

CENA V

V COLÓQUIO DE ESTUDOS EM NARRATIVA
NO TERRITÓRIO DE MIRABILIA:
TEORIA E PRÁTICAS DO MARAVILHOSO



Anais do CENA V

Uberlândia/2018
ISSN:2357-7517

Organizadores: Lilliân Alves Borges
Marisa Martins Gama-Khalil
Vitor Rodrigues Soares

APRESENTAÇÃO

O Colóquio de Estudos em Narrativa (CENA) é organizado pelo Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas (GPEA/UFU-CNPq). O tema do evento, nesta quinta edição, centra-se no maravilhoso, uma ficção muito em voga na arte contemporânea. Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, caracterizou a literatura do maravilhoso como aquela ficção que implica, durante a sua leitura, a admissão de novas leis da natureza, uma vez que, nela, como defende Filipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa*, não se verifica a tentativa de fazer passar por reais os acontecimentos sobrenaturais. Portanto, podemos afirmar que, hoje, a literatura do maravilhoso compreende um vasto contínuo que parte dos mitos antigos e alcança até a ficção científica mais contemporânea, sendo isso amostra suficiente de como ela segue, neste século, na ordem do dia. Devemos atentar também para a produtividade acadêmico-científica dos debates em torno da questão do maravilhoso, proporcional à amplitude de seu domínio: tem se tornado muito evidente para nós a profícua articulação de várias áreas do conhecimento científico nesses estudos, como a Psicanálise, a História e os estudos culturais, a Antropologia, a estética e as teorias da recepção, isso para citar apenas alguns exemplos. Consideramos, assim, como Regina Michelli, em “Nas trilhas do maravilhoso: a fada”, que apesar de nossa civilização buscar pautar-se por uma mentalidade baseada no racionalismo, rejeitando de certo modo o maravilhoso, ele perdura: em vários espaços, em múltiplos suportes, e, ao que tudo indica, sem sinalizar, sequer num horizonte distante, sua possível extinção na cultura humana. Por tudo isso, para a pesquisa científica, no que diz respeito à literatura do maravilhoso, navegar ainda é preciso.

COORDENAÇÃO GERAL

Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil (UFU/CNPq),
Doutoranda Lilliân Alves Borges.

COMISSÃO DE ORGANIZAÇÃO

Docentes UFU:

Profa. Dra. Camila Alavarce
Prof. Dr. João Carlos Biella
Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares
Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro.

Docentes externos:

Profa. Ma. Marineia Lima Cenedezi (ESTÁCIO)
Profa. Ma. Sandra Mara Carvalho (Colégio São Paschoal)
Profa. Ma. Ana Alice Pereira (UFSM).

Pós-graduandos ILEEL/UFU:

Andréia Oliveira Alencar Iguma
Jamille da Silva Santos
Bruno Silva de Oliveira
Lilian Lima Maciel
Ana Paula Silva, Bethânia Martins Mariano
Italiene Santos de Castro Pereira

Luma Maria Braga de Urzedo

Josaine Aparecida Corsso

Graduandos ILEEL/UFU:

Ana Clara Albuquerque Bertucci
Amanda Letícia Falcão Tonetto
Tamira Fernandes Pimenta
Vitor Rodrigues Soares
Marcus Vinícius Lessa de Lima

**Os textos aqui publicados são de
inteira responsabilidade de seus autores**

AMBIENTES VIRTUAIS DE APRENDIZAGEM: O USO DOS MEMES COMO OBJETO DE ENSINO

Alessandra Oliveira Arguejos

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto de análises e reflexões realizadas na disciplina Alfabetização e Letramento, ministrada pela Profa. Dra. Maria Aparecida Resende Ottoni no Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Letras (UFU), 4º turma, em março de 2017. Nessa proposta didática, utilizamos os espaços virtuais de aprendizagens e o *meme* como objeto de ensino. Nossos objetivos com essa sequência foram: desenvolver atividades que favorecessem o uso dos espaços e gêneros *online* nas escolas, estabelecendo práticas de multiletramento e letramentos digitais.

