo e cheio de insetos. A escuridão, o ambiente noturno, a noite fundamentam uma espécie de sol noturno, que faz parte das experiências e alucinações da personagem da obra. Fugir de uma realidade de abandono só pode ser possível pelo sonho, que elabora saídas poéticas em uma zona de fronteira. Se o abandono e a solidão pesam, o sonho atenua a densidade da existência. A personagem faz um movimento cômico de catalogar seus incômodos. Isso permite fazer uma espécie de ficheiro, isto é, um catálogo, para organizar seus incômodos em forma alfabética. E isso se dá pela questão de resgatar a memória, que já está desgastada pelo sofrimento da vida, pois na memória "um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao

passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois" (BENJAMIN, 1994, p. 37). A memória é a forma do personagem Doutor Lutero Dias se manter vivo enquanto ser humano. Apesar dos traumas de residir em um hospital psiquiátrico, ele tece tempos em forma de sonhos e alucinações, como resistência ao apagamento de si, e chega a tornar-se um pássaro. Assemelhando à obra de Edilson Pantoja, a temporalidade que escoa do ponto físico para o poético pode ser encontrada em *Habeas Asas, Sertão de céu!,* de Arthur Martins Cecim:

> Nós voávamos então num bando somente para outros portos meio-dias. Passageirávamos, presságios, astutos, encolhidos. Sombras atrevidas que se ecoam na malha do chão solo solo solo. Este o homem se estacava retinha, todo ouvidos, a nos escutar tentando nos lembrar. De que mundo vinham estas sementes escuras? Como cutucam as telhas. Facínoras das horas. Matando o tempo humano. Esperando com o vento do tempo (CECIM, 2011, p. 55).

O narrador continua:

> As aves são diários das vidas, a incontável diariação dos homens, que sonhavam com suas moedas e suas moelas suando a vapor nas noites mais preciosas. Uma urubu ovada dava vida a vários dias. Minha doce mãe Aurora me dizia que seríamos diariamente. Que as sombras das casas nos aportariam de nossas proveniências. Que a providência do tempo advinha das providências das horas (CECIM, 2011, p. 73).

As aves de *Habeas Asas, Sertão de céu!* são a transfiguração do tempo, como forma de poetizar a existência. Se nos relatos de viagens, os viajantes, "perscrutadores do fantástico e do maravilhoso, que permitiram o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, anunciando a futura expressão do enigma regional numa peculiar escrita" (SOUZA, 2019, p. 87), aqui, na ficção, as formas visíveis são riscadas, inutilizadas em seus sentidos históricos, para fundamentarem-se em narrativa de ficção. A obra de Cecim revela a quebra da linearidade e um desafio temporal, pois, narrada por urubus, a obra configura-se como uma poética da narrativa, que particulariza em cada obra novas identidades temporais. Sobre o romance, Pietroforte escreve:

> *Habeas asas, sertão de céu!* não é um romance linear. Nele o leitor não se depara com uma temática somente regional, que se vale apenas de relatos jornalísticos para se justificar. Trata-se de um romance mítico, em que as vidas dos homens são complexificadas com as vidas dos pássaros; seu leitor deve estar atento a uma tessitura em que o prático e o mítico estão entrelaçados de modo a explicitar o quanto essas duas dimensões da significação se fazem presentes em todo sentido gerado pelo homem por meio da linguagem, transformando o mundo do senso comum por desvelar que a "realidade" pode ser renovada (PIETROFORTE , 2011).

A literatura da Amazônia encontra na poética da narrativa a sua forma de se realizar como espaço ficcional. Na literatura, segundo Castilo (2018), "as palavras ou os nomes silenciam; dito de outro modo, as palavras deixam de ter valor e função como linguagem pautada em uma lógica social simbólico-comunicativa e passam a ter uma imagem poética" (CASTILO, 2018, p. 70). Aqui, *Habeas Asas, Sertão de céu!* deixa-se realizar enquanto uma poética que sai da história para

tocar na ontologia. Os pássaros são seres que se humanizam, e cada pássaro representa uma temporalidade, que oscila entre o físico e o ontológico. Os discursos de Platão, Aristóteles e Agostinho, reverberados, de certa forma, na formação da Amazônia, são válidos nas obras não como repetição histórica, imitação do já dito, mas manifesta outras formulações imaginativas que se distanciam do ser do tempo, da eternidade divina ou uma determinação temporal regida pelos astros. Esses elementos que surgem na formação do pensamento ocidental mostram-se refletidos nas ficções não como tema único que cerceia as ficções, mas como alimento ou um suporte para que a ficção se torne livre. Nessa lógica, há, também, K, da obra *K, O escuro da semente*, de Vicente Franz Cecim. K, a personagem que peregrina no mundo de Andara, a Amazônia fantástica de Vicente Franz Cecim, torna-se aéreo. Ou seja, a História, os números, o calendário e o homem que habita neste tempo dissipam-se da lógica da ficção.

> Era uma vez,
> Em Andara
> Fosse uma vez,
> em Andara,
> Certa vez,
> em Andara
> havendo adormecido sob a lua amarela, a que nos alucina nas noites, de olhos fechados
> um tal K despertou
> em pleno dia, sob o encanto da lua branca, a que nos alucina nos dias, de olhos abertos
> E viu que havia se transformado em homem aéreo, já não mais humano (CECIM, 2016, p.17).

O humano torna-se homem aéreo, isto é, pode voar, como um pássaro, pelo espaço de Andara. Dessa forma, a atmosfera de uma temporalidade dependente de lógica de Deus, ou de um movimento cosmológico não tem sentido histórico, mas um sentido imagético que forma a vida que habita a obra de arte.

> vinha
> Últimos passos: o humano, o umano e onde o umanoh? Uns insetos, fossem homens e
> penetrassem na Penumbra
> Da voz de Areia, lenta
> Oh
> Mas o Fogo agora Cinzas que havia acendido
> para contar ao outro, o mudo, esta história,
> já não ouviremos essa voz (CECIM, 2016, p. 23).

A voz da história não mais ressona. O humano, também, não é mais humano, pois perde sua forma, o seu corpo físico, até reduzir-se como palavra, até a sua completa invisibilidade. A redução de um corpo físico é o desaparecimento de um antropocentrismo que regeu e rege a mentalidade moderna e contemporânea. O *homo sapiens* é inviabilizado em sua representatividade histórica, e,

ao ganhar asas, voa, como o solitário de *Albergue noturno* e os pássaros de *Habeas Asas, Sertão de céu!*. Animalizados ou humanizados, o homem e o animal se confundem, não para tornarem-se uno, mas múltiplos, na formulação de outra lógica literária, compondo, assim, um eu refratado, entrecortando a linha do tempo histórica para a realização da fabulação.

Referências

AGOSTINHO, S. O Homem e o Tempo. In: **Confissões.** Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1981.

AGOSTINHO, S. **Confissões**. Trad. J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. Coleção Os Pensadores, São Paulo: Nova Cultural, 1996.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, Volume 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

Biblioteca Nacional da França. Imagem disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2000036g/f35.item. Acesso em 25 out. 2021.

CASTILO, L. H. M. Poesia: em avidez de presente. In: CASTILO, L. H. M.; SANTOS, I. R.; AUTIELLO, S. M. (Org). **Amazônia entre ensaios**. Belém: Paka-tatu, 2018. pp. 69-92.

CASTILO, L. H. M. Vita brevis sobre imagens e paisagens da Amazônia: a passagem do geográfico-político para o espaço imagético. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.24, 2014. pp. 95-107.

CECIM, A. M. **Habeas asas, sertão de céu!**. Record: São Paulo, 2011.

CECIM, V. F. **K, O escuro da semente**. Taubaté-SP: Letra Selvagem, 2016.

CUNHA, Euclides. **À margem da história**. BERNUCCI L.M.; HARDMAN F. F., e RISSATO, F. P. (Org.). São Paulo: Editora Unesp, 2019.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HOLANDA, S. B. **Visão do Paraíso:** os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

LIMA, Luís Costa. O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações Perigosas, Moll Flanders, Tristam Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NUNES, B. Apresentação de Ó Serdespanto. In: CECIM, V. F. **K, O escuro da semente.** Taubaté: Letra Selvagem, 2016.

PANTOJA, E. **Albergue noturno.** Belém: IAP, 2005.

PIETROFORTE, A. V. S. Texto de orelha de capa de livro. In: CECIM, A. M. **Habeas asas, sertão de céu!** Record: São Paulo, 2011.

RICOEUR, P. **Temps et récit**: La configuration dans le récit de fiction. v. 2. Seuil: Paris, 1984.

_____. **Temps et récit**: Le temps raconté. v. 3. Seuil: Paris, 1985.

SLOTERDIJK, P. **Ira e tempo**: ensaio político-psicológico. Trad. Marco Casanova. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SOUZA, M. **História da Amazônia**: Do período pré-colombiano aos desafios do século XXI. São Paulo: Record, 2019.

THEVET, A. COUSIN, J. **Les singularités**. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2000036g/f35.item. Acesso em: 25 out. 2021.

TORRANO, J. O mundo como Função de Musas: A temporalidade da presença absoluta. In: HESÍODO. **Teogonia:** a origem dos deuses. Trad. Jaa Torrano. Biblioteca Pólen/Iluminuras, São Paulo, 1995.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

QUESTÕES DE GÊNERO EM *ORLANDO*

Autora: Tânia Rocha (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Marcelo Alcaraz (UNIANDRADE)

Resumo: Nesta pesquisa busca-se voltar a atenção sobre os aspectos de gênero na obra de Virginia Woolf, pontualmente na obra *Orlando*. O objetivo é analisar as experimentações e as transgressões formais do texto, em como elas se relacionam com as visitas ao passado e à própria passagem do tempo cronológico descrita no romance, bem como se relaciona com o masculino e o feminino. Visa-se também discutir a literatura no contexto do romance moderno, compreendendo, ainda, que o resultado da tematização do eu tem numa parcela da criação literária um acirramento, no qual se aprofunda o recurso biográfico e o fluxo da consciência. Assim, nota-se sua importância para o entendimento do modo de escrever da autora em questão, além de discutir temas ainda hoje em debate como o papel de gênero.

Palavras-chave: gênero; biografia; masculino; feminismo.

Introdução

Orlando, o sexto grande romance de Virginia Woolf, é uma biografia histórica fantástica, que abrange quase 400 anos na vida de seu protagonista. Woolf não permitiu que tempo nem gênero restringissem sua escrita. O protagonista, Orlando, tem apenas 36 anos e muda de gênero (homem para mulher). Esta pseudo-biografia satiriza as biografias vitorianas mais tradicionais que enfatizam os fatos e a verdade na vida de seus súditos. Embora *Orlando* possa ter sido planejado para ser uma sátira, ele toca em questões importantes de gênero, autoconhecimento e verdade com o estilo poético característico de Virginia Woolf. O romance explora a natureza da diferença de gênero e identidade sexual. Não era inteiramente único para sua época; *Orlando* foi publicado perto da época do julgamento de Radclyffe Hall por obscenidade na sua interpretação do amor lésbico em seu romance autobiográfico *The Well of Loneliness*. Enquanto o romance de Woolf contorna a descrição explícita da homossexualidade, suas mudanças de sexo implicam um amor que vai além do gênero.

Embora no romance a protagonista cubra vários períodos, especificamente do século XVI ao XX, se aprofundando mais sobre os papéis correspondentes, sendo mulher na era vitoriana e, portanto, é importante mencionar e explicar algumas características dessa época. A era vitoriana tem esse nome por sua coincidência com o reinado de Victoria I (1837-1901). Foi uma época de expansão e prosperidade, sendo a Inglaterra a primeira potência naval e econômica, com inúmeras colônias. Constituiu um modelo distinto de democracia parlamentar pela ausência de violência, já

que foi um dos poucos países europeus que não sofreu as revoluções de 1848. A expansão econômica, a categoria de primeira potência mundial e o apoio da monarquia, contribuem para moldar um modelo de sociedade puritana, onde existia um duplo padrão que possibilitava a desigualdade entre os dois gêneros. Se algum homem desobedecesse à norma, a repercussão desta época mudaria ligeiramente, qualquer transgressão da mulher era imperiosa. A classe social hegemônica era a burguesia, e os papéis de cada gênero eram muito bem diferenciados. Essa cultura fez todo o possível para tornar o corpo da mulher praticamente invisível, considerando a palidez e a delicadeza sinais de beleza, e assim toda essa estética de fraqueza e magreza disfarça uma ideologia de dominação masculina.

Em um dos momentos mais surpreendentes em *Orlando* de Virginia Woolf, é quando Orlando acorda após um sono inexplicável de sete dias, em coma, e se transforma em mulher. Orlando é a representação fictícia da amiga e amante de Woolf, Vita Sackville-West, e a transição aparentemente fácil do personagem de homem para mulher reflete Woolf e a sua própria compreensão de gênero. Woolf e Sackville-West eram membros do Grupo Bloomsbury, um grupo da elite de escritores e artistas que questionaram e resistiram abertamente às suposições tradicionais de gênero e sexualidade. Orlando — ou Vita, para todos os efeitos — possui qualidades masculinas e femininas e mantém relações com homens e mulheres, interrompendo completamente os estereótipos populares de gênero ao longo do caminho. As pessoas são percebidas de maneira diferente em *Orlando,* Woolf implica na sociedade em geral, com base na dúvida sobre: de que gênero são? no entanto, muitos dos personagens do romance são andróginos e suas recepções mudam com seus gêneros assumidos.

Desenvolvimento

A literatura da Grécia Antiga fornecia a variedade ideal de impessoalidade que Woolf poderia moldar, com seus princípios das biografias pessoais sobre a iridescência da personalidade. Os leitores, quando os autores não eram mais identificáveis, foram convidados a criar um simulacro visual dos agora esquecidos criadores dos textos anônimos, que asseguram gratificação estética absoluta, embora nenhuma inferência indiscutível possa ser feita sobre seus verdadeiros criadores. Essa indeterminação foi, para Woolf, uma ocasião para levantar algumas questões de gênero, ligadas à sexualidade do escritor. Como testemunha seu ensaio sobre Jane Austen, romancistas de sucesso deveriam “se ausentar de si mesmos”, em uma busca utópica em direção a um universo assexuado em que “homens e mulheres são iguais e livres de diferenças de gênero” (KOUTSANTONI, 2009, p. 106), e as fronteiras de gênero são eliminadas em favor de

um *andrógino* ideal, um estado mental de identidade liminar baseado em personagens masculinos e femininos, que por definição rejeita uma afirmação muito limitante de uma única personalidade.

A mente andrógina, como afirmava Coleridge, era "ressonante e porosa" (WOOLF, 1985, p. 41) no sentido de que poderia atingir a universalidade por meio de uma "saturação" masculino-feminina, muito semelhante ao que Woolf usou na estrutura de *Orlando*. Essa mistura homogênea homem-mulher, capaz de representar uma voz universalmente reconhecida para expressar o mistério da Vida, está ligada ao ideal de Woolf a uma "ascensão da literatura autoconsciente" (WOOLF, 1985, p. 15) que está relacionada, mesmo linguisticamente, à suscetibilidade autoconsciente.

Sem dúvida, um dos temas mais recorrentes em *Orlando* é a submissão do sexo masculino a uma categoria desafiadora e subversiva na Inglaterra do século XX: as mulheres. Esta última, como categoria, assumiu nas obras de Virginia Woolf a capacidade de observação cuidadosa, uma consciência aguda que não se limita aos espasmos do momento, mas avança por um conhecimento inato de coisas alheias à compressão e que, ao contrário dos ideais mantidos em Bloomsbury, é levado sem medida pelos impulsos de subjetividade e beleza. Assim, Virginia Woolf vai em suas várias obras ao caráter midiático e "absurdo" a que as mulheres se entregavam e que, paradoxalmente, contradizia o caráter racional dos homens da época. Esse contraste entre duas categorias sexuais predominantes na mente da autora britânica tem origem em suas próprias experiências e relações familiares. Woolf encontrou em sua mãe, durante o curto período de vida que passou com ela, a contraparte, um ser em grande parte contrário ao pai; a principal função daquela época.

Além de destacar o papel da mulher no próprio desenvolvimento da literatura, a escritora contrasta sua própria posição como sujeito feminino que escreve para todas aquelas figuras masculinas que interditam as próprias ações das mulheres no campo literário. Como é o caso, por exemplo, da incorporação gradativa da figura da escritora, que se deixa ver nos textos que escreve e não esconde por trás dos pilares da posição hegemônica das escritoras. Então *Orlando* está entre as letras vitorianas como uma resposta ao racionalismo masculino extremo.

O narrador descreve a personalidade andrógina de Orlando afirmando que "por isso era esta mistura de homem e mulher, sendo um predominante e depois o outro, que muitas vezes deu a sua conduta uma guinada inesperada", (WOOLF, 2011, p. 133) o que indica precisamente que há sempre um dos lados (masculino ou feminino) que domina em Orlando, e assim sua personalidade andrógina não é caracterizada pela igualdade. O desempenho dela de masculinidade e feminilidade podem ser equilibrados, mas a consciência de Orlando sobre ambos os sexos mantém seu lado

feminino e masculino rigidamente separados: eles nunca se misturam ou operam ao mesmo tempo e, portanto, Orlando como mulher não cumpre o status ideal de androginia. Vê-se em vários pontos do romance que Orlando muda de um comportamento feminino para um masculino e depois volta: "para o sexo mudado com muito mais frequência do que aqueles que usaram apenas um conjunto de roupas podem conceber" (WOOLF, 2011, p.153). Orlando explora ativamente sua posição andrógina, mudando de masculino para feminino de acordo com a situação e seu entorno.

Orlando foi considerado por alguns críticos da época uma travessura. Isso é uma interpretação errada, já que sua política de gênero estava muito à frente de seu tempo. Menos de quinze dias após a publicação de *Orlando,* Woolf foi a Girton para proferir a segunda de suas duas palestras, intitulada *Mulheres e Ficção.* A escritora estava preocupada com as diferenças sociais e econômicas entre os sexos, as quais ela acreditava que eram preconceitos de gênero disfarçados de fatos da vida; em *Orlando* havia pavimentado o caminho para essa exploração mais séria e perturbadora. O protagonista passa anos tentando recuperar sua própria propriedade e dinheiro, legalmente sequestrado depois que ele acorda como uma mulher.

Em *Um teto todo seu,* Woolf pede ao leitor que considere as seguintes questões: por que os homens bebem vinho e as mulheres água? Por que um sexo era tão próspero e o outro tão pobre? Qual é o efeito da pobreza na ficção? Em poesia? Quais são as condições necessárias para a criação de uma obra de arte? Ela já havia feito essas perguntas em *Orlando.* Orlando é um poeta — talvez não muito bom — mas, como homem, ainda que seja um escritor medíocre é levado a sério. "Mesmo as melhores mulheres lutam para serem notadas, mas devemos continuar escrevendo", disse ela às jovens em Cambridge, pois "em 100 anos, e com um quarto próprio e dinheiro próprio, não haverá mais limites impostos por gênero à capacidade da mulher ou à sua criatividade" (WOOLF, 1929, p. 38).

Por meio da representação fluída de gênero em Orlando, Woolf implica que a compreensão dicotômica entre homens e mulheres é apenas uma construção social e que nenhuma pessoa é totalmente de um gênero ou de outro. Uma das maneiras pelas quais o gênero é construído em Orlando é através da roupa. As roupas "mudam nossa visão do mundo e a visão do mundo de nós" (WOOLF, 2011, p. 115), declara o biógrafo fictício que narra o livro, e esse é certamente o caso de Orlando. Quando Orlando vê Sasha pela primeira vez, seu grande amor do século XVI, patinando no gelo durante a Grande Geada, sua "moda russa serve para disfarçar o sexo" (WOOLF, 2011, p. 89), e Orlando está convencido de que Sasha é um homem. Mas quando Sasha se aproxima e Orlando consegue distinguir o formato de seus seios sob a túnica masculina, ele

sabe que ela é uma mulher. Orlando é apenas curioso sobre Sasha quando ele pensa que ela é um homem, mas quando descobre que ela é uma mulher, ele se apaixona loucamente por ela.

Isso sugere que a visão das pessoas sobre os outros, particularmente em um nível romântico ou sexual, é profundamente influenciada pelas normas sociais de como se espera que homens e mulheres se apresentem. O narrador menciona que as pernas de Orlando, ao permanecerem completamente inalteradas de homem para mulher, são um dos seus melhores ativos.

Um dos meios eficazes para a sexualização dos indivíduos na corrente de séculos do romance de Woolf é a indumentária. É ela que garante a materialidade de quem a usa e que determina o homem e/ou a mulher como um ser histórico visível. Assim sendo, a roupa funciona como um sinal externo que impulsiona o ser humano, no caso de Lady Orlando, a lutar por sua situação como mulher e mãe, no afã de sustentar posições ideológicas que lhe confiram também o direito à arte da escrita: ato questionador sobre o papel e a sexualidade das mulheres na sociedade.

As pernas de Orlando não mudaram desde que ela era homem, mas a visão delas em um vestido distrai tanto o marinheiro que quase tropeça e cai. Isso implica que são as roupas de Orlando, não especificamente seu corpo, que refletem seu gênero, e são principalmente as roupas que a tornam atraente para o sexo oposto. Como mulher, Orlando se veste de homem e visita uma prostituta chamada Nell e são principalmente as roupas dela que a tornam atraente para o sexo oposto. Nell assume que Orlando é um homem por causa da maneira como se veste, e não é até Orlando se revelar como uma mulher que Nell começa a relaxar. Nell aceita Orlando e age de maneira diferente com base no gênero que ela acredita que Orlando seja baseado em suas roupas, o que novamente implica que o entendimento de gênero de alguém depende muito das normas sociais.

Depois que Orlando se torna mulher, ela entende que a sociedade espera que ela seja "obediente, casta, perfumada e requintadamente vestida". Orlando sustenta que o único problema é que as mulheres não são essas coisas naturalmente, e Woolf usa a transição de Orlando para mostrar como essas expectativas são artificiais e construídas socialmente". As expectativas e restrições impostas às mulheres são ridículas", (WOOLF, 2011, p. 119) e são inteiramente feitas pelo homem. "Uma varíola neles!" Orlando diz que em resposta às expectativas da sociedade em relação a ela como mulher, subitamente "percebendo pela primeira vez, o que, em outras circunstâncias, ela teria sido ensinada quando criança, ou seja, as sagradas responsabilidades da mulher" (WOOLF, 2011, p. 120).

Para Orlando e, por extensão, Woolf as sagradas responsabilidades da mulher representam um incômodo, ou, mais precisamente, uma doença, que servem apenas para impedir as mulheres

e mantê-las em padrões impossíveis. Na experiência de Orlando, ser mulher "significava convencionalidade, significava escravidão, significava enganar, significava negar seu amor, restringir seus membros, apertar os lábios e restringir a língua" (WOOLF, 2011, p. 119) tudo o que não se espera que ele faça como homem. A profunda mudança de Orlando coloca ela e Woolf em uma posição única para criticar a existência de homens e mulheres, respectivamente, na sociedade inglesa, e sua conclusão é que as mulheres são, de muitas maneiras, objetificadas e marginalizadas por causa de seu gênero.

Ao afirmar que Woolf renovou o cânone literário, fica exposto o ajuste que a autora faz da capacidade criativa, da escrita, às bases de seu mundo interno e externo. A autora busca uma nova forma de contar, uma nova forma de ficção que se origina em acontecimentos históricos e sociais, e que, portanto, está situada em um espaço preciso. Além disso, Woolf dá a cada emoção de seus personagens uma voz, uma capacidade de se expressar. A corrente de consciência, que rege a técnica narrativa woolfiana, tem como objetivo desafiar o gênero como uma categoria binária que contrasta homem e mulher.

Talvez, com esta forma narrativa, em que a expressão imediata do fluxo mental de cada personagem é mais importante do que o "realismo masculino extremo", Woolf tenha considerado igualmente essencial promover a incorporação de uma forma narrativa característica das mulheres. Em *Orlando*, a autora nota o caráter poético da personagem, anunciando ao mesmo tempo a sua própria: "Natureza e letras parecem ter uma antipatia natural; basta juntá-las para que se desfaçam" (Woolf, 2011, p. 4). De forma mais ou menos poética, Virginia Woolf não só promulga uma leitura mais factual do discurso feminino, mas deslegitima sua própria coerção no amálgama de posições assumidas por escritores contemporâneos.

Orlando não é a primeira obra de ficção sobre uma mudança de sexo. *Metamorfoses* de Ovídio é um tratado lúdico e sério sobre a mutabilidade da forma, especialmente a forma humana, à medida que os humanos se transformam em árvores ou animais, ou os deuses se corporificam como humanos para perseguir seus interesses amorosos. Em *The Arabian Nights*, há tramas de mudança de gênero e travesti. Shakespeare adorava disfarces de gênero — uma garota que é um garoto, que é um garoto que é uma garota — e, claro, como as mulheres não eram permitidas no palco de Londres na época de Shakespeare, todo papel feminino era do gênero oposto. Este mesmo mecanismo ocorre no romance de Woolf *As You Like It*, em que a heroína Rosalinda se disfarça de Ganimedes e, assim, ensina o homem que ama, Orlando, a amar em troca. Sackville-West gostava de travestir, chamando a si mesma de Julian. A liberdade de vestir-se e o

privilégio masculino são invertidos na biografia de Woolf, quando Orlando como mulher descobre como são pesadas as roupas que ela deve usar e como são restritas suas liberdades.

Em *Orlando,* Woolf usa a transformação sexual do protagonista para questionar amplamente suposições sobre a diferença sexual. Como afirma Maria DiBattista, "Sexo em *Orlando* nunca é tratado como fato indiscutível da vida biológica e social" (DIBATTISTA, 1980, p. 117). Isso é aparente na primeira linha do romance, em que o biógrafo escreve: "Ele - pois não poderia haver dúvida de seu sexo, embora a moda da época fizesse algo para disfarçá-lo" (WOOLF, 2011, p. 11). Como DiBattista observa, "A certeza da identidade sexual de Orlando é imediatamente qualificada, mesmo quando afirmada" (DIBATTISTA, 1980, p. 117). Ao longo do romance, o sexo é retratado como algo muito mais complicado do que as suposições culturais e essencialistas sobre a diferença sexual. Isso é ilustrado e ainda mais complicado, pois o biógrafo descreve os momentos apenas após a transformação de Orlando:

> Orlando se tornou uma mulher – não há como negar. Mas em todos os outros aspectos, Orlando permaneceu exatamente como antes. A mudança de sexo, embora tenha alterado seu futuro, nada fez para alterar sua identidade. Seus rostos permaneceram, como seus retratos provam, praticamente o mesmo. Sua memória, mas no futuro devemos, pelo bem da convenção, diga 'ela' por 'dele' e 'ela' por 'ele' - a memória dela então, passou por todos os eventos de sua vida passada sem encontrar nenhum obstáculo (WOOLF, 2011, p. 103).

A mudança de Orlando no sexo subverte as expectativas culturais sobre gênero porque ela permanece inalterada. Desta forma, Woolf desnaturaliza suposições sobre a diferença fundamental entre os sexos, sugerindo que o sexo biológico tem pouco a ver com a verdadeira identidade de uma pessoa. Na verdade, a única mudança mensurável em Orlando parece ser os pronomes usados em referência a ela. Esta mudança linguística nos aponta para o verdadeiro impacto da transformação de Orlando: as principais mudanças resultantes estão em como ela é vista e referida por outras pessoas. Seu novo sexo não altera sua identidade; em vez disso, simplesmente ela altera a relação com a cultura em que vive. Isso demonstra ainda mais que as percepções das diferenças entre os sexos são "feitas por nós, não dadas para nós" no nascimento. Como DiBattista eloquentemente escreve, a transformação de Orlando "não revela tanto a verdade e nada além da verdade sobre as diferenças inatas entre homens e mulheres à medida que desmistificam e desobjetificam as suposições comumente sustentadas sobre naturezas sexuais" (DIBATTISTA, 1980, p. 120).

A experiência sócio-histórica de Orlando é modificada a partir da mudança de seu corpo, o qual não é descrito explicitamente na narrativa, sendo apenas apontado o fato de ter ocorrido mudança; assim, a sistematização de gênero que a oprime enquanto mulher incide sobre ela a partir de suas indumentárias e da maneira que a protagonista passa a ser reconhecida. Da mesma forma,

suas ações devem se adaptar ao seu sexo, agora feminino, uma vez que as imposições sociais são distintas conforme a classe sexual, que gera divisão no plano material e econômico. Mais uma vez, Orlando, tendo experimentado ambos os sexos, sabe o que se espera dela, e assim, atua de acordo com as normas de gênero. Woolf mostra como as convenções de gênero são com base em normas e códigos sociais que às vezes podem ser difíceis de entender, mas Orlando, que habitou os dois lados, desempenha seu papel de mulher com perfeição.

Por se tratar de uma questão amplamente abstrata e de aplicação recente nos discursos teóricos das múltiplas correntes feministas, a diferença que pode ser derivada do gênero e sua contraparte, o sexo, é traçada nos aspectos do pensamento condicionados por uma época particular. No entanto, nas múltiplas interpretações que o conceito suscitou desde o seu nascimento até à sua imersão nos círculos feministas contemporâneos, parece haver certas dicotomias, mesmo contraditórias, nas suas definições.

Nicholson (2003) esclarece que o gênero foi utilizado para institucionalizar as diferenças, para além do campo biológico, que contrastavam o feminino e o masculino, enquanto o sexo se refere ao campo meramente biológico. Porém, como afirma este autor, a construção social que determina a identidade sexual pressupõe um reconhecimento comum das características (pré) estabelecidas que determinam as diferenças entre homens e mulheres. Nicholson, referindo-se aos pressupostos constantes durante a segunda onda do feminismo, exemplifica o binômio socialização-biologia com o que chama de "a identidade do cabide", isto é "corpo seria um cabide no qual os diferentes mecanismos culturais são pendurados ou sobrepostos, especialmente aqueles relacionados ao comportamento e personalidade" (NICHOLSON *et al*., 2003, p. 50).

Se transferirmos essa figura do cabide, no qual cada sociedade pendura seus padrões de pensamento e personalidade, para a construção da identidade do *self* feminista em Woolf, é justamente nessa figura que se encontra a coerção entre as figuras masculinas e femininas de sua vida e sua separação dos aspectos mais avassaladores e radicais do feminismo. Assim, para entender as questões de gênero em *Orlando*, poderíamos pensar na personagem como uma espécie de gancho no qual um conjunto familiar de ideias e uma construção biológica se sobrepõem.

A compreensão de Virginia Woolf sobre a diferença sexual, sem querer extrair à força o conceito de gênero caracterizado em sua narrativa, apóia-se em sua aguçada análise da construção social de gênero. A androginia, tema fundamental na obra de *Orlando*, vai além da defesa da igualdade de gênero, pois a autora certamente não defende a mutabilidade dos corpos; mas, em última instância, defende a igualdade de gênero, reconhecendo que não existem diferenças psicológicas ou biológicas que condicionem a liberdade de pensamento, ao mesmo tempo em que

busca sua equivalência no campo social e cultural: escrever, poetizar e ter sensibilidade artística são algumas das muitas fundamentais expressões de ser que transcendem sua diferença sexual em termos culturais e sociais.

Exemplos de tais episódios são encontrados várias vezes após a transformação de Orlando, mostrando que Orlando revelou a própria performatividade do gênero, podendo assim atuar como o esperado dela em várias situações. Isso mostra mais uma vez que o gênero é um processo temporal: aprende-se a realizar o gênero corretamente ao longo do tempo. Vê-se que Orlando se torna cada vez mais acostumada com sua identidade feminina ao longo da segunda parte do romance. No primeiro período após a transformação, o narrador descreve como Orlando "ainda era estranho nas artes de seu sexo" (WOOLF, 2011, p. 128), mas quando chegado ao período vitoriano, ela começa a procurar um marido e eventualmente teria um bebê, o que indica que seu gênero feminino, bem como a identidade, se desenvolve ao longo do tempo por meio da repetição e realização de atos considerados femininos.

Nesse sentido, as experiências de Lady Orlando são profundamente influenciadas pelas imposições da socialização feminina. Seria necessário a universalização de características determinadas a partir do sexo, uma vez que a sistematização tradicional de gênero, que torna o masculino predominante, correto e universal, opondo-se sempre ao feminino, como nas equações — cultura-natureza, mente-corpo, razão-emoção, público-privado e atitude-passividade —, em que o primeiro termo corresponde ao masculino e o segundo ao feminino, é prejudicial a ambos os sexos e poderia ser abolida.

Em *Orlando*, o jogo que se estabelece a partir da subjetividade da protagonista é bastante intrigante, na medida em que uma possível resposta possa estar no entrelaçamento entre a subjetividade e a sexualidade, e uma proposta de mudança histórica. Na verdade, Orlando dramatiza a maneira como as influências culturais forçam os indivíduos a papéis de gênero aceitos. Orlando "mal tinha pensado no sexo dela" enquanto estava com os ciganos porque "as mulheres ciganas, exceto em um ou dois detalhes importantes, diferem muito pouco de homens ciganos" (WOOLF, 2011, p. 113). Em outras palavras, sua cultura é menos presunçosa sobre a diferença sexual. No entanto, isso muda uma vez que Orlando reingressa na cultura inglesa, com suas crenças muito mais pronunciadas sobre a diferença sexual.

Com destino à Inglaterra a bordo de um navio, Orlando revela acidentalmente uma ou duas polegadas de sua panturrilha e quase faz com que um marinheiro caia do mastro do navio (WOOLF, 2011, p. 116). Este lembrete imediato do perigo potencial que ela pode causar agindo fora da convenção social, a obriga a reconhecer as restrições das expectativas de gênero e

modificar seu comportamento em conformidade. Em termos de sexo, Orlando se torna uma mulher após seu transe em Constantinopla; no entanto, ela não assume um papel de gênero "feminino" esperado até que ela reingressa na sociedade britânica. Desta forma, Woolf demonstra que os papéis de gênero são um produto cultural.

Considerações finais

Embora ser mulher seja obviamente diferente para Orlando em comparação com o viver como homem, o romance sustenta que os sexos se "misturam". "Em todo ser humano ocorre uma vacilação de um sexo para outro" (WOOLF, 2011, p. 60), argumenta no romance, "e muitas vezes são apenas as roupas que mantêm a semelhança de homem ou mulher, enquanto por baixo do sexo é exatamente o oposto do que está acima" (WOOLF, 2011, p. 61) Assim, as noções tradicionais de homem e mulher são inventadas e impostas pela sociedade e fazem pouco mais do que confundir e obscurecer a verdadeira identidade de gênero. "Então, se Orlando era a maioria dos homens ou mulheres", escreve o narrador, "é difícil dizer e agora não pode ser decidido" (WOOLF, 2011, p. 58).

Woolf indicou a direção em que deve se desenvolver, ela estava profundamente ciente de que homens e mulheres se encaixam em rígidos papéis de gênero e, ao fazê-lo, negligenciam suas personalidades mais completas. Aos olhos dela, para crescer, é preciso fazer algumas flexões de gênero; e buscar experiências que confundam o que significa ser um homem de verdade ou uma mulher de verdade. Embora reproduzindo evidentemente características de sua época, a análise que faz é realmente nova. Critica e apresenta os comportamentos determinados a cada sexo como algo puramente artificial.

Essa crítica é feita por meio da análise do gênero de Orlando quando é mulher, ou seja, quando sente a limitação e opressão da sociedade, enquanto na primeira parte do romance não há crítica, pois Orlando, sendo homem não sofre com isso. Fica evidente a separação entre biologia e gênero, pois é determinante que gênero é uma construção social levantada para o controle social através de uma série de codificações e papéis. Portanto, traz à tona a conclusão de que nenhum gênero é supremo, nem tem mais capacidade para realizar trabalho intelectual, ter propriedades ou dirigir, como era condenado em sua época, pois os papéis são meros disfarces. Virginia Woolf os redefiniu em uma sociedade muito desigual em todas as áreas, influenciando muitos escritores posteriores e dando uma lição crítica a todos os intelectuais que pensavam o contrário.

Referências

DIBATTISTA, M. Introduction. **Orlando:** A Biography, by Virginia Woolf, 1928. Harcourt, 2006, p. 34-47.

KOUTSANTONI, K. **Leitor comum de Virginia Woolf**. Ashgate, 2009.

NICHOLSON, L. *et al*. **Do sexo ao gênero:** os mal-entendidos de um conceito. Espanha: Ediciones Cátedra, 2003.

WOOLF, V. **Orlando**. Tradução de Laura Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

LIBERDADE GUIANDO O POVO: RELEITURAS DA IMAGEM DA MULHER COMO EMBLEMA DA LIBERDADE EM DIVERSOS CENÁRIOS

Autoras: Thailise Roberta Becker (UNIANDRADE)
e Viviane Prass Galvão (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Brunilda Reichmann (UNIANDRADE)

Resumo: A obra *Liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix, (1830) inspira muitos significados e interpretações. A pintura completa quase 200 anos permanecendo rica de releituras em seus novos contextos. Desde a citação na obra em *Ensaio sobre a cegueira, 1995* de José Saramago, até as manifestações mais atuais, a imagem da liberdade mostra-se em diversas mídias rodeadas de relações intra e intermidiáticas. Nesse estudo nos propomos a analisar essas relações sob luz da teoria da adaptação de Linda Hutcheon e sobre a ótica da intermidialidade de Irina Rajewsky. Nesse estudo além das referências imagéticas aborda-se também a teoria da recepção, que visa analisar o olhar do espectador a partir de seu próprio repertório, para tanto utilizaremos a teoria de Hans Robert Jauss. As imagens escolhidas para análise dentro do artigo fazem relação com o momento atual e por isso causam um impacto peculiar nos que escolhem essa leitura, tanto da imagem quanto do livro.

Palavras-chave: liberdade, intermidialidade, teoria da recepção, cinema.

Introdução

A intermidialidade é o estudo das relações presentes entre mídias. Nesse estudo essas relações entre imagem, cinema e literatura são apreciadas pela perspectiva de Hutcheon, Rajewsky e Jauss. O objetivo principal aqui é analisar as referências intra e intermidiáticas presentes na pintura Liberdade Guiando o Povo, no livro Ensaio sobre a cegueira, sua adaptação fílmica Blindness, bem como outras mídias. Para Rajewsky "A possibilidade de fixar os limites de mídias individuais nos permite verificar os processos de interferência ou interação entre as mídias" (RAJEWSKY, 2012, pp. 51-53). Assim, nesta pesquisa, parte-se da análise de mídas individuais, mas que se relacionam por meio de uma temática, a qual seria a figura da mulher como a alegoria da liberdade.

Essa análise se faz importante para enaltecer as influências que a mídia fonte, nesse caso a pintura, exercem sobre outras produções, inclusive algumas bastante atuais. Nesse sentido o uso dessa imagem em diferentes contextos, mostra que a alegoria que ela apresenta é atemporal. Jauss, (1994) diz que:

> O saber prévio de um público, conforme a segunda tese de Jauss, ou o seu horizonte de expectativas, condiciona a recepção de um texto dentro de um determinado grupo social. A nova obra suscita expectativas, desperta lembranças e "conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão (JAUSS, 1994, p. 28).

Ao se realizar a leitura da obra *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), de José Saramago nos deparamos com um cenário que parece utópico, mas que em muito tem a ver com o momento de pandemia atual. Assim como na narrativa, o isolamento por conta de uma doença mundial forma cenários comuns que poderiam confundir a ficção e a realidade. A adaptação fílmica *Blindness,* (2008) foi dirigida pelo brasileiro Fernando Meirelles e apresenta cenas que facilmente se encaixariam em reportagens de 2021 e em especial 2020. Para Linda Hutcheon (2011) adaptar significa ajustar, alterar, tornar adequado. Essa adequação exige mudanças, em um processo que, segundo ela, resulte da apropriação interpretativa e criativa de quem realiza a adaptação.

Esse artigo analisa a presença de referências a obras de arte citadas no livro. Nesse recorte escolhemos a obra citada *Liberdade guiando de povo*, de Eugène Delacroix. Partindo dessa obra e suas características imagéticas podemos compará-la com as imagens do filme *Blindness*, onde por vezes a mulher do médico assume o caráter da alegoria da liberdade, assim como na obra de Delacroix.

***Liberdade guindo o povo*: o elo que une cinema, pintura e literatura**

O processo de adaptação ocorre quando uma obra precisa ser transposta outra mídia. No caso aqui analisado, a obra de José Saramago *Ensaio sobre a cegueira,* de 1995 foi adaptado para o cinema em forma de um longa metragem, intitulado *Blindness* de, 2008. Porém dentro dos estudos que envolvem a intermidialidade e as adaptações pode-se observar diferentes graus de relações entre as mídias.

Nessa pesquisa o elo que une essas três formas de mídia é a obra *Liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix, pintada em 1830, para ilustrar uma revolta da população parisiense no que ficou conhecido como "Revolução de julho" ou "os três dias gloriosos de julho". A obra mede 260x325 cm, sendo considerada uma obra de grandes proporções. A técnica usada pelo artista foi o óleo sobre tela e atualmente ela está exposta no Museu do Louvre. Delacroix pertenceu ao movimento denominado Romantismo, onde a percepção das obras estava voltada para a emoção dos personagens representados nas mesmas. Delacroix se inspirou em seu antecessor Théodore Géricaut, que anos antes pintara *A barca da Medusa*, onde representou um naufrágio ocorrido com um barco de mesmo nome. Nessa tragédia houve relatos de abandono de alguns tripulantes, que chegaram até mesmo a praticar canibalismo para sobreviver. As composições em pirâmide estão

presentes nas duas obras, assim como as figuras que aparecem formando linhas horizontais, verticais e diagonais.

Em *Liberdade guiando o povo*, a mulher que ilustra a alegoria da liberdade aparece no centro da obra. Ela chama atenção pela luz que incide diretamente sobre seu peito desnudo, que faz referência às esculturas gregas da antiguidade e pelo uso de cores vivas como as da bandeira da França, que chamam o olhar do expectador para o alto, em meio aos tons terrosos e ocres que dominam o restante da pintura. Ela leva nas mãos a baioneta e a bandeira francesa. Ao fundo aparece a Catedral de Notre Dame, outro forte símbolo francês. Nessa obra o pintor atribuiu os destaques das cores da bandeira francesa em alguns detalhes para que criasse o vai e vem do olhar de quem está admirando a pintura, fazendo com que assim, quem está a observar a obra possa estar atento às várias informações que a imagem traz, como as pessoas que formam a base com características horizontais, assim como o corpo já derrotado pela batalha.

Figura 1 – *A Balsa da medusa, (1818-1819), Theodore Gericalt, óleo sobre tela. 491x716 cm. Museu do Louvre.*

Figura 2 – *Liberdade guiando o povo , (1830), Eugène Delacroix, óleo sobre tela. 260x325 cm. Museu do Louvre*

Liberdade Guindo o povo não foi a primeira obra de arte citada no texto. Nele encontramos referencias de pintores como Van Gogh e Goya. Porém o que chama mais a atenção nessa referência é a clara associação entre a mulher do médico e a figura presente na obra. Na obra literária a pintura é referenciada no seguinte trecho:

> Estava a chover torrencialmente quando alcançou a rua, Melhor assim, pensou, ofegando, com as pernas a tremer, vai sentir-se menos o cheiro. Alguém tinha deitado a mão ao último farrapo que mal a tapava da cintura para cima, agora ia de peitos descobertos, por eles, lustralmente, palavra fina, lhe escorria a água do céu, não era a liberdade guiando o povo, os sacos felizmente cheios, pesam demasiado para levar levantados como uma bandeira. Tem isto seu inconveniente, já que as excitantes fragrâncias vão viajando à altura do nariz dos cães, como podiam eles faltar, agora sem donos que os cuidem e alimentem, é quase uma matilha que segue a mulher do médico, oxalá um destes bichos não se lembre de adiantar o dente para experimentar a resistência do plástico (SARAMAGO, 1995, p. 225).

A esperança aqui em questão é um paradoxo, onde a mulher do médico, embora não queira ser uma heroína, possui uma condição privilegiada em vista aos outros personagens, pois é a única que tem a visão e é conhecedora de sua condição e de sua responsabilidade, talvez, por isso, profere estas simples, mas contundentes palavras: “Ajudarei no que estiver ao meu alcance”

De acordo com Mônica Figueiredo, com uma nova revolução, contudo menos gloriosa, a mulher do médico — a heroína em farrapos, na semelhança da pintura de Delacroix — resguardará em plena miséria a imagem da utopia; seu poder e desejo será o de anunciar “a possibilidade de um outro lugar, onde a fome e a miserável condição não pudessem mais entrar” (FIGUEIREDO, 2011, p. 273).

Se formos pensar em um sujeito em sua plenitude, com voz e sonhos genuinamente verdadeiros, podemos dizer na contemporaneidade, o indivíduo fala de seus desejos, porém, esses

nem sempre são autênticos; ou seja, cada vez mais, o autoconhecimento, a individualidade e a liberdade do homem estão comprometidas.

Neste sentido, quanto fazermos a leitura da obra *Ensaio sobre a cegueira*, percebemos que o homem não pode ser pensado como presença plena, um ser pronto e acabado, pois o autor ao compor seus personagens para a obra, os deixa sem nome sofrendo, assim, de uma dissolução de identidade de forma radical. Os cegos sem nome formam, assim, "um bando anônimo, unido apenas pelo sentimento de exclusão que profana a integridade do eu" (FIGUEIREDO, 2011, p.252).

Mônica Figueiredo diz que, "o homem contemporâneo vive num ilusório estado de liberdade imaginando-se livre graças aos apelos de uma máquina publicitária que nunca pregou como saída tantos caminhos cerceados" (2011, p.248). Isto significa que, na atualidade e com o uso das tecnologias a favor da globalização, as informações são manipuladas nos meios de comunicação de tal maneira que o sujeito acredite realmente na própria ideia de liberdade, democracia, distorcendo a "realidade" como diz Maria Lúcia Outeiro Fernandes:

> Distinguir o real do fictício tornou-se problemático, a partir do momento em que se amplia a consciência dos fatos como construções de linguagem, tornando inviável a ideia de referentes que falem por si, passíveis de serem reproduzidos em sua verdade por uma linguagem neutra. Onipresentes nas sociedades capitalistas contemporâneas, os mass-media tiveram papel relevante na formação de uma cultura em que os signos assumiram a autoridade do próprio real. Desde os meados do século XX, gigantescos monopólios passaram a concentrar o controle da informação, selecionando o que será transmitido pelos meios de comunicação, a fim de estabelecer o sistema transnacional de negócios e alimentar o consumo, transformando o indivíduo num centro ligado eletronicamente com todas as redes de influência (FERNANDES, 2011, p. 24).