O trabalho com os gêneros textuais, de acordo com o PCN (Parâmetros Curriculares Nacionais, 1998), deve fazer parte do cotidiano das atividades desenvolvidas em sala de aula. Segundo esse documento, cabe aos professores:

Organizar atividades que procurem recriar na sala de aula, situações enunciativas de outros espaços que não o escolar, considerando-se sua especificidade e a inevitável transposição didática que o conteúdo sofrerá; saber que a escola é um espaço de interação social onde práticas sociais de linguagem acontecem e se circunciam, assumindo características bastante específicas em função de sua finalidade: o ensino. (BRASIL, 1998, p. 22).

Optamos pelo gênero online *meme*, pois, acreditamos que ele pode proporcionar aos estudantes formas de aprendizagem colaborativas em que se valorizem os saberes e vivências dos adolescentes, assim como a troca de experiências entre os mesmos. Esse gênero textual emergente *online* é considerado um fenômeno recente da internet muito consumido pelos jovens na atualidade, permitindo uma grande interação entre os usuários.

Definido pela Wikipédia como: “conceito de imagem, vídeo e/ou relacionados ao humor, que se espalha via Internet”; a palavra *meme* é uma referência ao conceito de *memes* concebido pelo famoso geneticista Richard Dawkins, em sua obra “The Selfish Gene” (1976). O autor utiliza a expressão *meme* para se referir a uma teoria ampla de informações culturais. O *meme* é para a memória o equivalente ao gene na genética, ou seja, a sua unidade mínima.

Deste modo, essa sequência possibilita que por meio de suas predileções particulares, os estudantes produzam conteúdos digitais, compreendendo melhor os assuntos trabalhados nas aulas de Língua portuguesa de forma mais divertida e prazerosa. cremos que esse é o papel do letramento e do professor, partir daquilo que o aluno já conhece, gosta, se interessa, para aquilo que ele desconhece, em um processo colaborativo que se dá de forma progressiva.

Para o desenvolvimento das atividades, utilizamos como espaço virtual de aprendizagem a plataforma educacional Edmodo¹. Essa proposta está centrada nos multiletramentos e letramentos digitais e tem por objetivos: oferecer aos alunos aulas planejadas abordando a pedagogia dos multiletramentos e dos letramentos digitais, estimular o interesse dos alunos pelas atividades desenvolvidas em sala de aula, por meio dos *memes* e propiciar aos estudantes a possibilidade de desenvolverem suas habilidades comunicativas utilizando seus próprios conhecimentos de mundo. Para a criação da sequência didática, partimos de estudos realizados sobre: gêneros textuais emergentes *online*, ambientes virtuais de aprendizagem, multiletramentos e letramentos digitais: (BLACK, 2005; DUDENEY; HOKCLY; PEGRUM; 2016; KLEIMAN, 2005; MARCUSCHI, 2008; XAVIER, 2013).

2. DESENVOLVIMENTO

De acordo com Marcuschi (2004) esses gêneros emergentes *online* não são totalmente inovadores *ab ovo*, mas são gêneros que apresentam transmutações complexas de relações entre o meio, o uso e a linguagem. Ou seja, o gênero como fenômeno social e histórico, nas mídias virtuais, apresentando mudanças que a “comunicação eletrônica” a ele imprime. Esse fenômeno é nomeado pelo autor de “discurso eletrônico”. Para muitos estudiosos e professores, esses gêneros podem ser utilizados como objetos de ensino, uma vez que, além de serem muito criativos, avivam consideravelmente o interesse dos estudantes para as atividades propostas. Segundo o autor:

É inegável que a tecnologia do computador, em especial com o surgimento da Internet, criou uma imensa rede social (virtual) que liga os mais diversos indivíduos pelas mais diversificadas formas numa velocidade espantosa e, na maioria dos casos, numa relação síncrona. Isso dá uma nova noção de

¹ O Edmodo é considerado a maior rede social do mundo voltada para a educação, ainda assim, é pouco conhecida pelos professores brasileiros. O site é uma ferramenta extremamente eficaz, pois possibilita interação entre os colegas e os professores, o aluno pode curtir, compartilhar, comentar e seguir. Além disso, possui uma estrutura com um layout muito parecido com o do facebook, o que torna a plataforma muito mais atraente e dinâmica para os estudantes. O Edmodo também possui o aplicativo para acesso pelo celular que pode ser baixado gratuitamente.