O contexto do espaço efabulado por Saramago, traz claramente o sentido da manipulação da realidade, as quais são apontadas pelo narrador, evidenciando o tom sensacionalista dos meios de comunicação que restavam após a epidemia de cegueira.

A mulher é a única personagem que consegue ver, tem o poder da observação e percepção da realidade, pois vê o caos em que estão vivendo, e enfrenta a própria liberdade ao sair do manicômio, ao se deparar com um medo que não se dissocia da ensejo de libertação. O jeito tímido e sentimentos dolorosos ainda tomam conta dos demais personagens que andam atrás daquela que os guia trazendo a possibilidade de libertação, após a ruína do manicômio.

Essa cena, em que a mulher do médico guia os demais personagens após a saída do manicômio, tanto na obra fonte quanto na adaptação fílmica, mostra a luta contra a desordem social instituída, que sob nossa análise acreditamos ser relevante destacar o diálogo intertextual da obra saramaguiana com o conhecido quadro de Delacroix, que traz características pontuais evidenciadas pelo narrador, no sentido de que seria ou não a liberdade guiando o povo?

Observa-se na figura 3 o destaque para a mulher do médico, que assim como na pintura, aparece sob uma luz diferenciada dos demais personagens. Assim como a imagem da pintura ela leva nas mãos uma barra, como forma de empunhar um objeto de poder. No fundo as cores predominantes são os tons pasteis e cores escuras. Outra característica comum entre a cena e a pintura é a composição em pirâmide.

Figura 3 – *Andando no manicômio (print nosso)*

Na figura 4, uma cena externa, a mulher do médico guia os cegos pelas ruas. Novamente ela é o destaque da cena, pois o olhar do expectador se volta para suas roupas, que são mais claras do que a dos outros personagens na cena, valorizando seu empoderamento como líder do grupo que guia.

Figura 4 – *Cena externa (print nosso)*

Na figura 5 a cena escura lembra bem a paleta de cores usada no quadro. Há pouca luz no local, mas mesmo assim percebe-se a presença daquela que será a agente de libertação do cárcere. No decorrer da cena muitas pessoas acabam ficando pelo chão, nuas, mortas, agonizando, tal qual

a base da pirâmide da pintura, repleta de corpos e de feridos.

Figura 5 – *Saída do manicômio (print nosso)*

Na figura 6, a cena externa. novamente aparece a mulher no centro, estando a frente dos outros cegos. Nessa imagem levando-se em conta a perspectiva dos outros personagens tem-se uma formação piramidal, que também lembra uma das características da pintura.

Figura 6 – *Cena externa (print nosso)*

As cenas aqui escolhidas são as que julgamos mais relacionadas à obra de arte de Delacroix, porém as análises intermiáticas entre o filme, o livro e as obras de arte que nele se apresentam podem ser as mais diversas possíveis.

Ao se analisar uma obra de arte de forma individual pode-se observar seu período histórico, o movimento ao qual o artista pertencia e uma gama de possibilidades que o fizeram construir seu trabalho de tal forma. Já quando relacionamos duas ou três diferentes mídias, busca-se encontrar nelas um elo que as une. Nessa pesquisa pode-se observar que mesmo uma obra sendo pintada no séc. XIX é capaz de trazer representações que são atuais e que podem de certa forma influenciar novas produções. Para Ferreira:

> A obra trata do papel social da arte, discutindo estes assuntos às vésperas do fim do milênio e mostrando as contradições que persistiram ao longo do século. Assim, no mundo de que fala Saramago, conquistas da razão e da ciência até pouco tempo inimagináveis convivem com situações do mais puro obscurantismo social, a tecnologia avança lado a lado com misticismos e fanatismos de toda sorte, que aparecem para compensar a ganância e a abstinência moral características da época, contra as quais se insurge o autor (FERREIRA, 2002, p. 185).

Nesse comentário fica evidente que uma obra de arte apesar de ser produzida em determinada época e local pode ser constantemente ressignificada, como é o caso da figura 7. Nessa pintura o artista inspirado na pintura de Delacroix, alegoriza a imagem da liberdade nas mãos de uma jovem negra. Isso, movido pelos intensos protestos de 2020, após a morte brutal de George Floyd, um homem negro assassinado por um policial americano, que ao abordar o homem colocou seu joelho sobre a garganta do mesmo, deixando-o sufocar até a morte. Esse fato desencadeou protestos anti-racistas e anti-violência pelo mundo todo. Num desses protestos as escultura de um escravagista foi atirada ao rio e em seu lugar colocada a imagem de uma jovem negra com a mão empunhada como símbolo de luta. Inspirado no fato o artista Kadir Nelson elaborou essa pintura, que se tornou capa da revista *Rolling Stone*.

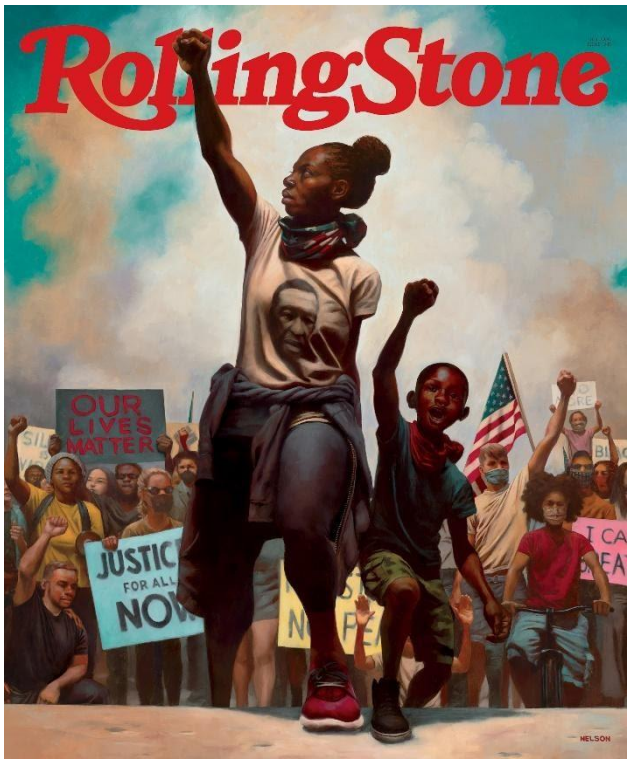


Figura 7 -“American Uprising” (revolta americana em tradução livre), Kadir Nelson, 2020.

Nessa releitura da obra de Delacroix o artista usa a pintura fonte como inspiração, mas dá a ela um enfoque que só faz sentido nesse momento da história.

Considerações finais

Saramago nos traz uma possibilidade de conclusão em movimento, e não como algo pronto e acabado, pois o autor apresenta uma leitura que nos abre para novos caminhos de pensamentos que vai além da vontade e controle do escritor e isso ficou nítido quando fazemos a relação entre obras anteriores a Ensaio sobre a cegueira, permeando um tempo até a atualidade em que vivemos a pandemia de 2020.

A arte traz ao homem a possibilidade de elevação da consciência, em diferentes leituras e releituras, a cegueira branca por exemplo, nos traz a indicação de incertezas, enfraquecimento do ser, desconstrução sobre verdades absolutas, e questionamentos, do por que ficamos cegos, ficamos cegos ou já erámos cegos em uma sociedade medíocre que nos dita o que é "certo, errado e o que devemos fazer".

A maior ênfase desse estudo foi dáda a mulher do médico, que é a personagem que comparamos a alegoria da liberdade que é retratada por Delacroix por meio da figura de uma mulher, que se torna uma metáfora da emancipação e autonomia. Ambas ocupam lugar central na obra e na composição da saída do manicômio em Ensaio sobre a cegueira a mulher aparece com o torso nu, assim com a mulher da pintura.

Assim os papéis elaborados por Saramago, Delacroix e Meirelles mostram que a liberdade, seja ela metafórica ou real, é uma constate nas produções artísticas de todos os tempos e espaços. Não por ser algo que de alguma forma seja imposto aos artistas e intelectuais, mas por ser um sonho que habita o imaginário e o consciente coletivo de toda a humanidade.

Referências

ALEAH, K.; MARTOCCIO, A. **A inspiração de Kadir Nelson para a capa de julho da Rolling Stone.** 16 jun. 2020. Disponível em: <https://www-rollingstone-com.translate.goog/culture/culture-news/kadir-nelson-cover-artwork-july-2020-> Acesso em: 02 nov. 2020.

BLINDNESS. Direção: Fernando Meirelles. Canadá: Rhombus Media, 2008. DVD, 121 min.

DELACROIX, E. **A liberdade guiando o povo.** Museu do Louvre, Paris (FRA):1830.

FERNANDES, M. L. O. **Narciso no labirinto de espelhos**: perspectivas pósmodernas na ficção de Roberto Drummond. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

FERREIRA, E. Ensaios sobre a cegueira: Bruegel, Baudelaire, Wells e Saramago. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 22, n. 30, p. 173-198, 2002.

FIGUEIREDO, M. Da cegueira à lucidez: o ensaio de um percurso. Algumas notas sobre a narrativa de José Saramago. In: Diadorim. **Revista de Estudos Lingüísticos e Literários**, n.1. Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2006, p. 181-190.

GÉRICALT, T. **A balsa da Medusa**. Museu do Louvre – Paris (FRA): 1818-1819.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Trad. Thaïs F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 15-45.

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Cadernos de Lanzarote.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM OFFRED NO ROMANCE *O CONTO DA AIA* E NA SÉRIE TELEVISIVA HOMÔNIMA

Autora: Thais dos Santos Pires (UNIANDRADE)
Orientadoras: Profª. Drª. Brunilda Tempel Reichmann e
Profª. Drª. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Resumo: O presente artigo tem como objetivo empreender uma análise comparativa da representação da personagem Offred no romance *O conto da Aia,* publicado em 1985 pela escritora canadense Margaret Atwood, e na série televisiva *The Handmaid's Tale* (2017), produzida pelo canal de *streaming* Hulu. A obra apresenta um mundo distópico, onde é suspensa a Constituição dos Estados Unidos, os direitos humanos são limitados e a vida das mulheres se torna ainda mais restrita: elas são divididas em castas e são obrigadas a viver de acordo com as leis instituídas pela sociedade de Gilead. Offred é a protagonista-narradora e principal representante das Aias, classe de mulheres mantidas para fins reprodutivos. Como fundamentação teórica, serão utilizados os conceitos de adaptação e de intermidialidade de Robert Stam, Irina O. Rajewsky e Linda Hutcheon.

Palavras-chave: *O conto da Aia;* Margaret Atwood; literatura; distopia; série televisiva; intermidialidade.

Introdução

As narrativas cinematográficas apresentam uma linguagem particular, sendo construídas por meio de enquadramentos, efeitos sonoros, posicionamento e movimento da câmera, figurinos das personagens, entre outros elementos que, dentro de uma adaptação, podem ressignificar e explorar interpretações da obra-fonte. Partindo do pressuposto de que cada mídia possui sua especificidade, as adaptações de narrativas literárias para o cinema são apresentadas por meio de imagens em movimento. Consequentemente, é importante compreender que ambas são mídias diferentes e, ao adaptar uma obra literária para as telas, temos uma nova obra, com significados e linguagens diversos.

A adaptação *The Handmaid's Tale* (2017) conquistou diversos prêmios, entre eles oito Prêmios Emmy do Primetime e dois Globos de Ouro, na categoria melhor série dramática. A série contém três temporadas completas e a quarta, estreada em 2021, sendo renovada para mais uma temporada. Contudo, a recriação do romance *O conto da Aia* é apresentado apenas na primeira temporada, constituindo a sua continuação em *Os testamentos* (2019).

A proposta desta pesquisa consiste na análise da adaptação intermidiática do romance *O conto da Aia*, para a produção televisiva estadunidense *The Handmaid's Tale*, criada por Bruce Miller,

do canal de *streaming* Hulu, objetivando, especificamente, mostrar como a personagem Offred foi reconfigurada na série de TV. Discutiremos as relações intermidiáticas entre o livro e a série, utilizando o conceito de transposição midiática, o qual segundo Rajewsky (2012), seria o modo de criação ou transformação de um determinado produto de mídia em outro e, com isso, entender a intermídia como um espaço da teoria literária que analisa a relação entre duas ou mais mídias. Assim, a adaptação pode ser reconhecida como um processo de transcodificação de um sistema de comunicação para outro (HUTCHEON, 2013), e neste estudo temos uma obra literária recontada através da mídia televisiva.

Considerando o texto-fonte, a narrativa é conduzida por Offred, a protagonista, por meio de reflexões e descrições de seu cotidiano, revelando ao leitor a sua experiência como Aia. Assim, o foco desta pesquisa é investigar como o adaptador interpretou a personagem do texto-fonte para a nova mídia, considerando os recursos disponíveis e necessários capazes de causar efeito nos leitores. Posto isso, em um primeiro momento a obra literária será brevemente examinada e, em seguida, com base em conceitos sobre adaptação e intermidialidade, a personagem e sua representação na série televisiva será objeto de discussão e análise.

O conto da Aia: **contexto histórico e influências**

O romance *O conto da Aia* (2017) é uma obra da escritora canadense Margaret Atwood, originalmente publicada em 1985 e vencedora de dois prêmios no mesmo ano. O romance foi traduzido para mais de 35 idiomas, tendo sido adaptado não somente para a série televisiva, mas também para a modalidade *graphic novel* e até mesmo como ópera. Além disso, ao iniciar a obra em 1984, Atwood propôs uma crítica ao modo como se instaurou o papel da mulher pela sociedade patriarcal, visto que estava em um momento na Alemanha, em que ainda existia o muro de Berlim, no período da segunda onda do feminismo, que teve início na década de 1960. Em uma entrevista para *Vintage Books* em 2018, a autora revela que 1980 foi uma década de recuo e, o movimento feminista estava empurrando contra. Durante esse percurso, as pessoas diziam que as mulheres deveriam retroceder para casa e abdicar de seus direitos. Portanto, *O conto da Aia* foi em parte uma resposta à pergunta: ao privar as mulheres de todos os ganhos que pensavam ter conquistado, qual seria o resultado?

O livro vem se tornando um símbolo da literatura feminista: a autora retrata acontecimentos já presenciados por mulheres de maneira crítica, levando o leitor a refletir sobre a liberdade, os direitos civis, o poder, a fragilidade do mundo, o futuro e, principalmente, o presente. A obra trata do gênero literário distopia, nas palavras de Abreu (2012, p. 16): “A distopia, como gênero literário, carrega tom moralizante, através da sátira das convenções sociais, no intuito de criticar

seus excessos como se fosse um aviso de um futuro cruel." É possível notar tais características na narrativa de Atwood, pois baseia-se na decadência de uma sociedade, de acordo com Zuroski e Tardivo (2018, p. 269): "*O conto da Aia* (1985), de Margaret Atwood, [...] dotado de caráter feminista que retrata uma sociedade na qual as mulheres possuem papéis pré-definidos de acordo com o que podem oferecer para uma sociedade extremamente masculina e pautada na religiosidade."

O gênero distópico na literatura ganhou notoriedade no século XX. O termo surgiu no século XIX, utilizado por John Stuart Mill em um debate parlamentar. Muito confundido com as utopias que são usadas para denotar sociedades perfeitas e inacessíveis, as distopias fazem uma crítica sobre uma tendência atual, uma norma social ou um sistema político. Desse modo, nas distopias feministas como *O poder* (2016), de Naomi Alderman; *Jogos vorazes* (2008), de Suzanne Collins; *Vox* (2018), de Christina Dalcher*; As horas vermelhas* (2018), de Leni Zumas*;* o objetivo é justamente colocar a condição em que se encontra a mulher no viés da observação e criticar os comportamentos relacionados ao machismo que rejeitam a igualdade entre homens e mulheres, e visam à objetificação do corpo feminino.

Além disso, Atwood escreveu *O conto da Aia* no momento de uma política reacionária, em que o governo de Ronald Reagan promoveu privatizações, afrouxamento de direitos trabalhistas, aumento nos gastos militares, cortes nos gastos públicos e redução de impostos, além do surgimento de grupos políticos que defendiam valores familiares tradicionais, colocando-se contra o aborto e os direitos dos homossexuais. Foi também um momento de crescimento da articulação política de cristãos conservadores, como o Moral Majority. A autora criticou certos posicionamentos, satirizando-os na ficção.

A narrativa de *O conto da Aia* baseia-se em uma sociedade composta por um discurso conservador extremista religioso em que a mulher é subalternizada. Durante o novo regime, um grupo político denominado Filhos de Jacó derruba o governo democrático dos Estados Unidos por meio de um golpe militar, e o país passa a ser chamado de República de Gilead. Devido ao aquecimento global e à poluição, a taxa de infertilidade cresceu e a humanidade estava ameaçada de extinção. No entanto, os Filhos de Jacó, com uma visão política conservadora em relação ao progresso da sociedade e aos papéis sociais desempenhados por homens e mulheres, instauram um sistema patriarcal, com liderança exclusivamente masculina.

É interessante compreender a definição de patriarcado, segundo Bonnici (citado em ZUROSKI; TARDIVO, 2018, p. 270), como o controle e a repressão da mulher pela sociedade masculina que constitui uma divisão e opressão social. Hooks (2019, p. 177) aponta algumas

perspectivas críticas sobre o poder e afirma que, na hierarquia social do patriarcado, “os homens são os poderosos e as mulheres as que carecem de poder”, ou seja, os homens oprimem as mulheres e, apesar de as pessoas serem feridas pela divisão sexual de seu papel social, parte delas apoia e mantém esse discurso.

Em todo o percurso histórico foi apresentada uma imagem da mulher como o sexo frágil, submissa, atribuindo a elas o trabalho doméstico. Porém, estes papéis sociais nem sempre foram assim e podem variar dependendo da sociedade onde a mulher esteja inserida. As personagens femininas nas obras de Atwood são geralmente conhecidas pelo grande sofrimento que enfrentam, mas não significa que elas sejam passivas. A narrativa de *O conto da Aia* gira em torno de Offred, ela narra como são os seus dias na República de Gilead, embasada no Antigo Testamento, a qual seguia o que estava escrito na Bíblia: a concessão de total poder aos homens em relação às mulheres. Uma das primeiras formas da condição da mulher que podemos verificar está no que ela relata sobre as mulheres não andarem sozinhas; as Aias saem sempre em dupla para que uma possa agir como vigia da outra e, quando se encontram, utilizam as expressões “Bendito seja o fruto” e “Que o senhor possa abrir”, como forma de cordialidade.

As Aias, mulheres que ainda são férteis, assim como Offred, passam por um treinamento no Centro Vermelho, onde aprendem sobre o Antigo Testamento e como elas devem desenvolver seus papéis nas casas dos Comandantes. Neste cenário e na divisão das mulheres, a maioria delas é distinguida pela cor de suas vestimentas que são muito significativas na obra: as Tias usam marrom, remetendo ao uniforme nazista e corporificando os ideias do nacional-socialismo; as Esposas dos Comandantes usam azul, representando a estabilidade, transparência e remetendo ao manto da Virgem Maria; as Marthas, o verde, uma cor feminina, neutra e que está entre o azul e o vermelho; as Aias o vermelho, representando a fertilidade; as Econoesposas usam cinza com listras azul, verde e vermelho, o que pode simbolizar a modéstia e a humildade; as Não-Mulheres e aquelas que são encaminhadas para a Casa de Jezebel não são marcadas por cores.

Todas perdem rapidamente os registros financeiros, são proibidas de ler, escrever e viver livremente. Conforme mencionado, aquelas que ainda são férteis, são apreendidas e encaminhadas para o Centro Vermelho onde são treinadas pelas Tias, que garantem a sua obediência ao governo para depois exercerem a função de Aia. Cada uma das Aias é encaminhada para a casa de um Comandante e sua Esposa, onde uma vez ao mês, durante o período fértil da Aia, é realizada uma Cerimônia que envolve o ato sexual entre o Comandante e a Aia, deitada entre as pernas da Esposa. A Cerimônia é fundamentada em uma história bíblica.

Para realizar as relações extraconjugais sem que fosse condenado como infidelidade, criou-se, então, a Cerimônia com base na história de Jacó e Raquel. Nesta direção, encontramos a relação de poder do homem perante a Esposa e a Aia e a cultura do estupro (*date rape*) em que os homens têm relações sem o consentimento da mulher, porém justificam com a palavra de Deus. Há outros elementos inspirados no Antigo Testamento, como a própria República de Gilead em suas raízes puritanas, que faz referência a uma região bíblica chamada "terra de Gileade"; os trajes das mulheres; e a Casa de Jezebel — uma referência a uma figura feminina bíblica malvista. Ela aparece no primeiro Livro de Reis do Antigo Testamento, e era tida como uma mulher sedutora, de forte personalidade e uma sacerdotisa dominadora.

Considerando Offred a principal protagonista, ela relata a sua vida — antes, durante e depois da criação de Gilead — e os acontecimentos dessa sociedade por meio da sua perspectiva e da sua linguagem, sendo revelado ao final do romance que ela gravou sua história em uma série de fitas. Nosso objetivo, no entanto, limita-se a uma análise de como a personagem Offred foi adaptada do livro de Atwood para a série de Miller, e quais as principais mudanças realizadas pelo seriado. Como a revelação do possível nome da personagem ser June, os *flashbacks* e a sua narrativa, elucidando o quanto essas alterações podem ter beneficiado para a construção da personagem. Antes, faremos algumas considerações sobre intermidialidade e adaptação que lançarão luz sobre a nossa discussão e análise.

O processo de adaptação: do texto-fonte para o texto-alvo

Cada mídia possui a sua linguagem e, independentemente de seu formato, pode resultar em diversas leituras relacionadas entre si. Há algum tempo, temos nos deparado com adaptações de uma mídia para outra, e a intermidialidade é um campo de estudos que analisa essa relação. Para Irina O. Rajewsky (2012), a intermidialidade é um fenômeno antigo, porém veio a ser teorizado a partir dos anos 1960 e, ao longo do tempo, vem ganhando cada vez mais destaque. A pesquisadora distingue o fenômeno em subcategorias individuais no sentido estrito, sendo a transposição midiática "denominada igualmente transformação midiática, a exemplo de adaptações fílmicas de textos literários, novelizações e assim por diante" (RAJEWSKY, 2012, p. 58).

A narrativa literária, desde muito tempo, é adaptada para o cinema, as quais podem gerar lucros em outro formato, por vezes aumentando a popularização e a valorização do trabalho literário. A curiosidade do público leitor também é importante para o sucesso da transposição de obras literárias para mídias audiovisuais, apesar de alguns espectadores criticarem as adaptações, seja para o cinema ou televisão. Linda Hutcheon (2013, p. 9) alarga o âmbito do conceito de

adaptação, como "uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro" que busca, em linhas gerais, correspondências em diferentes sistemas de signos para diversos elementos, seja em temas, mundo, personagens, pontos de vista, símbolos, imagens e assim por diante.

A transcodificação pode envolver uma mudança de mídia (de um livro para o cinema) ou de gênero (do épico para o romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente. Para Stam (2006, p. 27), o termo adaptação, enquanto leitura do texto-fonte, "sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos". Hutcheon também considera as adaptações como um processo de criação, no qual o artista faz uma interpretação da obra original:

> As adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo), para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos (HUTCHEON, 2013, p. 40).

O artista traduz de acordo com a mídia a ser adaptada e, da mesma maneira que não há uma tradução literal, não pode haver uma adaptação literal. No entanto, os adaptadores primeiramente são intérpretes ou leitores e depois criadores, apropriando-se do material adaptado. De tal modo, o texto pode ser considerado um objeto interpretado e recriado pelo artista. Miller interpreta a obra de Atwood. Assim, na recepção da mídia adaptada, os espectadores assistem à leitura do diretor da série, recontada de acordo com a linguagem televisiva, transmitindo a mensagem através de imagens em movimento. É comum que as obras literárias sejam levadas para o cinema e para a televisão e, embora ambos sejam sistemas semióticos relacionados, as alterações são necessárias para recriar a história nas artes visuais de acordo com a época, contexto social e ideológico da sociedade. De acordo com Stam (2008), uma adaptação é diferente e original devido às mudanças do meio de comunicação. A passagem de uma obra literária para um filme ou uma série pode ser apresentada por meio de palavras, música, efeitos sonoros e imagens, consequentemente sendo impossível uma fidelidade ao primeiro texto.

De Offred a June: a representação feminina do livro para a tela de TV

Rodrigo Seabra (2016) aponta que a tevê se tornou o novo cinema, isso deve-se ao fato de que a televisão norte-americana passa por uma Era de Ouro desde o começo dos anos 2000 e demanda uma atenção especial de qualquer apreciador das artes audiovisuais, principalmente as

adaptações, as quais podem completar as lacunas de um texto literário, chamando a atenção para as suas ausências estruturais. A propósito disso, o autor comenta que programas de TV — incluindo os seriados — são chamados de *TV show*, e *TV series* para particularizar as séries. A série de televisão comumente não carrega uma previsão de encerramento, ao contrário da minissérie ou novela, o seu período de construção é semanal. O programa não ocorre em apenas uma exibição (como nos filmes), e sim é dividido em episódios para contar uma história contínua ou fechar um caso a cada interação.

Nesse sentido, a adaptação televisiva de *The Handmaid's Tale* (2017), desde a sua primeira transmissão, conquistou diversos fãs, levando muitos deles a adquirir a obra-fonte de Atwood. Além disso, a série recebeu grande aclamação da crítica e venceu os prêmios de Programa do Ano e Série Dramática no *Television Critics Association* e oito Emmys, incluindo Melhor Série Dramática, em 2017, tendo sido indicada a 11 prêmios. Em 2018, venceu o Globo de Ouro por sua primeira temporada. Tanto o texto-fonte quanto o texto-alvo têm como protagonista uma personagem feminina e, por meio dela, o espectador é apresentado às demais castas de mulheres e ao contexto do sistema político patriarcal de Gilead.

A psicanalista Maria Rita Kehl (2008, p. 48) sugere que a feminilidade aparece "como o conjunto de atributos próprios a todas as mulheres, com função das particularidades de seus corpos e de sua capacidade procriadora". Diante desta premissa, as mulheres são vistas a ocupar poucos lugares sociais: a família, o espaço doméstico e a maternidade. Offred, personagem discutida neste estudo, é designada apenas à reprodução da sociedade, considerada a sua única vocação natural, com virtudes do recato, da docilidade, da fragilidade e da passividade.

Offred é a personagem narradora e, por sua perspectiva, as Aias ganham maior destaque na narrativa, mas não deixam de ser a classe mais oprimida. O prefixo Of em inglês tem como significado o pertencimento, ou seja, Ofglen, por exemplo, seria "de Glen"; e Offred, "de Fred". Elas recebem um patronímico derivado do chefe da casa a qual estão servindo e, quando chegar o momento de partir para outra família, o nome é abandonado e um novo é acolhido. A retirada dessa identidade é mais um dentre tantos artifícios que possuem como objetivo mostrar como as Aias são inferiores perante o restante dessa sociedade. Além disso, elas também são representadas pelo uso de vestidos longos e repletos de mangas, sendo estes na cor vermelha, que procuram ainda significar a cor do sangue, portanto, a vida.

Conforme mencionado, elas devem engravidar e entregar o filho gerado ao Comandante e sua Esposa, são mulheres férteis, proibidas de ler e seu mundo é rodeado por imagens, por exemplo, quando elas devem ir aos mercados, recebem pequenos vales que contêm a imagem do alimento.

Elas utilizam vestimentas na cor vermelha: “Tudo, exceto a touca de grandes abas ao redor de minha cabeça, é vermelho: da cor do sangue que nos define” (ATWOOD, 2007, p. 16), muito bem traduzido para a mídia televisiva.

The Handmaid’s Tale (2017).

O vermelho, segundo Chevalier e Gheerbrant (2015) representa a cor da vida, do sangue, do ventre e do pecado. O ventre pode transmutar a morte e a vida, ao mesmo tempo que uma pessoa pode gerar um filho, ela pode menstruar todo o mês. “O vermelho, como a mais forte das cores, é a cor da força, da vida” (HELLER, 2013, p. 105). Elas usam vestidos vermelhos com saia e mangas longas para cobrir o corpo, sapatos vermelhos de salto baixo, e botas de couro na série. Quando saem, devem usar luvas vermelhas e podem usar xales ou mantos vermelhos se estiver frio ou chovendo, sendo até os guarda-chuvas vermelhos.

O único item que não é vermelho é a touca com aba de cor branca, que usam na cabeça para emoldurar e esconder o rosto. Muito similar ao cabresto, que serve para prender o animal e controlar a sua marcha, a touca das Aias não permite quase nenhuma visão periférica; elas só podem ver o que está na frente. Na série, aparece June chegando ao Centro Vermelho para a “lavagem cerebral” cenas depois de ser capturada, à medida que a Tia Lydia leciona uma disciplina de Ciências Domésticas, e esse momento não é descrito no romance.

Estas mulheres também carregam uma marca ou acessório específico que as identifica como Aias: no livro, seus tornozelos são marcados com tatuagens: “Não posso evitar ver agora a pequena tatuagem em meu tornozelo. Quatro números e um olho, um passaporte ao contrário. Supõe-se que isso garanta que eu nunca possa vir a desaparecer, por fim, em outra paisagem” (ATWOOD, 2017, p. 80). Na série televisiva, etiquetas vermelhas com identificadores seriais são aplicadas com força nos ouvidos, sendo relembrado por Offred no último episódio.

The Handmaid's Tale (2017).

A personagem Offred, além de apresentar a narrativa do seu ponto de vista, seja descrevendo a estrutura dessa sociedade, as demais castas de mulheres e suas posições, interrompe uma sequência cronológica para intercalar momentos vivenciados antes da existência de Gilead. Vejamos em um primeiro momento da série televisiva, aos primeiros quatro minutos do primeiro episódio, inicia-se com Offred, Luke — seu marido — e sua filha fugindo em um carro, com roupas modernas, mas a tentativa é falha e a esposa acaba por ser separada de sua família e levada pelos soldados.

The Handmaid's Tale (2017).

Após esse momento, a cena muda para a personagem em seu quarto de Aia, no presente, abrindo a sua narração sobre o ambiente com a aproximação da câmera de maneira lenta. Ao iniciar a série com o *flashback*, começando do passado para o presente, prepara o público para a mudança cronológica sendo dramaticamente eficaz. Pouco diferente do livro, que inicia com a personagem no Centro Vermelho, a ação leva o espectador ao entendimento de que algo estava se desenvolvendo e, partindo para as próximas cenas com a menção dos objetos, aproxima quem está assistindo a narrativa.

The Handmaid's Tale (2017).

O romance nunca menciona diretamente qual era o nome original da personagem antes da República de Gilead — provavelmente de modo intencional, como apontado no epílogo, com base no conceito narrativo de que o livro é uma coleção de gravações de áudio que Offred deixou. A série *The Handmaid's Tale* (2017) afirma claramente que seu nome original era June Osborne, devido a algumas pistas encontradas no livro. O nome June é derivado do latim Juno, o nome da deusa romana do casamento, parto e mulheres. Combina com os diferentes papéis que Offred desempenha: ela é a esposa de Luke, uma mãe e, finalmente, uma voz para as mulheres de Gilead. O adaptador da série televisiva utiliza recursos do som, em vez de lermos e imaginarmos a voz como é realizado no texto-fonte, ao assistir, ouvimos a voz da narradora acompanhada pela imagem em movimento. Jennifer Van Sijll (2019) aponta que o cinema utiliza três tipos de sons para contar uma história — o diálogo, a narração e os efeitos sonoros —, que podem ser realistas ou manipulados para impressionar, também conhecidos por efeitos diegéticos.

A história contada por Offred pode ser considerada um elemento de som hiper-realista/metadiegético, pois representa o mundo interior da personagem, muitas vezes não combinando com a imagem, o que torna a cena mais interessante ao sugerir que estamos ouvindo os pensamentos da narradora. O segundo episódio inicia com a narração de uma lembrança da personagem com sua família, ao mesmo tempo em que está acontecendo a Cerimônia, transmitindo um certo desconforto de Offred em relação ao ato e à presença da memória como uma espécie de fuga.

The Handmaid's Tale (2017).

Conforme mencionado, em diversos momentos, a cronologia é interrompida por *flashbacks*, assim como no primeiro texto. Segundo Stam (2006), uma obra pode respeitar ou embaralhar uma sequencialidade, e tanto o cinema quanto o romance oferecem a possibilidade de "narração cumulativa", em que um evento é detalhado em memórias repentinas, como as lembranças de antes e durante a existência de Gilead. A técnica é muito comum em narrativas cinematográficas, e fornece ao público informações sobre antecedentes importantes, corroborando para o desenvolvimento da trama (SIJLL, 2019). Ao recriar a obra, Miller utiliza os elementos do tempo para trazer a dramaticidade do texto. Durante os *flashbacks* antes de Gilead, percebe-se que o roteirista adaptou essas lembranças de momentos vivenciados por June no contexto de uma sociedade moderna, em relação ao ano de lançamento da série televisiva, diferindo da obra literária publicada em meados dos anos 1980.

The Handmaid's Tale (2017).

Segundo Hutcheon (2013), o texto e a obra adaptada sempre estão inseridos em um contexto de tempo e espaço, possibilitando a modificação do significado. Na série televisiva, nota-se isso ao trazer-se a realidade de June antes de se tornar Aia para um contexto moderno e atual, incluindo detalhes da cidade, roupas, Uber, Tinder e cappuccinos. Ao fazer isso, aproximou-se o espectador da narrativa, gerando uma nova obra distópica, e passou-se uma sensação assustadora devido à

enorme mudança no rumo da política americana com a eleição de Donald Trump. Até as roupas de Aia, após a exibição da série, se tornaram comuns em protestos contra leis que limitam a liberdade reprodutiva das mulheres. Essa é uma forma de transculturação, transposição para outro tempo, que considera as pequenas ou grandes mudanças culturais, pois o adaptador desfruta de mais liberdade para reinterpretar o romance e causar efeitos no seu público.

Ao nos depararmos com June Osborne, interpretada por Elizabeth Moss, percebemos uma mulher com aparência diferente comparada ao livro, de cabelos castanhos, sendo na série reapresentada de cabelos loiros e olhos azuis. A configuração física, psicológica e a presença ou não de um ou mais determinados personagens em adaptações são elementos que estão diretamente ligados ao processo de adaptação, que diz respeito a questões culturais, sistemas de significações e interesses pessoais (HUTCHEON, 2013). Assim, entendemos que a mudança da cor dos cabelos de June, assim como os aspectos da narrativa na série, foram escolhas do adaptador, que tem a autonomia para mudar qualquer sistema de significações e atribuir outras características aos personagens, visando alcançar seus objetivos.

A representação da cor dos cabelos de June — loiros — de maneira histórica e cultural, se deve ao exotismo da cor. Através dos séculos, personagens históricas e mulheres loiras famosas carregam os cabelos claros. Na Antiguidade Clássica, a deusa do amor e da beleza, Afrodite, era reconhecida por ser loira. Durante a Idade Média, os cabelos claros eram considerados símbolos de figuras bíblicas provocantes, Eva e Maria Madalena geralmente eram retratadas com os cabelos loiros. No decorrer das décadas, muitas mulheres escolheram tingir os cabelos de loiro, até os dias atuais. Segundo Joanna Pitman (2003), o cabelo claro também esteve associado ao poder, através da história é muito comum encontrar loiras em eventos ligados às poderosas de elite. Pode-se interpretar a escolha do cabelo de June como uma forma de representar uma personagem transgressora, com o poder da denúncia através da sua narrativa. Assim, é notável a natureza de June enquanto uma mulher que não abandona os seus valores.

No texto-fonte, a personagem teme questionar o sistema através da interlocução com os seus superiores, pois possui consciência do discurso que deve adotar perante Gilead. Todavia, a transgressão do sistema é feita internamente a partir das vozes que transpassam o seu pensamento. Mesmo que sua voz não seja ouvida, ela reage aos discursos discordando. Durante a narrativa televisiva, há grande destaque na interpretação e no olhar da atriz que, ao ressignificar a personagem, demonstra ao público uma maneira de reagir ao que está retratado no livro. Ao assistir, devido aos recursos visuais e sonoros, passa-se outra sensação.

Durante as memórias repentinas, percorremos a sua relação com o marido, Luke, a amiga Moira e com sua filha Hanna, sendo os três interpretados por atores negros. Essa transposição pode ser interpretada como um objetivo de dar visibilidade, o que não há no texto-fonte. Stam (2006, p. 44) afirma que personagens também podem ser alterados em sua identidade étnica; as adaptações "frequentemente 'corrigem' ou 'melhoram' o texto original, de formas muito diferentes a até contraditórias". Muitas mudanças entre o texto-fonte e texto-alvo correspondem à ideologia e aos discursos sociais.

Offred foi criada pela sua mãe com seus próprios valores: as mulheres eram oprimidas e precisavam lutar por seus direitos. Porém, Offred considerava garantida grande parte da sua liberdade pessoal. No livro, ela revela ao leitor que trabalhava em um escritório e, na série, antes da fundação de Gilead, é declarado que June trabalhava como editora. Em Gilead, as mulheres (com exceção das Tias) são proibidas de ler e escrever, levantando uma reflexão sobre a interdição do conhecimento através de livros, sendo muitas vezes preferível para o governo que as pessoas não o tenham. Gilead torna esse acesso impossível para as mulheres, porque então eles podem dizer a elas o que há na Bíblia, seja verdade ou não. Os regimes tentam controlar, censurar, queimar ou destruir livros, pois esse acesso pode contradizê-los.

Na linguagem televisiva são dados detalhes do ambiente em que se encontra a personagem, seja na memória ou no presente e, geralmente, por ser retratado em sua perspectiva. É utilizada a câmera em *close-up* no rosto e nos ombros de Offred, resultando em uma aproximação e maior empatia pela personagem. Isso porque o *close-up*, apontado por Sijll (2019), oferece proximidade física reservada na esfera íntima da personagem. Por meio da expressão facial interpretada pela atriz permite que o leitor entre em contato com tal conflito psicológico: Offred encontra-se em uma situação inferior, mas luta para sobreviver à República de Gilead, estando sozinha e separada de sua família. As suas lembranças são detalhes guardados na memória, que moldam a personagem principal, e simboliza as demais castas de mulheres silenciadas.

The Handmaid's Tale (2017).

Considerações finais

Na série televisiva, *The Handmaid's Tale* (2017) do canal de *streaming* Hulu, foram utilizados diversos recursos, como o sonoro — em relação à narração de Offred — e o visual — em relação ao posicionamento da câmera em *close-up* no rosto da personagem; à identificação das Aias pelas vestimentas e pelos seriais aplicados nos ouvidos; a utilização dos *flashbacks*; além da revelação do nome June e da interpretação da atriz, que ressignifica a personagem. Desta forma, são várias minúcias que podem causar impacto e aproximar o espectador da figura dramática. O texto-fonte, escrito em um século anterior, mas completamente coerente com a cultura atual, mostra quão profunda está a raiz do patriarcado, ao mesmo tempo em que Offred apresenta comportamentos que subvertem a aceitação dos princípios de Gilead, como esconder manteiga e manter suas lembranças intactas. Desde o início, fica clara a vontade de sobrevivência da personagem principal e, para isso, é necessário que ela seja passiva em relação à República de Gilead.

As influências políticas e sociais para a construção da obra literária reverberam na adaptação televisiva de acordo com o tempo e espaço atual. A representação da personagem Offred, na adaptação, foi capaz de explorar aspectos relevantes da história da narradora, porém com um outro viés. Percebemos que os recursos audiovisuais, para a tradução na série televisiva, foram essenciais para a identificação, interpretação e compreensão dos fatores que compõem a personagem e o seu contexto, assim como para a representação da personagem. Dito isso, a literatura e a mídia audiovisual, por serem linguagens diferentes e que, ao mesmo tempo, se complementam, favorecem a compreensão e aproximação de mundos e culturas.

Na obra literária, observa-se uma personagem vítima de repressão, inconformada com a sociedade de Gilead. A adaptação *The Handmaid's Tale* (2017) ativamente resgata e ressignifica uma narrativa sobre mulheres, escrita na década de 80 para o século XXI. June é uma mãe literal, usada para realizar a manutenção da sociedade, sua narração é secreta e relacionada à documentação, à memória e à resistência. Ela representa a voz do gênero feminino oprimido, ela é observada, mas, acima de tudo, observa e se lembra.

Referências

ABREU, R. R. de. **O (des)velar de ideologias em The Handmaid's Tale:** vozes/discursos entrelaçados nas amarras do poder. 127 f. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Viçosa, Minas Gerais, 2012.

ATWOOD, M. **O conto da Aia.** Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário dos Símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

HELLER, E. **Psicologia das cores:** como as cores afetam a emoção e a razão. 1. ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação.** Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

HOOKS, B. **Teoria feminista:** da margem ao centro. São Paulo: Perspectiva, 2019.

KEHL, M. R. **Deslocamentos do feminino.** 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

LIMA, P. B. de. **A representação da mulher em *O conto da Aia*:** a influência da cultura patriarcal na percepção da mulher. 36 f. Trabalho de Conclusão de Curso. Bacharel em Letras pela Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

PITMAN, J. **On blondes**. Londres: Bloonsbury Publishing PLc, 2003.

RAJEWSKY, I. O. A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. Trad. Thaïs F. N. Diniz e Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Orgs). **Intermidialidade e estudos interartes**. Desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012a. p. 51-73.

_____. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre intermidialidade. Trad. de Thaïs F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T. F. N. (Org). **Intermidialidade e estudos interartes**. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012a. p. 15-45.

The Handmaid's Tale. Direção: Bruce Miller, Produção: Margaret Atwood; Elizabeth Moss. Hulu, 2017, 1. temp.

VAN SIJLL, J. **Narrativa cinematográfica:** contando histórias com imagens em movimento: as 100 convenções mais importantes do mundo do cinema que todo cineasta precisa conhecer. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.

SEABRA, R. **Renascença:** a série de TV no século XXI. São Paulo: Autêntica, 2016.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, 2006.

ZUKOSKI, A. M. S.; TARDIVO, A. E. "Bendito seja o fruto" / "que o senhor possa abrir": distopia, religiosidade e repressão em *O conto da Aia* (1985), de Margaret Atwood**. Miguilim** – Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v. 7, n. 1, p. 267-284, jan. /abr. 2018.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

UMA LEITURA DO ÊXTASE SILENCIOSO NO CONTO *BLISS*, DE KATHERINE MANSFIELD

Autora: Thais dos Santos Pires (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Brunilda T. Reichmann (UNIANDRADE)

Resumo: O presente artigo apresenta uma análise do conto *Bliss*, da escritora neozelandesa Katherine Mansfield, com a intenção de mostrar a presença da epifania e das imagens a ela associadas. Neste conto é enfocado um dia na vida de Bertha Young, personagem que é dominada por um sentimento de êxtase que a faz desejar o seu marido e, inclusive, outra mulher, sendo também levada a questionar restrições atribuídas às mulheres dominadas pelo patriarcado na sociedade inglesa, pós-vitoriana, do século XX. O narrador explora de maneira irônica os pensamentos e os sentimentos da personagem através do fluxo da consciência, técnica estudada a partir das definições propostas por Robert Humphrey. Posto isso, para analisar o momento epifânico utilizamos a concepção estética de James Joyce, e definições pautadas por Olga de Sá e outros estudiosos do conto escolhido. Metodologicamente, aplicam-se os conceitos de devaneio, de Gaston Bachelard.

Palavras-chave: Conto; Epifania; *Bliss*; Katherine Mansfield.

Introdução

Escrito em 1918 — período da primeira onda do feminismo — e publicado em 1920 na coletânea *Bliss and other stories*, o conto *Bliss*, que dá nome ao título do livro da escritora neozelandesa Katherine Mansfield, relata a experiência de extrema felicidade vivida pela personagem Bertha Young, uma típica mulher inglesa de 30 anos, mãe da pequena B. e esposa de Harry, que vive no período pós-vitoriano — início do século XX. Nesse dia, Bertha recebe em sua casa quatro visitas para um jantar: o casal Knight, Eddie Warren e Pearl Fulton. A anfitriã que demonstra sentir uma atração pela convidada Pearl, mais tarde, pela primeira vez, é tomada por um desejo pelo marido. Ao final da festa descobre que Harry possui uma relação com Pearl, e com isso, volta-se para si mesma ao olhar novamente a pereira que continuava linda, questionando-se sobre o que acontecerá então.

Mansfield nos leva a uma análise a respeito do papel da mulher inglesa no século XX, através de sua protagonista, em condição de desigualdade de oportunidades e direitos sociais entre homens e mulheres. O conto é apresentado de maneira irônica, a começar pelo seu título. *Bliss* é uma palavra inglesa sem uma tradução linguística exata para o português, sendo felicidade, êxtase, euforia e entusiasmo algumas das traduções possíveis, porém, nenhuma abrange todo o significado. Os contos de Mansfield foram traduzidos para o português brasileiro após a sua morte

(GREGÓRIO, 2020), e a tradução de *Bliss* chegou ao Brasil entre 1936 e 1938, pelo escritor e tradutor gaúcho Érico Verissímo. Em 1940, pela Livraria do Globo, o livro em edição brasileira foi publicado: *Felicidade* (no original *Bliss and other stories*).

Atualmente, grande parte dos escritos de Mansfield encontram-se publicados no Brasil, porém, *Bliss* foi o conto que mais ganhou edições por aqui. Além da tradução de Veríssimo, existem outras para o português brasileiro. 41 anos depois da primeira publicação de *Felicidade*, a poetisa Ana Cristina César ganhou o título de Mestre, com distinção, pela Universidade de Essex, na Inglaterra, por sua dissertação intitulada *O conto "Bliss" anotado*. Nesse trabalho, Ana Cristina traduziu o conto para o português brasileiro, dando-lhe o nome de *Êxtase*, e por meio de notas, explicou o seu processo tradutório. Mais tarde, a Editora Revan incumbiu Julieta Cupertino de traduzir os livros de contos de Katherine Mansfield, a qual iniciou pela coleção *Bliss and other stories* e em 1991, foi publicada sob o título *Felicidade e outros contos*.

> Ainda que felicidade tenha sido escolhida pela maior parte dos tradutores, essa palavra parece estar aquém da sensação que Bertha, a protagonista de Bliss, sente no decorrer do conto de Mansfield. Êxtase também traz outros sentidos que não são aparentes em bliss: o vocábulo adotado por César para intitular sua tradução ousa ao intensificar o sentimento vivido por Bertha (GREGÓRIO, 2020, p. 46).

A sensação de extrema felicidade de Bertha mostra-se ilusória após a experiência epifânica ao observar a pereira no jardim — instante extremamente marcante e fundamental para o entendimento do conto. Com isso, consideramos relacionar a epifania com a imagem da pereira e, portanto, faz-se necessário o estudo de imagem, do tempo e do espaço no momento da epifania. Quanto ao termo *epifania,* vamos recorrer a concepção artística de James Joyce, e dos estudos de Olga de Sá à obra de Clarice Lispector, aplicáveis a outros autores. Analisaremos, também, quais os efeitos resultantes dessa experiência para o sujeito e os significados apreendidos nesse processo. No conto escolhido, há um discurso transgressor da personagem ao sistema patriarcal constituído a partir da sua posição, imersa aos pensamentos íntimos. Tal narrativa é entendida como fluxo da consciência, e essa técnica de construção do enredo analisado concretiza o efeito estético da epifania. Assim, toda a comunicação da epifania está fadada a pereira, árvore que representa a própria Bertha.

***Bliss* e a mulher do século XX**

O movimento feminista passou a entrar no cenário político da Inglaterra, a partir dos movimentos sufragistas desencadeados por volta da segunda metade do século XIX. "O feminismo na Inglaterra foi tenazmente marcado pelas inúmeras lutas contra a discriminação imposta ou sofrida pela mulher, justificada com o suposto argumento de que ela seria intelectualmente inferior

aos homens" (SOUSA, 2013, p. 155). Em 1840, dentre as reivindicações do movimento estavam o direito ao voto feminino e a reforma das leis do divórcio, ambas fundidas em 1890. Porém, a conquista do direito de voto às mulheres foi em 1920, o mesmo ano de publicação da coletânea *Bliss and other stories*. Ao passarem a enunciar artisticamente seus textos, começaram as discussões sobre a escrita de mulheres diferir do modelo canônico apresentado por homens, também surgiu a dificuldade de estabelecer a produção literária de mulheres em uma tradição social que ainda as hostilizava nesses âmbitos. Tais discussões foram enriquecidas por pensadoras que, desde o início do século XX, tentam elucidar os encadeamentos da literatura elaborada por mulheres no imaginário social.

A narrativa em *Bliss* retrata de maneira simples um único dia na vida de Bertha e aborda temas como a posição das mulheres da época, a natureza como elemento marcante e a epifania — que ocorre em muitos dos contos de Katherine Mansfield. Através do título do conto, a autora ironicamente expressa uma indignação em relação à sociedade inglesa, porque uma mulher não poderia sentir total êxtase em relação a sua realidade da época, onde era vista como subalterna. Para a escritora Virginia Woolf (2019), quando uma mulher escreve, constata o que está querendo alterar nos valores estabelecidos, tornando sério o que parece insignificante e banal para o que é importante.

A escolha do título leva a uma reflexão acerca das oportunidades de felicidade e de libertação feminina. Segundo Scholze (2002, p. 175), "as mulheres sofreram ao longo da história um processo de silenciamento e exclusão". O papel das mulheres no século XIX era ensinado culturalmente, transitava entre ser mãe e esposa, ou seja, a educação era limitada aos afazeres domésticos, sendo as mulheres caracterizadas pela sociedade conservadora e patriarcal como impotentes. O patriarcado, segundo Zolin (2009), é o controle e a repressão da mulher pela sociedade masculina que constitui uma divisão e opressão social. Hooks (2019, p. 177) aponta algumas perspectivas sobre o poder e afirma que, na hierarquia social do patriarcado, "os homens são os poderosos e as mulheres as que carecem de poder".

Bertha Young é obrigada a assumir identidades diferentes em momentos distintos do seu cotidiano, deve ser dona de casa, mãe e esposa. A protagonista contesta a sua realidade em pensamentos de maneira crítica, desligando o telefone e "pensando em como a civilização era mais que estúpida" (MANSFIELD, 2020, p. 79). Para Oliveira (2011), no ponto de vista da sociedade, Bertha deveria se sentir gratificada, não havendo motivos para estar insatisfeita. Observa-se na técnica do fluxo da consciência os questionamentos e pensamentos da personagem, sendo alguns deles sugestivos à ordem patriarcal e aos sentimentos de êxtase.

O crítico literário Robert Humphrey (1976) abarca algumas formas, funções e técnicas do fluxo da consciência nas narrativas, segundo o professor "podemos definir a ficção do fluxo da consciência como um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens" (HUMPHREY, 1976, p. 4). Ao inserir a consciência na ficção obtemos uma tentativa em analisar a natureza humana e, com isso, conhecer a experiência humana. O fluxo da consciência apresenta aspectos psicológicos da personagem Bertha ao expressar a sensação de êxtase e, mais tarde, a experiência epifânica. Dessa forma, através da técnica utilizada pelo narrador, releva-se ao leitor o papel da mulher na época, e a epifania torna-se um fator importante para a construção da narrativa e a revelação da realidade de Bertha Young. Em vista disso, podemos abordar as concepções de epifania para tal entendimento.

A contemplação circular da epifania

O termo epifania antes do cristianismo designava aparições de Deuses, posteriormente associada ao momento em que Cristo se manifestou aos Gentios. Nesse sentido místico-religioso, a epifania seria o aparecimento de uma divindade ou uma manifestação espiritual; o escritor inglês James Joyce apropriou-se do conceito e atribuiu à conotação literária que se institucionalizou no vocabulário crítico. *Epiphanies* foi o nome dado por Joyce ao conjunto de registros curtos que começou a escrever, e depois no romance *Stephen Hero*, iniciado em 1903 e publicado em 1944, o personagem principal elabora a teoria da epifania.

As epifanias, para Joyce, são momentos delicados, manifestações transcendentais e súbitas por meio da palavra, do gesto ou até mesmo na memória. De acordo com Sant'Anna (1990, p. 189), a epifania "pode ser compreendida num sentido literário, [em que] o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação". Assim, todas as explicações de epifania em uma pessoa são aplicáveis às personagens na literatura. Esse momento geralmente é intenso, a ponto de modificar a atitude do sujeito, suscitando a percepção de uma nova realidade, quando os objetos mais simples e as situações cotidianas produzem uma iluminação na consciência das personagens. É comum encontrar epifanias em narrativas construídas por meio do fluxo da consciência, técnica pela qual o narrador desenvolve o estado mental da personagem em grau elevado, o que permite se ater aos elementos da mente da personagem que interessem sem necessariamente atrelar isso ao tempo.

A partir da concepção estética de epifania para Joyce, pode-se chegar a quatro elementos essenciais para a sua ocorrência. O primeiro é o tempo, o qual é limitado e geralmente demora

mais que o necessário para ser descrito, ou seja, a descrição do momento epifânico acaba por se tornar maior para que se atinja o máximo de detalhismo na explanação da experiência. O segundo elemento é o espaço, que pode ser qualquer um, assim como não se sabe o momento, nunca se sabe o lugar onde vai ocorrer ou qual será o objeto que se transformará no gatilho que dispara a experiência.

A imaginação é o terceiro elemento, responsável por conduzir a personagem a um vislumbre além do objeto, gesto ou acontecimento. Cabe à imaginação amparar o fluxo da consciência necessário ao entendimento do que está acontecendo. Além disso, sem a imaginação não seria possível à personagem encontrar seu nível de compreensão da experiência. O último elemento é a memória, que pode ser involuntária, pois auxilia a personagem a fazer relações entre a epifania em si, os outros momentos e pessoas do passado recente ou remoto (LIMA, 2002).

No ato da epifania, o sujeito encontra-se face a face consigo mesmo — íntima, particular e solitária. Importante ressaltar que ao passar pela experiência epifânica, a personagem não a está procurando ou esperando, pois a surpresa é importante para a revelação ser completa e eficaz. Neste momento há uma apreensão da beleza do objeto, que emana luminosidade, invadindo e ao mesmo tempo paralisando o sujeito, como uma fascinação súbita. Esse efeito paralisante, no instante da epifania, é também definido por Joyce ao afirmar que a beleza produz uma emoção de ordem estática, enfatizando a radiância do objeto revelado em um momento especial e imóvel no tempo.

> Nos momentos epifânicos há a apreensão do mundo desvinculado do tempo e o objeto mantém-se em sua beleza eterna e imutável. A perfeição desejada é, desse modo, obtida, pois o tempo, fator causador da degenerescência, está momentaneamente afastado. Na epifania teríamos, portanto, a eliminação do tempo causador de mudanças (LIMA, 2002, p. 22).

Por conseguinte, a epifania pode ocorrer ao deslocamento da perspectiva do sujeito para o objeto e, devido a essa mudança do ponto de vista, haverá uma abertura da consciência. Consequentemente, a personagem acumula as funções do objeto e, ao avistá-lo, o sujeito olha para si mesmo — em *Bliss*, Bertha Young, ao observar a pereira, olha para si mesma. Nesse instante o espaço é condensado, e em sua condição temporal ocorre uma "destemporalização dos estados de grande devaneio" (BACHELARD, 1996, p. 105). Essas duas concepções de epifania, tanto na forma temporal quanto na espacial, são igualmente válidas, pois o espaço e o tempo estão separados para facilitar a compreensão. Não é possível impedir o tempo, cuja concepção se aproxima ao que Bachelard denomina "devaneio cósmico", um estado que se escapa do fluir temporal:

> Os devaneios cósmicos afastam-nos dos devaneios de projetos. Colocam-nos num mundo, e não numa sociedade. Uma espécie de estabilidade, de tranqüilidade, pertence ao devaneio cósmico. Ele nos ajuda a escapar ao tempo. É um *estado.* Penetremos no fundo de sua essência: é um estado de alma (BACHELARD, 1996, p. 105).

Nos momentos epifânicos há a apreensão do mundo desvinculado do tempo e o objeto mantém-se em sua beleza eterna e imutável, assim como a pereira. Em *Diário e Cartas*, Mansfield revela, em fevereiro de 1920, termos correspondentes à epifania, como a "eternidade do momento", a "suspensão" do fluir temporal, o "fora da vida" e os "lampejos":

> Todavia, a gente tem sempre esses "lampejos", em face dos quais tudo o que possamos ter escrito (o que já escrevemos?) -tudo (sim, tudo) que tenhamos lido, empalidece... As ondas, enquanto eu ia para casa, à tarde, e a espuma alta, do jeito como ficava suspensa no ar antes de cair... O que é que acontece naquele momento de suspensão? Ele é eterno. Naquele momento (...) está contida a vida inteira da alma. Somos arremessados - para fora da vida – somos "suspendidos", e então arremessados de volta – para baixo, brilhantes, quebrados, cintilando nas rochas, partes da maré enchente e vazante.
> Não quero ser sentimental, mas, enquanto pendíamos, suspensos no ar, sustentados – enquanto eu esperava o refluir, tinha consciência do céu branco com uma teia de cinza esgarçada sobre ele; do mar escorregadio, deslizante, coleante; das árvores escuras projetando manchas; das flores na árvore por onde eu passara; e mais - de uma enorme caverna onde meus egos (...) murmuravam, indiferentes e íntimos... e esse outro ego à parte, na carruagem, agarrando o frio cabo da sombrinha, pensando num navio, em cordas esticadas pintadas de branco, nos impermeáveis molhados e flexíveis dos marinheiros... (MANSFIELD, 1996, p. 170).

Segundo a autora Olga de Sá (2000), a partir da definição de Joyce, é na página escrita que se configura a epifania. É um momento de visão, e a capacidade de ver é própria da sensação e da imaginação. O conto é uma forma narrativa que se presta perfeitamente para mostrar momentos epifânicos. Gotlib (1985, p. 50-51) aborda o "momento especial" como algo presente na maioria dos contos:

> Assim como para Poe o conto depende de um *efeito único* ou *impressão total* que causa no leitor, para outros, é o próprio conto que representa um *momento especial* em que algo acontece. (...) Para alguns, é necessário que *algo* aconteça no conto nele precisa haver *ação*. Nesta linha, o conto é o que traduz uma mudança, de caráter moral, de atitudes ou de destino das personagens, e que provoca uma realização do leitor, através destas mudanças: é a teoria de Theodore A. Stroud. (...) Um dos *momentos especiais* é concebido como o que se chama de *epifania.* Epifania, tal como a concebeu James Joyce, é identificada como uma espécie ou grau de apreensão do objeto que poderia ser identificada com o objetivo do conto, enquanto uma forma de representação da realidade.

Nos contos de Katherine Mansfield a epifania se estabelece a partir de uma visão, uma sensação ou uma lembrança. Em *Bliss*, o momento epifânico de Bertha é despertado pela visão de uma pereira no jardim.

***Bliss*: a pereira da plenitude**

O título *Bliss* leva o leitor a ficar curioso diante da narrativa, conduz a pensar e procurar o seu significado. Nota-se o quão importante é a sensação da protagonista Bertha Young, que se constrói

desde o início do conto a partir do título. A felicidade, o êxtase, enfim, a epifania, por estar envolta das sensações subjetivas da protagonista, se torna clara à medida que o texto avança. É nesse mundo epifânico recém-descoberto que singulariza o tempo. A narrativa começa com uma descrição da protagonista, revelando o seu nome, idade e temperamento:

> Embora com trinta anos, Bertha Young ainda passava por momentos como esse, em que preferiria correr em vez de andar, dar passos de dança subindo e descendo a calçada, brincar de rolar um bambolê pelo chão, jogar algo para cima e apanhar no ar ou ficar parada e simplesmente rir – apenas rir à toa (MANSFIELD, 2020, p. 75).

Nesse momento, o narrador apresenta a agitação inicial da mente de Bertha Young, concretiza os primeiros sintomas de êxtase que a dominam no dia especial de primavera, em que ofereceria um jantar a alguns amigos: a personagem é "invadida por uma sensação de felicidade — absoluta felicidade" (MANSFIELD, 2020, p. 75), o que justifica suas ações de alegria e riso súbito. Essa emoção é descrita de maneira natural, como se qualquer pessoa a pudesse sentir, "como se de uma hora para a outra você engolisse um pedaço brilhante daquele sol da tarde e ele ardesse em seu peito, irradiando uma torrente de faíscas em cada partícula, em cada um de seus dedos?" (MANSFIELD, 2020, p. 75). A percepção de Bertha é de que nunca o jardim da casa esteve tão bonito e sua vida é perfeita, pois tem um marido bem-sucedido, um bebê maravilhoso, uma linda casa e amigos elegantes.

> Havia tangerinas e maçãs misturadas a morangos rosados. Algumas peras amarelas, macias como seda, uvas verdes cobertas de florzinhas prateadas e um grande cacho de uvas vermelhas. Estas, ela compara para combinar com o tapete novo da sala de jantar. Sim, isso soava improvável e absurdo, mas foi exatamente por isso que as adquirira. Ainda na loja, pensou: "Tenho que ter algumas uvas vermelhas para dar destaque ao carpete". E, naquele momento, pareceu fazer sentido (MANSFIELD, 2020, p. 77).

No excerto acima, podemos perceber a evidência de seus pensamentos e emoções de maneira moderada, sem se dirigir a um ouvinte específico. É possível perceber que o fluxo da consciência não tem como ser medido, visto que muitas coisas se passam na mente da personagem em pouco tempo ou pouco se passa em muito tempo. O narrador onisciente descreve, com o máximo de detalhes, os acontecimentos ao redor de Bertha, assim como os objetos, pensamentos e emoções. Esse narrador deixa transparecer certa identificação com a protagonista, conforme a afirmação de Sá (1979), a escritura epifânica é domínio do narrador. O escritor Esdras do Nascimento, no comentário em *Diário e Cartas,* afirma que, com Katherine Mansfield, o conto "perde o caráter realista/naturalista, de fotografia da realidade, e se torna relato de uma lembrança ou associação psicanalítica, que dissolve a representação meticulosa de acontecimentos naquilo que se poderia chamar de 'sonhos diurnos'" (MANSFIELD, 1996, p. 13). A autora trabalha com sentimentos e fatos que, se não modificam a vida, indicam transformações no espírito das personagens.

A autora em *Diário e Cartas,* deixa evidente que uma das suas maiores preocupações, enquanto escritora, era a escolha das palavras exatas para transmitir os seus sentimentos. Por meio desse jogo de palavras em *Bliss,* Bertha constrói o seu mundo: na descrição da beleza dos objetos como o brilho das frutas, suas formas arredondadas e a combinação de cores, bem como no jogo de luz da sala de jantar, resultando na composição perfeita do ambiente e na sensação de plenitude. Ao finalizar a decoração da mesa, Bertha afasta-se para apreciá-la, "quando terminou de arrumar as frutas e fazer duas pirâmides com as brilhantes formas arredondadas, ela se afastou da mesa para poder avaliar" (MANSFIELD, 2020, p. 77), e essa distância, entre o objeto e o sujeito, parece dotar do senso estético similar às pinturas impressionistas que utilizam determinada técnica.

A distância entre o sujeito da percepção e o objeto contemplado pode ser aumentada ou diminuída pelo distanciamento ou aproximação de quem observa, mas nunca suprimida, pois o sujeito e o objeto estão separados, mesmo que seja por uma distância mínima. A sensibilização do observador em relação ao mundo contemplado conduz à epifania e é similar ao devaneio cósmico que "nos leva a viver num estado que bem se pode designar como anteperceptivo. A comunicação do sonhador com o seu mundo é, no devaneio de solidão, muito próxima, carece de 'distância', dessa distância que assinala o *mundo* percebido" (BACHELARD, p. 167).

Bertha abraça apaixonadamente as almofadas do salão e admira a exuberância da pereira no fundo do seu jardim. A proximidade entre a protagonista e a pereira é imponente, há momentos em que a distância entre ambas parece não existir, ela "sente" como se fosse a árvore: "uma pereira alta e esguia, no auge da floração; ela erguia-se perfeita, imóvel contra o céu esverdeado. Bertha não podia deixar de notar, mesmo a distância, que não havia um só botão, nem pétalas caídas." (MANSFIELD, 2020, p. 81). O uso da frase "mesmo a distância" pelo narrador demonstra que mais do que "ver" a árvore, ela pode "senti-la", valorizando a contemplação.

A pereira sugere uma imagem de sua própria vida, "parecia ver em suas pálpebras a adorável pereira com suas flores abertas como um símbolo da própria vida" (MANSFIELD, 2020, p. 81) e não por acaso Bertha trajava um vestido semelhante na noite especial "um vestido branco, um colar de contas de jade, sapatos e meias verdes" (MANSFIELD, 2020, p. 82). Podemos sugerir que Bertha é a própria árvore e, a pereira, além de representá-la, insinua uma metáfora da sua sexualidade que desabrocha ao demonstrar atração por Pearl e, posteriormente, é tomada por um desejo inusitado ao marido Harry. Enquanto admira a pereira, percebe que um gato cinzento atravessa o gramado seguido por um gato preto, causando um desconforto na protagonista. Quando os vê, ela se afasta da janela.

Aqui é exposta a súbita sensação de realização da personagem, porém, logo em seguida, sente medo e chega a tremer ao ver a imagem dos gatos, sugerindo uma antecipação da revelação ao final do conto — a existência de uma relação entre Pearl e Harry. Durante a narrativa, o leitor pode acompanhar a escolha de palavras e de sintaxes que o narrador recorre para apresentar a epifania, deixando clara a diferença imediata que ocasionou na vida de Bertha. O final aberto é um artifício por apresentar um recorte da vida dessa mulher, apenas o dia em que teve a experiência epifânica.

Durante o jantar é possível perceber a caracterização da sociedade, essa sugestão de denúncia acontece através das descrições dos convidados: os Norman Knights, Eddie Warren e Pearl Fulton, atribuindo adjetivações a cada um deles. O casal é visto como comedidos e se tratavam por Careta e Bobo, a sra. Norman Knight é caracterizada como hilária, utiliza um "um casaco laranja divertidíssimo, com uma fileira de macacos pretos em torno da bainha e da lapela" (MANSFIELD, 2020, p. 82) e traja um vestido de seda amarela de cascas de banana. Eddie Warren, por sua vez, é caracterizado como um homem jovem, magro, triste e acabara de publicar um livro.

Pearl Fulton, mulher misteriosa, é uma amiga recente que a protagonista conhecera no clube e se apaixonara, como sempre acontecia quando conhecia mulheres bonitas, mas Bertha não conseguia decifrá-la. Os convidados são descritos como superficiais e fúteis por suas conversas e os leitores são levados a acreditar nas suposições de Bertha: "Até um certo limite, a srta. Fulton era incrivelmente franca, o que era raro, mas o limite estava lá, e além dele ela não iria" (MANSFIELD, 2020, p. 80). Percebe-se, entretanto, uma fina ironia transmitida pelo narrador ao mencionar essa falsa segurança de Bertha a respeito da personalidade de Pearl: "O que ela simplesmente não conseguia entender - algo inesperado - era como ela fora capaz de prever o humor da srta. Fulton de maneira tão precisa e imediata. Porque ela nunca duvidou nem por um instante que estava certa e, ainda assim, o que a faria continuar? Praticamente nada" (MANSFIELD, 2020, p. 88). E a intensificação desses pressupostos que Bertha, em certo momento, não sabe se o que escuta é real ou a sua imaginação atuando mais uma vez: "Para sempre... por um momento? E a srta. Fulton murmurou: 'Sim. É isso'. Ou Bertha teria sonhado?" (MANSFIELD, 2020, p. 89). Vejamos as conclusões apressadas, de Harry sobre Pearl, tiradas a partir de indícios extremamente subjetivos, mas das quais Bertha tinha plena convicção:

> Bertha percebeu que ela não só o entediava; ele realmente não gostava dela. E, pela maneira como a srta. Fulton disse "Não, obrigada, não vou fumar", ela também percebera e ficou magoada.
> "Ah, Harry, não a odeie. Você está enganado a respeito dela. Ela é maravilhosa, maravilhosa. Além disso, como pode se sentir de uma maneira tão diferente a respeito de alguém que significa tanto para mim? Vou tentar lhe dizer o que tem acontecido quando estivermos na cama hoje à noite. O que nós compartilhamos" (MANSFIELD, 2020, p. 91).

Como ela mesma afirma, acredita compartilhar com Pearl um sentimento que não sabe precisar. Vejamos um trecho do conto em que as duas mulheres parecem estar envolvidas num mesmo momento de enlevo frente à árvore:

> E as duas mulheres ficaram lado a lado olhando a esguia árvore florida. Apesar de estar parada, parecia alongar-se como a chama de uma vela, esticando-se, apontando, tremendo no ar puro, crescendo mais e mais enquanto elas a contemplavam – como se fosse tocar a borda da lua redonda e prateada (MANSFIELD, 2020, p. 89).

Mas, o que Bertha não percebe é que tanto ela quanto o marido, como mostra ironicamente o narrador, uma relação com Pearl. Apenas ao final do conto que Bertha percebe uma possível relação de Harry com Pearl, pois presencia uma cena de envolvimento entre os dois. A empatia solicitada pelo narrador ao leitor é uma estratégia necessária para causar a ilusão da protagonista desfrutar de uma grande felicidade. O leitor é levado a compartilhar da surpresa que lhe é reservada no final do conto e, nesse instante, se compreende a razão de seus desassossegos.

Neste conto, a imagem da lua é associada a Pearl, devido ao aspecto perolado que transparece no nome *Pearl*, "pérola", e pela cor prateada de sua vestimenta: "E então a srta. Fulton, toda de prateado, com uma faixa prateada prendendo seus cabelos loiros muito claros, entrou sorrindo, com a cabeça levemente inclinada" (MANSFIELD, 2020, p. 85-86) e a lua também está prateada nessa noite. Pearl não somente pode ser associada a lua, como também à cor cinzenta do gato ao início da narrativa. A frieza de Pearl é motivo para uma comparação com a iluminação sem calor do luar: "o que havia no toque daquele braço frio" (MANSFIELD, 2020, p. 86), assim como a sua palidez, pois a figura de Pearl é tão branca que dá a impressão de emitir seus próprios raios: "prateada como a srta. Fulton, sentada ali girando uma tangerina com seus dedos tão finos, pálidos que pareciam emitir luz" (MANSFIELD, 2020, p. 88).

Assim como Pearl está ligada à lua e ao gato cinza, a imagem da árvore está relacionada à personagem Bertha. A primeira descrição da árvore é como se fosse uma cena de um quadro, com leves toques de cores empregadas, sendo impactante no leitor pela beleza da imagem sugerida. Essa paisagem descrita é estática, nada se move, a começar pela própria pereira. Entretanto, a introdução do gato na paisagem é o elemento que quebra a imobilidade construída até então. O animal "esgueirava-se" pelo gramado, penetrando no quadro de maneira insidiosa, como Pearl na vida de Bertha, a intromissão súbita contraria os seus desejos de imobilidade, visto que a protagonista está em sintonia com a árvore.

No fim do evento, quando os convidados estão indo embora, a protagonista vê, em silêncio, o seu mundo estável. Bertha Young corre para as janelas compridas do jardim e grita "Ah, o que vai acontecer agora?" (MANSFIELD, 2020, p. 94). O estado emocional a leva novamente em

direção à pereira, imagem com a qual já havia se identificado antes. Ao projetar-se na árvore, Bertha consegue obter um afastamento de si mesma, distância necessária frente ao momento de plenitude. “Mas a pereira continuava adorável, repleta de flores e imóvel como sempre” (MANSFIELD, 2020, p. 94). Essa imagem da pereira parece pairar em sua perfeição de flores, iluminada pelo luar prateado, e revela-se um símbolo da beleza da vida. Ao mesmo tempo é a junção do seu encontro com Pearl que representa a lua.

Nesse momento, a árvore aparece como símbolo de resistência e persistência da força da vida. Essa imagem atua como uma fonte de estabilidade face aos poderes desestruturadores e destrutivos da revelação. A árvore se encontra bem enraizada no solo e cresce em sentido oposto, em direção à luz solar. Essa trajetória ascendente nos leva a uma associação com imagens de transcendência, nas quais o sujeito se desprende dos contratempos do cotidiano em busca de ideais para si mesmo. A árvore é também um símbolo da natureza, associada à mulher e a totalidade da vida.

Considerações finais

Durante a descrição do momento epifânico, o tempo acaba por se tornar maior, não se sabe por quanto tempo a personagem observou a pereira, devido ao máximo de detalhismo na explanação da experiência, sendo o espaço a própria casa e o jardim da protagonista. O espaço e tempo tornam-se dois elementos em junção na narrativa e é necessário que ambos estejam presentes para a epifania ocorrer. A imaginação, sendo o terceiro elemento responsável por conduzir a personagem, ampara o fluxo da consciência de Bertha utilizado pelo narrador, para então, causar entendimento sobre o que está acontecendo. Além disso, sem os pensamentos da protagonista não seria possível encontrar o seu nível de êxtase e, depois, a compreensão sobre a realidade em que se encontra. A memória, último elemento, aparece de maneira involuntária no conto de Mansfield, pois auxilia a personagem a fazer relações entre a epifania em si e os outros momentos com as pessoas em seu entorno.

Em *Bliss*, parece haver um compartilhamento da epifania sentida por Bertha, constatado na admiração que as duas mulheres, Bertha e Pearl, demonstram pela pereira. Possivelmente, houve apenas a epifania de Bertha, e a ilusória via de comunicabilidade foi desfeita sem sabermos se concretizou por um instante, visto que é sob a perspectiva de um narrador que, apesar de ser de terceira pessoa, encontra-se intimamente ligado à consciência da protagonista. Por fim, a árvore no jardim surge como uma espécie de escape para Bertha, sendo desde o início do conto intensificada a sua identificação com a pereira.

Referências

BACHELARD, G. **A poética do devaneio.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BONNICI, T. **Teoria literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3 ed. Maringá: Eduem, 2019.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto.** São Paulo: Ed. Atica, 1985.

GREGÓRIO, B. **O conto *Bliss,* de Katherine Mansfield, e três de suas traduções para o português brasileiro:** uma análise feminista. Campinas, SP: Unicamp / Publicações IEL, 2020.

HUMPHREY, R. **O fluxo da consciência.** São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

HOOKS, B. **Teoria feminista:** da margem ao centro. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JOYCE, J. Epiphanies. Tradução, prefácio e notas de Leide Daiane de Almeida Oliveira. **Acácia - revista de tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 275-332, 2018. ISSN 2595-3915. Disponível em: <http://www.revista-acacia.com.br/2018/02/james-joyce>.

LIMA, M. do C. Q. de. **Epifania em Katherine Mansfield:** imagens essenciais no espaço/tempo poético (estudo dos contos *Sol e Lua, A casa de bonecas, A festa* e *Felicidade*). Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPR, 2002.

MANSFIELD, K. **Diário e cartas.** Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1996.

MANSFIELD, K. **Felicidade e outras histórias.** São Paulo: Lafonte, 2020.

NASCIMENTO, É. T. **A ascensão da epifania em contos modernos e contemporâneos.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2016.

OLIVEIRA, E. P. de. **Bertha Young e a desconstrução do patriarcado:** a epifania em *Bliss*, de Katherine Mansfield. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras e Artes). Universidade Estadual da Paraíba, 2011.

SANT'ANNA, A. R. de. **Análise estrutural de romances brasileiros.** São Paulo: Ática, 1990.

SÁ, O. de. **A escritura de Clarice Lispector.** Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, 1979.

SCHMIDT, R. T. Na literatura, as mulheres que reescrevem a nação**.** In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista brasileiro**: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 65-79

SOUSA, D.; DIAS, D. L. **Quando a mulher começou a falar:** literatura e crítica feminista na Inglaterra e no Brasil. Gênero na Amazônia, Belém, n. 3, jan./jun., 2013.

WOOLF, V. **Mulheres e ficção.** São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

DE JURUPARI A SATÃ: QUESTÕES DA CATEQUIZAÇÃO INDÍGENA NA CORRESPONDÊNCIA JESUÍTA

Autora: Thayane Verçosa (UERJ/CAPES)
Orientador: Roberto Acízelo Quelha de Souza (UERJ)

Resumo: A partir de uma reflexão inicial sobre a *ars dictaminis*, baseada nos tratados de Anônimo de Bolonha e de Justo Lípsio, analisamos, brevemente, algumas correspondências jesuítas escritas pelos padres Manuel da Nóbrega, José de Anchieta e Antonio Vieira. Nessas epístolas, diversos comentários sobre o processo de catequização indígena são feitos, ressaltando-se as dificuldades e os progressos alcançados. Dentre as dificuldades, uma questão frequente é a necessidade de apresentar aos indígenas figuras que pudessem representar as noções cristãs de Bem e Mal, de Deus e Satã. Nesse processo, Tupã e Jurupari foram escolhidos para representar, respectivamente, Deus e Satã. Entretanto, originalmente, para os indígenas, Jurupari era "o Legislador, filho da virgem, concebido sem cópula [...] e que veio mandado pelo Sol para reformar os costumes da Terra" (CASCUDO, 1976, p. 75). Assim, analisaremos o processo de transformação de Jurupari em Satã, refletindo sobre os impactos desse caso de violência simbólica na cultura brasileira.

Palavras-chave: indígenas; Correspondência Jesuíta; jurupari; aculturação; violência simbólica.

Introdução

> Temos sido instados pelos persistentes pedidos de professores para expormos, de forma breve, alguns pontos importantes sobre as regras para escrever cartas. Mas pedimos que o especialista não ria, que o dente maligno do invejoso não morda, e que o inábil na arte não se afaste, pois, afinal de contas, se até a plenitude da lua é deficiente, esta empresa não será considerada inútil em toda parte. Portanto, permita-se aos homens honestos ouvir honestamente o que aqui é honestamente exposto, e o que ouvirem, entenderem, e encerrar aquilo que entenderam de modo seguro no cofre do coração. E permita-se igualmente que aqueles que sejam avançados nessa arte acrescentem em alguma coisa outros pontos, como os grãos lançados prodigamente sobre a eira com o objetivo de separá-los (ANÔNIMO DE BOLONHA, 2005, p. 81).

Começando o seu tratado intitulado *Regras para escrever cartas* com a estratégia retórica conhecida como *captatio benevolentiae*, o autor, o Anônimo de Bolonha, ao mesmo tempo em que resume a proposta de seu tratado, "expormos, de forma breve, alguns pontos importantes sobre as regras para escrever cartas"(Ibid.), já exemplifica uma das partes constituintes da carta (mas não exclusiva dela), a captação da benevolência, pois: "Há, de fato, cinco partes em uma carta: a Saudação, a Captação da Benevolência, a Narração, a Petição e a Conclusão" (Ibid., p. 83).

A Saudação é definida pelo autor como "uma expressão de cortesia que transmite um sentimento amistoso compatível com a ordem social das pessoas envolvidas" (Ibid., p. 84), que apresenta inúmeros exemplos para os mais diversos destinatários, evidenciando como as saudações mudam de acordo com a hierarquia social. Já a Captação da Benevolência é "uma certa ordenação das palavras para influir com eficácia na mente do destinatário" (Ibid., p. 97). A terceira parte, a Narração, é explicada como "a enumeração ordenada dos fatos sob discussão, ou melhor, uma apresentação dos fatos de um modo que parecem eles próprios se apresentar" (Ibid., p. 99), especificando também que existem dois tipos de Narração: a simples, "que compreende a exposição de somente uma matéria" (Ibid., p. 99), e a complexa "que compreende a exposição de várias matérias" (Ibid., p. 99). A Petição, por sua vez, é definida como a parte "na qual se tenta pedir alguma coisa" (Ibid., p. 99), de modo que o autor aponta a existência de nove espécies de Petição, "suplicatória, didática, cominativa, exortativa, incitativa, admonitória, de conselho autorizado, reprovativa e direta" (Ibid., p. 100). Finalmente, a Conclusão é explicada como "a passagem pela qual uma carta é terminada" (Ibid., p. 100), de modo que nela o autor deve evidenciar vantagem(ns) e desvantagem(ns) de se cumprir ou não o que está sendo solicitado, como nos exemplos bastante didáticos: "Para afirmar a vantagem da carta, pode-se escrever deste modo: 'Se tu fizeres isso, tu terás toda a nossa mais plena afeição'; para negar, a desvantagem pode ser posta numa frase assim: 'Se tu falhares nesse ponto, perderás sem dúvida a nossa amizade" (Ibid., p. 101).

Justo Lípsio, por sua vez, no tratado também traduzido por Emerson Tin, intitulado *A arte de escrever cartas de Justo Lípsio*, além de fazer uma reflexão sobre a origem da carta e o modo como os antigos se referiam a ela, apresenta uma definição de carta diferente da apresentada pelo Anônimo de Bolonha. Enquanto este define a carta como: "o adequado arranjo das palavras assim colocadas para expressar o sentido pretendido por seu remetente. Ou, em outras palavras, uma carta é um discurso composto de partes ao mesmo tempo distintas e coerentes, significando plenamente os sentimentos de seu remetente" (Ibid., p. 83), Justo Lípsio, por sua vez, apresenta a seguinte definição: "é uma notícia escrita de um espírito a outro ausente, ou quase ausente. Disse notícia de um espírito, pois o fim da carta é duplo: ou afirma um sentimento, ou trata de um assunto" (LÍPSIO, 2005, p. 132).

Além de ampliar a definição de carta, Justo Lípsio ressalta as duas partes principais da carta, a matéria e o estilo, se afastando da divisão feita pelo Anônimo de Bolonha. A matéria é definida da seguinte forma:

> Digo matéria para a coisa que se sujeita ao escrito. Tem dois elementos, o convencional e o variável. O convencional é o que é o mesmo, ou quase o mesmo, em toda carta e é repetido quase como uma fórmula. Tais são as preliminares e a conclusão. Por preliminares entendo o que é costumeiramente posto em primeiro lugar, tais como o nome e a saudação (Ibid., p. 133).

Posteriormente, o autor retoma a divisão mencionada para explicar aquilo que concebe como estilo:

> Trato agora do estilo coloquial, com o objetivo de que, confesso, essas Regras o assumam. Quanto à matéria, é totalmente um assunto de moderada prudência, e dificilmente será manejada impropriamente. Mas em tal estilo há labor e erro, e hoje não vemos frequentemente o corpo de uma carta (livremente exponho) decentemente vestido pelos ornamentos do estilo. Chamo coloquial ao modo de estilo e de elocução adequado à carta (Ibid., p. 142).

É possível pensar que enquanto Anônimo de Bolonha enfatiza a análise da forma da carta, isto é, as diferentes partes, os modos de articulá-las, e o conteúdo de cada uma delas, Justo Lípsio enfatiza outras questões, como uma reflexão sobre a matéria e o estilo do remetente. Por outro lado, ainda que com ênfases distintas, há elementos comuns a ambos os autores como a saudação, a conclusão, ou ainda, a ideia da carta como expressão de sentimentos: "significando plenamente os sentimentos de seu remetente" (BOLONHA, 2005, p. 83); "o fim da carta é duplo: ou afirma um sentimento, ou trata de um assunto" (LÍPSIO, 2005, p. 132).

Essa breve reflexão sobre diferenças e semelhanças entre os tratados dos dois mencionados é relevante posto que eles fazem parte de uma tradição da *ars dictaminis*, da qual, de acordo com João Adolfo Hansen, a correspondência jesuítica herdou muitas características:

> A correspondência jesuítica é discurso que se apropria do modelo paulino da epístola e do ciceroniano da carta, mesclando informações sobre a ação catequética dos padres no Brasil com referências doxológicas, teórico-doutrinárias, da Igreja quinhentista. Esquematizando retoricamente a enunciação, hierarquiza as *quaestiones finitae*, os assuntos do referencial local de discursos, nos *topoi da sublimites in humilitate* para um destinatário europeu. Composto como função de reconhecimento doutrinário que faz traduções de um desconhecido através de um critério teleológico e retórico universalmente partilhado, o destinatário é, na carta, personagem sinônimo do "eu" da enunciação, duplicando-o como circularidade de código. Em sua escrita, a carta jesuítica apropria-se dos esquemas gerais da técnica epistolar da *ars dictaminis*, apresentando as três ou quatro partes definidas nas doutrinas antigas e medievais da mesma – *salutatio*, *exordium (captatio)*, *narratio (argumentatio)*, *subscriptio* (HANSEN, 1995, p. 88).

Após essa breve síntese de características da correspondência jesuítica, incluindo o modo como ela se apropria de partes da técnica epistolar da *ars dictaminis*, na próxima seção analisaremos algumas cartas jesuíticas para refletir acerca de certos elementos encontrados nelas.

A correspondência jesuítica

> Uma breve passagem pelas *Constituiciones*, que regulam todo o funcionamento da Companhia de Jesus, dá-nos uma visão impressionante da importância que toma a correspondência na maneira que ela tem de conceber-se como corpo e de atuar em favor da fé católica. Desde os anos de noviciado até o exercício dos principais cargos do governo, passando naturalmente pelos ministérios e missões, tudo é lugar onde a arte epistolar encontra funções bem definidas e relevantes a cumprir (PÉCORA, 2001, p. 26).

Na passagem em epígrafe, encontrada em *A máquina de gêneros*, Alcir Pécora ressalta a centralidade da correspondência jesuítica no funcionamento da Companhia de Jesus – "na maneira que ela tem de conceber-se como corpo e de atuar em favor da fé católica" (Ibid., p. 26) – uma vez que as cartas eram, em alguma medida, um meio de controle, de instrução, de averiguação das práticas jesuíticas no processo missionário de catequização, de comunhão e de reforço da fé. Este era constituído, por exemplo, a partir da reiteração da abnegação do religioso (assunto comumente ressaltado em face das inúmeras dificuldades encontradas nas missões) e das experiências positivas de conversão: "As cartas cumprem aqui a função de atualizar a missão apostólica e a palavra de Deus, e tanto melhor o fazem quanto mais incendeiam escritor e leitor numa mesma febre de fé, que os irmana em tremendas experiências devocionais" (Ibid., p. 28) – o que, entretanto, não implicava a omissão das experiências fracassadas e malsucedidas.

Para além desses elementos que seriam comuns à correspondência jesuítica de um modo geral, João Adolfo Hansen, no artigo *O nu e a luz*, ao analisar mais especificamente as cartas do padre Manuel da Nóbrega, propõe "pelo menos 4 grandes recortes temáticos: o primeiro, o do 'índio' [...], o segundo, o do 'colono' e o da depravação de seus costumes; o terceiro, o do 'Governo' genericamente [...]; o quarto, o do 'clero secular', geralmente figurado de má qualidade" (HANSEN, 1995, p. 91). Ademais, Hansen ressalta:

> Podem-se isolar, também, subtemas nos recortes citados: por exemplo, no do "índio", os subtemas da antropofagia, da poligamia, da inconstância, da nudez, da guerra, da guerra justa, do aldeamento, da escravização, do ensino de orações e da leitura, da falta de Deus ou de deuses, dos feiticeiros, da língua escura etc. Também os subtemas da imoralidade, sexual e político-econômica dos colonos, como a mancebia, a violência contra o índio e padres, a instrumentalização das ordens-régias sobre a guerra justa na captura de mão-de-obra escrava ou no extermínio do gentio (HANSEN, 1995, p. 91-92).

Não nos parece exagero pensar que os subtemas relacionados ao recorte temático do "índio" presentes nas cartas de Manuel da Nóbrega seriam encontrados também na correspondência jesuítica de um modo geral; isto é, poderíamos reconhecer esses subtemas também em cartas escritas pelos padres José de Anchieta e Antonio Vieira. Desse modo, analisaremos, na sequência, algumas epístolas dos mencionados padres, nos atendo, principalmente, ao primeiro dos recortes temáticos, o do índio.

O Padre José de Anchieta, na epistola enviada em 1 de junho de 1560 ao Padre Geral, relata dificuldades no processo de conversão dos índios: "porque os adultos a quem os maus costumes de seus pais têm convertido em natureza cerram os ouvidos para não ouvir a palavra de salvação, e converter-se ao verdadeiro culto de Deus" (ANCHIETA, 1933, p. 145). O exemplo citado não é uma exceção, pois ele relata várias ocorrências de negação ou de recusa à catequização por parte dos índios. Contudo, posteriormente, a fim de mostrar que por mais difícil que seja a empreitada ela também tem dado resultados positivos, o padre relata algumas experiências positivas, como o seguinte episódio de um cristão,

> que havia muito tempo estava enfermo: fomos vista-lo ao lugar cinco milhas de Piratininga; consolou-se muito, confessou-se com muita dor e contrição, e voltamos para casa: chegou um benzedor do sertão: o enfermo, assim por leviandade do coração, como pelo desejo da saúde, se deixou esfregar por aquele, e chupar segundo o rito dos Gentios: mas como não sentisse sinal de saúde que esperava, arrependido com grande dor, uniu-se a nós outros a confessar o seu pecado, e estando junto da igreja, onde com frequentes confissões pôde limpar a sua alma dos pecados, curamo-lo (Ibid., p. 146).

Para além do caso do cristão que reconhece seu pecado e é perdoado, outros resultados positivos do processo de catequização também são contados, como o caso de um grupo de índios que, em uma espécie de guerra, resolve não praticar o canibalismo graças à influência cristã, acontecimento celebrado pelo Padre Anchieta.

Nesse sentido, podemos pensar que a recorrência de passagens como as analisadas nas cartas do padre, isto é, de fragmentos que revelam tanto o fracasso quanto o êxito das missões católicas, é produto de uma grande preocupação com a catequização indígena. Tal questão teria como pano de fundo, como base, a concepção de que os índios não são seres naturalmente ruins ou malvados; eles seriam, na verdade, criaturas que necessitam da catequização para que possam aprender a viver de acordo com os preceitos cristãos, fora do pecado. Os índios não escolheriam deliberadamente pecar, mas, por desconhecimento da religião cristã, por uma espécie de ignorância, estariam pecando e precisariam de ajuda para aprender a viver da maneira correta, isto é, cristã. Talvez até fosse possível conceber essa visão católica como altruísta ou generosa, posto que preocupada com a salvação das almas indígenas; entretanto, o pressuposto de tal perspectiva, o de que os índios precisam ser salvos de seu modo natural de vida, de sua cultura e de sua religião, revela, na verdade, um desrespeito e uma violência com as culturas dos povos, como veremos com mais detalhes posteriormente.

O Padre Antonio Vieira, por sua vez, na carta enviada ao Rei D. Afonso VI, publicada em 1660, ao ressaltar os resultados positivos das missões jesuíticas em regiões anteriormente pouco exploradas, descreve o seguinte episódio:

> Levou quatrocentos e cinquenta índios de arco e remo, e quarenta e cinco soldados portugueses de escolta, com um capitão de infantaria. A primeira fação em que se empregou este poder foi em dar guerra ou castigar certos índios rebelados da nação inheiguaras, que o ano passado, com morte de alguns cristãos, tinham impedido a outros índios de sua vizinhança que se não descessem para a Igreja e vassalagem de Vossa Majestade. São os inheiguaras gente de grande resolução e valor, e totalmente impaciente de sujeição, e tendo-se retirado com suas armas aos lugares mais ocultos e defensáveis das suas brenhas, em distância de mais de cinquenta léguas, lá foram buscados, achados, cercados, rendidos e tomados quase todos, sem danos mais que de dois índios nossos levemente feridos. Ficaram prisioneiros 240, os quais, conforme as leis de Vossa Majestade, a título de haverem impedido a pregação do Evangelho, foram julgados por escravos e repartidos aos soldados (VIEIRA, 1997, p. 271).

Além do fato de levarem quatrocentos e cinquenta índios escravizados nas missões para capturar outros índios, se destaca nesse episódio o modo como os inheiguaras são apresentados por Vieira. Ao resistirem às tentativas de conversão e escravização por parte dos jesuítas, evitando também que outros índios se convertessem ao catolicismo, isto é, ao lutarem por manter a sua independência, costumes e religiões, os inheiguaras são qualificados como "gente de grande resolução e valor, e totalmente impaciente de sujeição". Ainda que reconheça o valor de tal nação pelo fato de eles não serem facilmente domináveis, quando capturados, são forçados à escravidão, acontecimento não criticado pelo padre Antonio Vieira.

Na sequência, comentando outros episódios, ele diz: "Na grande boca do rio das Amazonas está atravessada uma ilha de maior comprimento e largueza que todo reino de Portugal, e habitada de muitas nações de índios que, por serem de línguas diferentes e dificultosas, são chamados geralmente nheengaíbas" (Ibid., p. 272). Ao classificá-los como "nheengaíbas" – de acordo com Lúcio de Azevedo: "o que é má língua: a língua ruim, imprestável ou incompreensível" (Ibid., p. 272) – por uma questão de desconhecimento linguístico de sua parte, percebemos como Vieira faz uso de um termo que desprestigia a língua dos índios, inferiorizando-a, como se a impossibilidade de comunicação fosse responsabilidade apenas dos índios. Tal prática reflete uma ocorrência bastante recorrente no processo de catequização: a incompreensão de certas línguas indígenas por parte dos missionários jesuítas. Essa problemática tem, muitas vezes, como consequência, o processo de apropriação e de infusão de novos conteúdos simbólicos em termos indígenas a fim de que os jesuítas pudessem transmitir valores católicos – até então inexistentes nas línguas indígenas – e a catequização pudesse acontecer.

Na carta enviada ao Rei D. João IV, publicada em 1735, comentando os "grandes desamparos espirituais que em todas estas partes se padecem", o padre Antonio Vieira (1997, p. 82), ao reforçar a necessidade de párocos e igrejas diante da escassez na capitania do Maranhão, vai elencando os impactos de tal ausência em diferentes grupos, e comenta sobre os efeitos disso nos índios: "Os índios que vivem em casa dos portugueses, pela miséria do seu estado e *pela natural rudeza de*

quase todos¸ ainda em muito maior parte lhes tocam todos os desamparos espirituais acima referidos" (Ibid., p. 83; grifo nosso). Ainda que os índios sejam afetados por uma ausência que não é de responsabilidade deles, isto é, ainda que eles sejam vítimas da lacuna apontada por Vieira, eles sofreriam também "pela natural rudeza de quase todos". Ora, ao atribuir tal característica, percebemos com Vieira vai construindo a imagem do índio como uma figura inferior, o que se relaciona ao desprestígio de certas línguas indígenas – como percebemos na carta anteriormente analisada – e à concepção de que os indígenas precisam ser catequizados para encontrar a salvação.

Na sequência ele diz: "O remédio é haver bastante número dos sobreditos religiosos, que doutrinem os índios, e batizem e rebatizem os que estiverem mal batizados, e lhes administrem os demais sacramentos, como já fazem com grande fruto; mas são poucos para tão grande seara. Este dano é comum a todos os índios" (Ibid., p. 83-84). Ao reforçar a necessidade de batismo dos índios a fim de poupá-los dos danos, percebemos como eles são vistos como seres que precisam da religião católica para alcançar melhorias e progressos; sem o catolicismo, os índios serão prejudicados e padecerão – o que se relaciona às denúncias de certas práticas de escravidão dos quais os índios eram vítimas: "enfim em tudo são tratados como escravos", de modo que "os tristes índios estão hoje quase acabados e consumidos" (Ibid., p. 85). Ao fazer comentários que revelam o sofrimento dos índios e defender a catequização como forma de salvação – "não há dúvida que, concorrendo a graça divina com esta disposição dos instrumentos humanos, os índios se reduzirão facilmente à nossa amizade, abraçarão a fé, viverão como cristãos" (Ibid., p. 87) – Vieira vai construindo imagem dos índios como seres simplórios, em alguma medida, inferiores, que necessitam de ajuda para que possam viver de forma plena, sem escravidão e/ou abusos. Para o padre, os índios são seres que precisam de ajuda para alcançar independência e autonomia, o que lhes seria proporcionado através da catequização. Não nos parece exagero afirmar que é, em larga medida, a mesma visão dos índios que apontamos anteriormente nas cartas do padre Anchieta.

Já o padre Manuel da Nóbrega na carta enviada ao padre Simão Rodrigues, no dia 10 de abril de 1549, comenta o desejo que alguns índios têm de aprender e de assimilar a doutrina católica, contando especificamente o progresso na aprendizagem de um deles:

> parece-me bom modo este para trazer os índios desta terra, os quais têm grandes desejos de aprender e, perguntados se querem, mostram grandes desejos. Desta maneira ir-lhes-ei ensinando as orações e doutrinando-os na fé até serem hábeis para o batismo. Todos estes que tratam conosco, dizem que querem ser como nós, senão não tem com que se cubram como nós, e este soa inconveniente tem. Se ouvem tanger à missa, já acodem, e quanto nos vem fazer, tudo fazem: assentam-se de joelhos, batem nos peitos, levantam as mãos aos céus; e já um dos principais deles aprende a ler e toma lição cada dia com grande cuidado, e em dois dias soube o A B C todo, e o ensinamos a benzer, tomando tudo com grandes desejos. Diz que quer ser cristão e não comer carne humana, nem ter mais de uma mulher e

outras coisas (NÓBREGA, 1955, p. 20).

O exemplo do índio que se interessa pelo catolicismo e quer ser ensinado por vontade própria, por desejo de ser como os cristãos, é contraposto aos casos em que os índios não têm este interesse e precisam ser doutrinados de outras maneiras, requerendo a adoção de diferentes estratégias:

> É gente que nenhum conhecimento tem de Deus, nem ídolos, fazem tudo quanto lhe dizem. Trabalhamos de saber a língua deles e nisto o padre Navarro nos leva vantagem a todos. Temos determinado ir viver com as Aldeias como estivermos mais assentados e seguros, e aprender com eles a língua e ir os doutrinando pouco a pouco. Trabalhei por tirar em sua língua as orações e algumas práticas de N. Senhor, e não posso achar a língua que mo saiba dizer, porque são eles tão brutos que [nem vocábulos têm] (Ibid., p. 21).

Ao comentar a estratégia de tentar aprender a língua dos índios para doutriná-los, Manuel da Nóbrega aborda um problema já mencionado que perpassa o processo de catequização, sintetizado em uma pergunta: como nomear e traduzir conceitos que não existem nas línguas indígenas? Ao ressaltar que eles não têm nenhum conhecimento de Deus, nem cultuam ídolos – o que não é necessariamente verdade; trata-se, muitas vezes, de um não reconhecimento de determinados ídolos por parte dos cristãos – e associar uma certa brutalidade à falta de vocábulos para traduzir noções católicas, percebemos como o padre vai construindo uma imagem inferiorizada do índio pela falta de uma língua em que se possa praticar a religião cristã, algo necessário à sua salvação. Como comentamos anteriormente, na base da visão de que o índio precisa ser salvo, ainda que cheia de boas intenções, o que se revela, na verdade, é um desrespeito à cultura, religião e hábitos indígenas, que precisam ser substituídos pelos cristãos.

Já na carta de agosto de 1549, intitulada "Informação das Terras do Brasil", destinada aos padres e irmãos de Coimbra, o padre Manuel da Nóbrega começa a epístola falando sobre detalhes da terra brasileira, como o clima, os frutos que aqui nascem, o tipo de alimentação predominante, entre outros. Na sequência, ele menciona os gentios que habitam a região, e vai tecendo considerações sobre as diferentes etnias até chegar nos grupos que convivem de maneira harmônica com os religiosos:

> Os que comunicam conosco até agora são duas castas: uns se chamam Tupiniquins e os outros Tupinambás. Estes têm casas de palmas, muito grandes, e delas em que pousarão cinquenta índios casados, com suas mulheres e filhos. [...]. Esta gentilidade a nenhuma coisa adora, nem conhecem a Deus, somente aos trovões chamam Tupã que é como quem diz coisa divina. E assim, nós não temos outro vocábulo mais conveniente para os trazer ao conhecimento de Deus, que chamar-lhe Tupã. Somente entre eles se fazem umas cerimônias da maneira seguinte. De certos em certos anos vêm uns feiticeiros de longes terras, fingindo trazer santidade (Ibid., p. 62).

Ao descrever os hábitos dos Tupiniquins e dos Tupinambás, Manuel da Nóbrega ressalta, uma vez mais, que os índios não adoram a nenhuma entidade, e desconhecem Deus. Entretanto, aqui, ele apresenta um novo elemento: a relação dos índios com Tupã, uma divindade associada aos trovões, uma força da natureza que mostraria seu poder nas tempestades. Diante dessa relação com Tupã, uma espécie de adoração, Manuel da Nóbrega completa: "E assim, nós não temos outro vocábulo mais conveniente para os trazer ao conhecimento de Deus, que chamar-lhe Tupã". Ora, se a solução para que os índios pudessem compreender minimamente a noção de Deus era associá-lo a Tupã, era preciso, para que toda a visão católica de céu e inferno, de Bem e Mal, de pecado e virtude fosse internalizada, encontrar um equivalente para o diabo.

A solução encontrada pelos jesuítas para representar o Mal é comentada por Camara Cascudo no livro *Geografia dos mitos brasileiros* (1947):

> O Jesuíta, lido em clássicos, recordou que, há séculos passados, um grande povo que se assenhoreara do Mundo e cobrira todas as estradas com suas legiões, tivera costumes parecidos com aqueles. [...]. Lembraram-se que as pitonisas, [...] ao sentir a vinda do deus, eram possuídas de convulsões, soltando uivos animais. Não havia dúvida. [...]. Com tais práticas, só o Demônio ousaria cercar-se de tanto poder. E o ente a quem a indiaria desse veneração seria a mesma entidade maléfica, encarnação dos vencidos deuses pagãos na pele de bronze de um ídolo bárbaro. Jurupari, o senhor do culto mais vasto, comum a todas as tribos, filho e embaixador do Sol, nascido de mulher sem contato masculino, reformador, regenerador, de rito exigente e de precauções misteriosas, foi depressa identificado como sendo o Diabo. Cinquenta anos de catequese espalharam para Jurupari o renome satânico. Além das crianças ensinadas nas escolas, os catecúmenos, os índios de serviço, a população europeia, acordes em ver no velho deus indiano uma grandeza infernal, a multidão dos mestiços, mamelucos, curibocas, massa plástica, sugestionável e de imaginação ampla, divulgou o novo papel de Jurupari. No século XVII já o Filho do Sol, o Dono dos Instrumentos, o Senhor dos Segredos, evocado ao som dos maracás simbólicos, era, da cabeça aos pés e definitivamente, o Diabo, o Cão, o Belzebu, o Satanás, o Demônio (CASCUDO, 1976, p. 41-42).

Na passagem supracitada, Camara Cascudo brevemente apresenta os motivos pelos quais o Jurupari foi identificado como sendo o diabo cristão, ao mesmo tempo em que retoma e explora a definição do termo Jurupari pelo padre Constantino Trastevin, publicada em 1923: "nome próprio de um antigo legislador índio, de quem conservam ainda os usos, leis e tradições, lembradas nas danças mascaradas de Jurupari. [...]. O Demônio para os cristãos, e, por extensão, animal feroz, pessoa malvada" (TASTEVIN, 1923 *apud* CASCUDO, 1976 [1947], p. 69).

Tal definição sintetiza as duas possibilidades de concepção dessa personagem ameríndia: um legislador ou um demônio – produtos, respectivamente, das perspectivas indígena e católica. A percepção de Jurupari como um deus legislador é reconhecida em *A Lenda de Jurupari* (1890), expoente maior da literatura indígena das Américas, que surge do convívio entre Maximiano Roberto – índio mestiço que redigiu a lenda, em nheengatu, a partir de narrativas orais ouvidas na região do Uaupés (Amazônia) – e Ermanno Stradelli, etnógrafo, tradutor e divulgador da lenda em italiano:

> [Seuci] [u]m dia desejou comer da fruta do pihican e entrou na floresta. [...]. Elas eram tão saborosas que parte do suco, escorregando entre os seios, descia e banhava-lhe as partes mais recônditas, sem que ela tivesse conhecimento do fato. Comeu até saciar-se, e só voltou para casa à hora das tristezas, contente por ter satisfeito um desejo que há tempo nutria. Sentia, porém, seus membros como que entorpecidos por uma estranha sensação, jamais antes experimentada. Movida por um instinto material, examinou-se atentamente e descobriu que sua virgindade já não mais existia, e que em suas vísceras havia algo de desconhecido. Envergonhada, nada contou à sua mãe, e conservou cuidadosamente seu segredo, até que o tempo se encarregou de revelar seu estado. [...]. Dez luas depois ela pariu um menino robusto que superava, em beleza, a mãe e se parecia com o Sol. Os Tenuiana, tão logo souberam do nascimento do menino, proclamaram-no um tuxaua e deram-lhe o pomposo nome de Jurupari, isto é, gerado pela fruta (STRADELLI, 2002 [1890], p. 275).

Como na lenda Jurupari figura como "o Legislador, filho da virgem, concebido sem cópula [...] e que veio mandado pelo Sol para reformar os costumes da Terra", "o antenado lendário, o legislador divinizado, que se encontra como base em todas as religiões e mitos primitivos", explica Cascudo (1976, p. 75), fica evidente que o processo de catequização dos índios, a partir de estratégias diversas, tratou de desmoralizá-lo. Como comentamos, um dos movimentos utilizados para isso foi o de apresentar aos indígenas as noções cristãs de Bem e de Mal, bem como materializá-las em duas figuras diversas, associando a imagem do deus legislador ao diabo, buscando, nesse sincretismo, que este fosse visto como um ser maligno, como ressalta Camara Cascudo:

> Pela impetuosidade do combate, medimos o valor do inimigo atacado. Jurupari foi escolhido para encarnar a personalidade demoníaca e responder por todos os malefícios causados às tribos. A impressão dos historiadores eruditos é que Jurupari é tudo. Ele é o Diabo desviador. Somente a ele temiam mas não adoravam mais a nada até que a catequese revelou Tupã do alto das nuvens rebocadoras (CASCUDO, 1976 [1947], p. 55).

Se por um lado, portanto, Jurupari passava a ser associado ao Mal, por outro, Tupã surgia como uma espécie de deus misericordioso, semelhante ao Deus cristão: "Era necessária a existência de *Deus Ignotus* para a completa compreensão da palavra heroica dos missionários [...]. As orações em tupi, escritas pelos padres, mencionam sempre Tupã como Deus. [...]. Onde influiu o prestígio da catequese aí caminhou Tupã" (Ibid., p. 54-55), como comentado pelo padre Manuel da Nóbrega. Logo, com Tupã e Jurupari sendo apresentados, respectivamente, como personificações do Bem e do Mal no processo de catequização, era uma questão de tempo até que a imagem do antigo deus legislador tivesse seus atributos originais completamente substituídos pelos do Diabo cristão:

> Fiado Satanás em Jurupari cunhou-se a moeda idiomática para os atributos demoníacos que passariam como fazendo parte do ex-deus dos aruacos. No nheengatu surgiram vocábulos que os primeiros catequistas desconheciam. Foi necessário arranjar expressões que desenhassem a crença nova de Tupã. O indígena não sabia o que vinha a ser inferno. Ignorava o fogo-satânico, o demônio, os tormentos causados pela combustão do enxofre. Foi preciso adaptar tudo. Jurupari ficou sendo um radical. *Jurupari-tatá*, Fogo-de-Jurupari, é o fogo eterno. *Jurupari-tatá-pora*, morador do fogo de Jurupari, era

> o Diabo. [...]. Esse vocabulário (registrado em Stradelli) é trabalho intelectual, erudito, artificial. Surgiu para a função religiosa. Não pertencera ao linguajar de nenhuma tribo (Ibid., p. 57).

A série de palavras criadas como equivalentes a elementos da cultura cristã colonizadora, na qual Jurupari funcionava como o radical que trazia a carga semântica de Mal, é um exemplo de como o caráter diabólico da figura não provém dos indígenas, mas dos jesuítas que buscavam desprestigiá-lo. Sobre essa questão também reflete Osvaldo Orico, em *Mitos ameríndios e crendices amazônicas* (1975), ao comentar sobre diferentes lendas e aparições de Jurupari, ele diz:

> Na maioria dos contos e lendas de que temos conhecimento, os *Juruparis* não são outra coisa porém senão o resultado das atribuições noturnas do indígena, surpreendido e salteado por pesadelos. Deve-se, com certeza, à tática dos jesuítas que aqui se revezaram na tarefa de disseminar o evangelho, o sentido que tomaram as superstições do *Jurupari* e *Anhanga.* (ORICO, 1975, p. 62).

Em consonância com o que diz Camara Cascudo, também Osvaldo Orico reconhece o trabalho de aculturação feito pelos jesuítas: "Porque a verdade [...] é que o selvagem, só depois de seu contato com os jesuítas, é que conheceu a figura de Satanás, de que antes não tinha noção ou entendimento" (Ibid., p. 63). Nesse sentido, ele arremata:

> Tendo incutido no ânimo dos selvagens que o espírito que os visitava de noite outra coisa não era senão o espírito mau, o filho das trevas, é natural que os jesuítas nos certifiquem de que essa era a crença dos naturais. Efetivamente, segundo o testemunho de quase todos os missionários, Jurupari é sinônimo de demônio (Ibid., p. 63).

Assim, Osvaldo Orico e Camara Cascudo revelam que o mencionado caráter diabólico de Jurupari é, na verdade, o produto da visão imposta pelos jesuítas aos indígenas no processo de colonização, isto é, trata-se de um processo de infusão de um conteúdo simbólico oriundo da cultura colonizadora em uma imagem da cultura colonizada, deturpando seu sentido original – algo que definitivamente impacta a cultura brasileira. Em sua obra mais importante, *Casa-grande & senzala* (1933), Gilberto Freyre, ao reproduzir e comentar o processo de surgimento de Macobeba, explicando-o em termos antropológicos e sociológicos, diz:

> Por uma espécie de memória social, como que herdada, o brasileiro, sobretudo na infância, quando mais instintivo [...], se sente estranhamente próximo da floresta viva, cheia de animais e monstros, que conhece pelos nomes indígenas e, em grande parte, através das experiências e superstições dos índios. É um interesse quase instintivo, o do menino brasileiro de hoje pelos bichos temíveis [...]. O menino brasileiro do que tem medo não é tanto de nenhum bicho em particular como do bicho em geral [...]. Um bicho místico, horroroso, indefinível; talvez o carrapatu. [...]. Talvez o *hipupiara*; ou o *macobeba*, nome e concepção que um amigo nosso recolheu recentemente de uma criança de seis anos em Barreiros no estado de Pernambuco. Quase toda criança brasileira, mais inventiva ou imaginosa, cria o seu *macobeba*, baseado nesse pavor vago, mas enorme, não de nenhum bicho em particular – nem da cobra, nem da onça, nem da capivara – mas do bicho – do bicho tutu, do bicho carrapatu, do zumbi: em última análise do Jurupari (FREYRE, 1961 [1933], p. 182).

Ao retomar o monstro Macobeba e sintetizar a sua narrativa de criação, Gilberto Freyre o faz inserindo a figura em uma tradição do medo despertado por "[u]m bicho místico, horroroso, indefinível", experimentado por "quase toda criança brasileira". Nesse sentido, a repetição do gentílico "brasileiro" quatro vezes mostra como Freyre atribui um caráter nacional ao referido imaginário, que teria sido herdado dos índios. Nesse processo de nacionalização, o autor elenca uma cadeia monstruosa conhecida e temida pelas crianças, composta por: "carrapatu", "*hipupiara*", "*macobeba*", "bicho tutu" e "zumbi", de modo que esses diferentes nomes aparecem apenas como variações da mesma essência maligna, que, "em última análise", remete ao "Jurupari". Para Freyre, portanto, Macobeba é uma criação infantil "basead[a] nesse pavor vago, mas enorme", não passando, na verdade, de mais um episódio de atualização formal de certo imaginário atávico brasileiro: o medo do "bicho em geral" – figura que, em última instância, remontaria a Jurupari.

Desse modo, considerando, com Pierre Bourdieu (1975, p. 19), que "todo poder que chega a impor significações e a impô-las como legítimas, dissimulando as relações de força que estão na base de sua força" é um "poder de violência simbólica", não podemos deixar de reconhecer como um episódio de violência simbólica em si, o da satanização do Jurupari pelos jesuítas acima relatado, no qual uma significação estranha e estrangeira foi imposta como legítima pelo colonizador a um determinado símbolo da cultura colonizada.

Assim, Gilberto Freyre, ao atribuir um caráter nacional ao imaginário que remete ao Jurupari transfigurado em "bicho" e tratá-lo como herança indígena, contribui diretamente para dissimular as relações de força, que implicam uma brutal desigualdade, na base desse processo. Ao fazermos o percurso proposto por ele, das diferentes figurações do "bicho" remontando a Jurupari, percebemos, na verdade, que o referido imaginário do medo herdado pelos brasileiros não é um produto da concepção indígena, mas, sim, da violência simbólica aculturadora perpetrada pelos colonizadores. Ainda que perceba uma relação entre o diabo cristão e o Jurupari, Freyre não evidencia o processo de violência simbólica na base dela: "O diabo do sistema católico veio juntar-se ao complexo Jurupari ou mesmo absorvê-lo" (FREYRE, 1961 [1933], p. 194). Ao constatarmos que a origem do "complexo brasileiro do bicho" (Ibid., p. 183) remonta ao Jurupari transfigurado pelos jesuítas em bicho demoníaco, é preciso reconhecer que a nacionalização do imaginário promovida por Freyre em sua principal obra reforça e perpetua a invisibilização da violência simbólica aculturadora na base desse processo.

Finalmente, percebemos como uma breve análise da correspondência jesuítica nos ajuda a iluminar questões centrais da cultura brasileira. A partir das cartas podemos compreender como

características, hábitos e costumes ditos nacionais foram produzidos a partir do contato entre os missionários jesuítas e os índios, e do consequente choque cultural entre eles.

Referências

ANCHIETA, Pe. J. de. **Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões do padre Joseph de Anchieta (1554-1594)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1933.

BOLONHA, A. de. Regras Para Escrever Cartas. In: TIN, E. (Org.). **A arte de escrever cartas**: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam e Justo Lípsio. 1. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2005. p. 81-109.

BOURDIEU, P.; PASSERON, J. C. Fundamentos de uma teoria da violência simbólica. In: BOURDIEU, P.; PASSERON, J. C. **A reprodução**: elementos para uma teoria do sistema de ensino. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A., 1975. p. 15-75.

CASCUDO, L. da C. Mitos primitivos e gerais (Indígenas-Europeus-Africanos). In: CASCUDO, L. da C. **Geografia dos mitos brasileiros**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, INL, 1976. p. 39-165.

FREYRE, G. O indígena na formação da família brasileira. In: FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. v. 1, 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961 [1933]. p. 123-260.

HANSEN, J. A. O nu e a luz: cartas jesuíticas do Brasil. Nóbrega – 1549 – 1558. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 38, p. 87-119, 1995.

LÍPSIO, J. A arte de escrever cartas de Justo Lípsio. In: TIN, E. (Org.). **A arte de escrever cartas**: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam e Justo Lípsio. 1. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2005. p. 129-165.

NÓBREGA, M. da. Carta da Baia, [10 de abril de] 1549, ao P. Simão Rodrigues, Lisboa. In: LEITE, S. (Org.). **Cartas do Brasil e mais escritos do P. Manuel da Nóbrega**. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1955. p. 17-25.

ORICO, O. Mitos primários ou domésticos: suas analogias e transformações. In: ORICO, O. **Mitos ameríndios e crendices amazônicas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1975. p. 48-97.

PÉCORA, A. A arte das cartas jesuíticas no Brasil. In: PÉCORA, A. **Máquina de gêneros**. São Paulo: EdUSP, 2001. p. 16-68.

STRADELLI, E. A Lenda de Jurupari – Ermanno Stradelli. In: MEDEIROS, S. (Org.). **Makunaíma e Jurupari**: cosmogonias ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 271-344.

VIEIRA, A. **Cartas**. Coordenadas e anotadas por J. Lúcio de Azevedo. Lisboa: Imprensa Nacional, 1997. 3 vol.

XIII Seminário de Pesquisa – V Seminário de Dissertações em Andamento – III Semana de Iniciação Científica de Letras. Centro Universitário Campos de Andadre, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

A PROVOCADORA E ANGUSTIANTE TRAJETÓRIA DO JOVEM NARRADOR DE *JUVENTUDE*, DE JOHN COETZEE

Autor: Tiago Silvio Dedoné (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª. Drª. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Resumo: A obra *Juventude* (2010), de J. M. Coetzee, considerado um "romance de formação diferente", aborda a experiência traumática de um personagem em pleno período da segregação racial instituída pelo regime do *apartheid*. O objetivo da análise é tecer uma reflexão sobre a obra que integra uma trilogia autobiográfica *Cenas da vida na província,* composta por *Infância* (1997), *Juventude* (2002) e *Verão* (2009), e que se aproxima da realidade vivida pelo próprio autor. Ao ficcionalizar a experiência de viver na África do Sul e de seguir para outros territórios na busca de autoconhecimento e satisfação artística. trata também de uma memória coletiva. Para isso vivencia diversos conflitos amorosos, profissionais e estéticos.

Palavras-chave: *Juventude;* memorialismo; pós-colonialidade; (não) pertencimento; John Coetzee.

Introdução

Este trabalho analisa a obra *Juventude* (2010) do escritor sul-africano John M. Coetzee, que constitui a segunda parte das Cenas da vida na província, publicada em 2002, em sequência a *Infância (Boyhood)* de 1998. A análise acompanha o desenvolvimento cultural, intelectual e social do protagonista em seus anos de aprendizagem, com o objetivo final de verificar a viabilidade de categorizar a obra como romance de formação e de pôr em destaque seu caráter a um tempo autobiográfico e ficcional.

Quando fui desafiado a ler *Juventude*, não imaginava que iria enveredar por caminhos de uma escrita a um tempo memorialista e ficcional tão provocadora. Fiz questão de colocar esse adjetivo no título deste trabalho, porque sinto, até agora, o impacto do trajeto dolorido e angustiante do jovem protagonista, que despertou em mim o desejo de adentrar seu mundo.

Juventude é uma daquelas obras que não acabam. Que levam o leitor a imaginar os passos que faltam para o desenlace do enredo. Talvez este seja um recurso do autor para distanciar-se do formato convencional de começo, meio e fim, embora a obra integre uma trilogia sequencial. Faz-se necessário lembrar que a *Cenas da vida na província I e II* segue-se *Verão*, de 2009, que partilha o caráter híbrido ficção-referencialidade das duas primeiras. Nessa última, prevalece o ficcional. Escrita parte em forma de diário e parte, de entrevista, seu narrador é, simultaneamente, autor, leitor e personagem. Este, um estudioso de literatura, pesquisa a vida do escritor John Coetzee,

após a sua morte. Ou seja, trata-se de um instigante jogo literário, digno da genialidade de Coetzee, que lhe renderia em 2003 o cobiçado prêmio Nobel em literatura.

Nascido na Cidade do Cabo, em 1940, John Coetzee já havia publicado obras de repercussão, antes de Cenas de uma vida I, em 1998. De 1962 a 1965, viveu na Inglaterra, onde trabalhou como programador de computadores, enquanto preparava um trabalho de pós-graduação. É o período de tempo coberto pela narrativa de *Juventude,* o segundo livro da trilogia que abrange também o preâmbulo do afastamento do jovem protagonista de seu país. Pode-se dizer que, em conjunto, Cenas de uma vida I, *Infância,* e II, *Juventude,* constituem um Bildungsroman. As frases iniciais das duas obras apresentam paralelismo quase perfeito: "Eles moram num conjunto habitacional perto da cidade de Worcester, entre a estrada de ferro e a Rodovia Nacional" (COETZEE, 1998, p.5). "Ele mora num apartamento de um cômodo perto da estação ferroviária de Mowbray (...)" (COETZEE, 2005, p. 7).

O autor estabelece deliberadamente a continuidade das duas narrativas, além de relações de causa e efeito: o menino de ontem, que mora com 'eles" – pai, mãe e um irmão mais novo - num conjunto habitacional, na África do Sul, mora sozinho no presente da narrativa, num apartamento de um cômodo, em Londres.

Bildungsroman. Variações autobiográficas

Cabem algumas informações sobre o Bildungsroman. O termo, traduzido para o inglês como *novel of self-cultivation,* ou *novel of education,* e para o português como romance de formação, indica um subgênero literário de origem alemã. Foi cunhado pelo filólogo Karl Morgenstern no início do século XIX para se referir à narrativa que representa "a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade (...)" (MORGENSTERN, citado em MAAS, 2000, p. 46). Morgenstern associa o termo ao romance de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister,* que passa a ser o paradigma do gênero. Tais narrativas geralmente se situam no espaço entre a infância e a adolescência, que é onde se dá o desenvolvimento cultural, intelectual, social e, até mesmo, espiritual do herói. Jacobs e Krause apresentam uma definição bastante sintética do romance de formação:

> O protagonista deve ter uma consciência de certa forma explícita de que ele próprio não percorre uma sequência de aventuras mais ou menos aleatórias, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo. (...) Ele tem como experiências típicas: o abandono da casa paterna, a atuação de mentores e de instituições acadêmicas, o encontro com a esfera da arte, confissões intelectuais eróticas, experiência profissional e também, eventualmente, contato com a vida política. Na plasmação e na valorização desses motivos, os romances diferem extraordinariamente. Contudo, através da orientação para um final harmonioso, eles recebem necessariamente uma estrutura teleológica (JACOBS; KRAUSE, citados em QUINTALE NETO, 2005, p. 187-188).

Percebe-se que narrativas como a trilogia de Coetzee – que aborda nesta mistura de memória e ficção os elementos estruturantes da formação do herói -- buscam, também, instigar o leitor a perceber o que se passa à sua volta. Caracteriza-se, também, como um romance de formação pelo constructo de análises que o próprio personagem vai tecendo ao longo de suas narrativas, questionando a si próprio, reconhecendo suas dificuldades e superações, principalmente sobre os conflitos e evoluções psicossociais. É durante a trajetória que o indivíduo conhece a si próprio e a sociedade em que está inserido. Além do jogo literário de reconstituição de experiências passadas do autor, este desempenha a velada missão de falar sobre os acontecimentos da época, no caso um recorte do período conturbado do apartheid, na África do Sul.

Isso fica presente já nas primeiras páginas da obra. Nesse momento de maturação do jovem, vivia-se a plena vigência desse sistema do apartheid, e o personagem John, nas estruturas das narrativas temporais, precisa se adaptar a um país em estado social convulsivo, ao convívio com a família tradicional, de ascendência africânder, e às desconfianças com relação ao seu comportamento excêntrico. Aliás, este seu comportamento complexo, de busca incessante de respostas para indagações que, nem sempre, ele consegue verbalizar, são aspectos de fácil percepção pelo leitor. O personagem é excêntrico. Mas, mesmo ciente da situação social que o país vivencia, um sentido de estar à margem de tudo isso, como se não se interessasse muito em estabelecer tessituras críticas acerca do aspecto político e cultural, acaba imperando.

Nesse momento de maturação do jovem, vivia-se a plena vigência desse sistema do apartheid, e o personagem John, nas estruturas das narrativas temporais, precisa se adaptar a um país em estado social convulsivo, ao convívio com a família tradicional, de ascendência africânder, e às desconfianças com relação ao seu comportamento excêntrico. Aliás, este seu comportamento complexo, de busca incessante de respostas para indagações que, nem sempre, ele consegue verbalizar, são aspectos de fácil percepção pelo leitor. O personagem é excêntrico. Mas, mesmo ciente da situação social que o país vivencia, um sentido de estar à margem de tudo isso, como se não se interessasse muito em estabelecer tessituras críticas acerca do aspecto político e cultural, acaba imperando.

O sujeito pós-colonial

O período é marcado pela complexa estrutura pós-colonial, em que o apartheid delega a população africana nativa aos mais baixos estratos da sociedade. Entretanto, também se faz necessário observar o aspecto do sentido de não pertencimento nos brancos, nascidos na África, descendentes de colonizadores, como Coetzee, em uma sociedade multicultural. O jovem

personagem de *Juventude* tem ascendência africânder, mas não se sente pertencente ao grupo da família.

Talvez por isso, pelas esferas tão múltiplas de questões e intenções desta obra, a provocação se estabelece o tempo todo, lembrando-nos do caráter de sua forma, um misto de romance de formação, com uma autobiografia ficcional. Um misto interessante. John, o personagem que acompanhamos, não vive grandes experiências, mas, tem anseio de vivê-las. Esta é a sua busca contínua, que o faz viver um dia após o outro, enfrentando as narrativas e os personagens que se acoplam em sua trajetória. E são muitos. Cada um com suas histórias, que mais parecem ajudar a tensionar ainda mais os constructos de leituras e intervenções de mundo do personagem, que sonhava em finalizar sua pesquisa acadêmica, e que precisou trabalhar para sobreviver, em outros territórios, para também fugir ao *locus* original a que não o ligava o senso de pertença.

Entende-se, portanto, que o processo de formação está presente no ato de conjugar as percepções dos mundos nos quais ele trafega durante a narrativa. Este tipo de observação literária, a de caráter de formação, investe em uma pavimentação de estrada para a emancipação, passando por experiências fundamentais para a sua formação. Recém formado em matemática, o jovem sul-africano aspira ser poeta, investigando e construindo narrativas, sonhando com o mestrado. Mas, é um território de conflitos diversos, nos aspectos sociais, econômicos, culturais, políticos, além dos fantasmas interiores que o impossibilitam de ampliar relações com a família e amigos.

Sentindo-se estrangeiro em seu próprio território, John decide deixar a Cidade do Cabo, na África do Sul, rumo à Inglaterra. Anos 60, Londres é a capital mundial da modernização e é lá que grandes escritores se revelaram. Claro que este aspecto contou muito na escolha do personagem, que havia cogitado ir para outros países, possivelmente a Alemanha ou a França. O desconhecimento do alemão e do francês tornou praticamente obrigatória a escolha da Inglaterra.

Londres foi a opção correta, segundo ele. Inclusive para encontrar o grande amor, sua eterna aspiração. Como o personagem destaca diversas vezes Londres era o local propício aos artistas e aos amores. A aspiração era, também, o desbloqueio artístico que o acometia já aos vinte e poucos anos.

Mas o resultado desses encontros e desencontros com as suas prospecções é um sujeito cada vez mais introvertido, beirando a depressão, questionador de seu estado de pertencimento no cenário social. Inseguro com a vida, com o amor, insatisfeito com a profissão, pulando de emprego em emprego, e até mesmo vivenciando experiências de relações. O jovem é contratado para tomar conta de uma casa, enquanto os donos viajavam. Na ocasião, hospedava-se ali uma amiga da

família. Certa noite acorda em sobressalto com a mulher, totalmente despida, tentando abraçá-lo. Diante da rejeição do rapaz, a mulher o insulta com termos grosseiros.

Situações como esta mostram a vulnerabilidade emocional do rapaz e as formas de enfrentar os desafios da cidade grande. Vários episódios ilustram a busca do sujeito um lugar de pertença e de sobrevivência física e emocional. A perspectiva da formação na obra, portanto, se expressa nos doloridos trajetos. Sente-se frustrado, sobremaneira quando a falta de recursos o obriga a deixar de lado suas aspirações poéticas para atuar como programador na IBM. No início dos tempos tecnológicos em 1960, há muita oferta de trabalho para quem, como ele, tem formação em matemática. Logo, porém, as tarefas mecânicas e repetitivas se tornam enfadonhas.

A grande alteração de eixo na vida do jovem ocorreu mesmo na sua mudança para o novo espaço territorial, logo quando recebe o seu diploma e também temendo ser convocado para o serviço militar, o que vai sendo relatado no capítulo 05. Portanto, esta chegada em Londres, os desafios dos encontros e tentativas de espaços de trabalho, os limites sendo rompidos no estabelecimento das relações, e sua angustiante busca pelo estado da arte, se configuram como norteadores de trajetos deste ponto em diante, na narrativa.

Quando o personagem consegue uma vaga de programador da IBM, sente-se realizado: tem melhores condições de trabalho e poderá dedicar-se à sua grande ambição artística. Mesmo sendo recomendado um diploma em ciência, sua graduação em matemática é suficiente. Faz um teste de QI e conquista a vaga de programador. Consegue uma mesa numa sala com outros nove programadores. Mas, o seu espírito livre começa a questionar o ambiente frio, cinzento, a introspecção dos demais colegas. Apesar da grande ascensão, John dá sinais de depressão e inquietude.

O que era para ser uma grande experiência – trabalhar em uma empresa norte-americana líder no mercado de computadores – acaba sendo apenas uma frustrante obrigação. O trabalho como programador, afinal, mostra-se burocrático e aborrecido. Conversa com poucos colegas de trabalho e volta tarde para casa. Não tem contato com os vizinhos. As noites de sábado e domingo, relata serem as piores; é quando não tem ninguém para conversar, construir reflexões. São recorrentes, em *Juventude*, os devaneios que mesclam amor e poesia, sobre uma bela mulher que o amará e permitirá sua vocação artística.

O campo da percepção enquanto ator social ativo dentro dos cenários sociais é uma questão presente em todo relato referencial do personagem. Mas, a sua indefinição angustiante, que inclusive o faz sofrer muito, de forma reflexiva e introspectiva, não é o único objeto que orbita em torno deste personagem. Outro aspecto importante, que chama a atenção na narrativa, é o seu

desejo sonhado pela mulher inspiradora, pelo o amor perfeito, mas, que na prática, não se manifesta muito em razão da falta de tato, de palavras, de estratégias, de formas de lidar com a mulher e com o amor.

Os envolvimentos amorosos de John são caracterizados pela sua total falta de habilidade para com o sexo oposto. O jeito com que trata o amor e o sexo mostra um jovem ainda em fase de aprendizado, mesmo com os seus mais de vinte anos, tentando se adaptar aos diversos problemas e desafios que a vida lhe apresenta.

As manifestações romantizadas da depressão: rememorando sentidos

John começa a manifestar, ainda mais fortemente, seu estado de depressão, já considerando uma possível doença. E pior: romantiza, tecendo reflexões poéticas de seu estado. Talvez isso mostre o quanto ainda precisaria amadurecer. É como se a arte, a poesia, sua almejada esperança, estivesse à frente da sua concreta felicidade. Logo no início do capítulo 10, ele rememora quais foram os motivos que o instigaram a saída da África.

> O plano que tinha no fundo da cabeça ao vir para a Inglaterra, na medida que tinha um plano, era encontrar trabalho e economizar dinheiro. Quando tivesse dinheiro suficiente, sairia do emprego e se dedicaria à escrita. Quando acabassem as economias, encontraria novo trabalho, e assim por diante (2010, p. 80).

Estas aspirações de mudanças e transformações se fazem presentes durante este e os demais capítulos. O personagem questiona sua presença nos espaços onde está inserido e quais as contribuições para a soluções de suas inquietações. É aí, que no capítulo 13, depois de mais de um ano de trabalho na IBM, ele decide pedir demissão, numa busca desesperada pela "solução de suas questões pessoais e emocionais". *"*Não pode sacrificar mais nem um momento de sua vida ao princípio de que os seres humanos devem trabalhar em miséria por seu pão, um princípio que parece filiar-se embora não faça ideia de onde o encontrou" (2010, p. 104).

A relação de John com o trabalho na IBM, no fim das contas, acaba não sendo uma boa experiência. Havia expectativa de vivenciar situações de romance ou trágicos após a demissão. Isso só prova o quanto ele busca, intensamente, experiências. "É um sentimento interessante, acordar na manhã seguinte sem ter de ir para nenhum lugar" (2010, p. 109). Ele vai a museus, livrarias, espaços públicos para ver pessoas, experienciar.

> De agora em diante, decidiu, sempre vai se colocar no caminho do acaso. Os livros estão cheios de encontros casuais que levam ao romance – ao romance ou à tragédia, pronto para qualquer coisa, de fato, contanto que seja consumido por isso e refeito. É por isso que está em Londres afinal: para se livrar de seu velho eu e se revelar em seu novo, verdadeiro, apaixonado eu; e agora não há impedimento à sua busca. (2010, p. 109)

Os tempos de observação do mundo passam a encontrar um fim, afinal de contas suas economias estão começando a terminar e precisará encontrar novas alternativas. Para piorar, recebe uma carta do Departamento do Interior dizendo que tem vinte e um dias para arrumar um emprego; caso contrário, sua licença de permanência será cancelada e ele terá de ir embora do Reino Unido. Sem alternativas, aceita emprego, também de programador, na *International Computers*, concorrente direta da IBM.

O único problema é que a sede da empresa não é na cidade, e, sim, no campo, o que gera novos conflitos. Afinal de contas, saiu da África para viver em uma cidade cosmopolita, mas, precisa dos recursos. Aceita. Esse é o último emprego de John em *Juventude*, no qual permanece até o fim do livro. Claro que tanto o emprego anterior, na IBM, quanto o novo, na International Computers, acabam sendo grandes oportunidades para a carreira profissional. Mas, John não é um sujeito movido por estas aspirações. É movido pelo sonho, pelo desejo de ser artista, um poeta, embora saiba que os poetas vivem em situações de dificuldades financeiras. É um angustiante esperançoso, um sujeito de teor romântico.

Mas, passar dias inteiros programando computadores acaba por desviá-lo de seu sonho. John adia o desejo de se tornar poeta para seguir na carreira de programador e ter os recursos necessários para a sobrevivência, o que, claramente, não lhe traz nenhuma alegria. O sonho de ser escritor se distancia cada vez mais e ele foge do confronto com a página em branco e do entendimento que falhou mais uma vez. E qual o desfecho dessa falta de coragem?

> O desfecho é que está sentado sozinho na tarde de domingo no quarto de cima de uma casa no fundo do campo de Berkshire, com corvos crocitando no campo e uma nevoa cinzenta no céu, jogando xadrez sozinho, ficando velho, esperando a noite cair, para, sem nenhuma culpa, fritar suas linguiças para comer com pão no jantar. Aos dezoito anos, podia ter sido um poeta. Agora não é um poeta, nem um escritor, nem um artista. É um programador de computador, um programador de computador de vinte e quatro anos num mundo em que não existem programadores de computador de trinta anos. Trinta e um anos é velho demais para ser programador; a pessoa se volta para alguma outra coisa – algum tipo de empresariado – ou se mata (2010, p. 183-184).

Considerações finais

Sabemos que a experiência de John Coetzee na Inglaterra transcorreu de 1962 a 1965 e que nesse período obteve o grau de Master of Arts na Universidade do Cabo com um trabalho sobre Ford Madox Ford. Mas, como aponta Phillipe Lejeune, é desnecessário estabelecer contraponto entre dados biográficos e o texto que faz uma narrativa de si, para se comprovar seu caráter de autobiografia. É indispensável, por outro lado, que o nome do personagem coincida com o do autor, expresso na capa do livro e que se verifique a identidade da tríade autor, narrador, personagem. O que é impossível de se fazer em *Juventude*, em que o nome do personagem não é

mencionado e a narrativa em terceira pessoa mantém o leitor a distância. Mas chegamos a outras conclusões.

Ao analisar a obra *Juventude*, dentro das perspectivas de nortes e questões apontadas nos objetivos, verificou-se que como muitos escritores sul-africanos de sua época, Coetzee abordou a traumática experiência da segregação racial instituída pelo regime do apartheid, os conflitos e violências institucionais. Contudo, sempre oscilou na forma de tratar esteticamente a realidade histórica, ora se aproximando da situação imediata, apontando estes conflitos e questões de modo mais direto, ora se distanciando, optando por representar de modo mais oblíquo temas relacionados ao estado social.

Sem caracterizar-se como autobiografia, *Juventude* (2002) integra a trilogia Cenas da vida na província I e II em sequência a *Infância* (1997), e complementada por *Verão* (2009), que se aproxima da realidade vivida pelo próprio autor. Trata-se, como os outros títulos, de uma narrativa autobiográfica ficcionalizada que acompanha, no caso específico, o processo de maturação de um personagem jovem. Como tal, possibilita o apontamento histórico do recorte temporal, embora privilegie um enredo marcado por conflitos internos angustiantes: os desencontros amorosos; a percepção de não pertencimento; as difíceis relações com outros atores sociais no caminho do personagem, em que se inclui a própria família e a desilusão profissional.

No processo de maturação, o jovem busca na Inglaterra oportunidade para o crescimento artístico, mas em Londres, os empregos monótonos, a falta da tão sonhada realização artística e as experiências amorosas marcadas por fracassos aprofundam os conflitos interiores do personagem. Vemos, de fato, nas angústias e incertezas do protagonista o processo de autodescobrimento e de orientação no mundo, próprio do romance de formação: o abandono da casa paterna, a ambição artística, as experiências eróticas e a experiência profissional. O que difere *Juventude* dos parâmetros do Bildungsroman clássico é a incerteza e os problemas identitários próprios do sujeito pós-colonial: que não está em casa na pátria de nascimento nem na terra que ele tenta adotar, mas que não o acolhe com o mesmo entusiasmo.

John Maxwell Coetzee, o escritor adulto, prosseguiu seu caminho de busca e depois de traçar um triângulo unindo África, América – os Estados Unidos − e Europa, é hoje cidadão australiano.

Referências

COETZEE, J. M. **Juventude**. Cenas da vida na província II. 2. ed. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. 2.ed. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. NORONHA, J. M. G. (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MAAS, W. P. **O cânone mínimo***:* o Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

NORONHA, J. M. G. N. (Org.) **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

QUINTALE NETO, F. Para uma interpretação do conceito de Bildungsroman. **Pandemonium Germanicum**, 9/2005, p.185-205.