interação social. Este é o primeiro aspecto que gostaria de frisar na natureza das novas tecnologias que não são anti-sociais como alguns supuseram, mas favorecem a criação de verdadeiras redes de interesses. Surgem daí ‘*comunidades virtuais*’ em que os membros interagem de forma rápida e eficaz (o gênero *listas de discussão* encarna esse aspecto). Esse é um novo foco para reflexão; não necessariamente um novo objeto linguístico, mas uma nova forma de uso da língua enquanto prática interativa. (MARCUSCHI, 2004, p.20).

A professora Rebecca Black (2010), docente da Universidade da Califórnia nos Estados Unidos, é especialista na área de letramento e tecnologia e defende o trabalho com gêneros textuais emergentes *online* e o uso dos espaços virtuais de aprendizagem no ambiente escolar.

A autora argumenta que os docentes precisam utilizar esses espaços virtuais de aprendizagem, pois eles são considerados zonas de grande afinidade entre os jovens. Esses ambientes virtuais devem ser encarados como novos territórios, para que possamos estabelecer uma nova relação de interação entre professores e alunos.

As novas mídias e as novas tecnologias não devem ser vistas como ameaças, e sim, como novas possibilidades de repertório para os professores. Elas facilitam a interação e a aprendizagem dos adolescentes. Como reconhece Black (2010), para aperfeiçoarem suas práticas, tornando-as mais coerentes com a realidade atual dos jovens, os professores têm de ir muito além dos “limites das paredes nas salas de aula”.

Os ambientes virtuais fazem parte da realidade de jovens e adolescentes no mundo todo. Em seu cotidiano, o adolescente faz parte de diversas redes sociais que representam suas identidades culturais e que são usadas, popularmente, para fins de entretenimento. Em nossa proposta, utilizamos uma plataforma virtual de aprendizagem como suporte pedagógico (Edmodo) e como meio de interação e divulgação dos trabalhos realizados pelos estudantes.

Além das facilidades de uso, tanto para o professor, quanto para o aluno, o ambiente virtual representa o fascínio dos jovens que se encontram o tempo todo conectados. Os *memes* fazem parte desse universo *online* que tanto “prende” os adolescentes e jovens na contemporaneidade.

Para Xavier (2013), não se questiona mais o uso das tecnologias em sala de aula, o que deve ser polemizado é a iminência de se preparar os profissionais da área para alinharem suas práticas pedagógicas aos avanços tecnológicos da atualidade.

Harmonizar educação, inovação e tecnologia é um imperativo inadiável da escola contemporânea. A aprendizagem hipertextualizada hoje viabilizada

pela criatividade humana de propor invenções interessantes para responder a necessidades antigas ou até mesmo às necessidades forjadas pelas próprias invenções recentes bate à porta das instituições de educação. (XAVIER, 2013, p. 57, 58).

Os autores Dudeney, Hockly e Pegrum (2016) afirmam que mesmo que o ensino da língua esteja fundamentado *offline*, as tendências digitais o tornaram possível e muito mais apelativo para os alunos, quando ele acontece também *online*. O uso de ferramentas digitais para fins de aprendizagem precisam, impreterivelmente, fazer parte do cotidiano e do currículo das escolas. Para os autores, deixar de oferecer aos estudantes aulas embasadas nas didáticas dos multiletramentos e dos letramentos digitais significa “fraudar nossos estudantes no seu presente e em suas necessidades futuras.” (DUDENEY; HOCKY; PEGRUM, 2016, p.19).

Ângela Kleiman em sua obra “Preciso ‘ensinar letramento?’” (2005), demonstra o quanto as práticas de letramento são essenciais para o engajamento dos alunos nas atividades contribuindo para suas formações. Conforme a autora:

Se, dando asas à imaginação, a criança contextualiza a história do livro, não haverá limites para o que ela será capaz de fazer quando os saberes a serem adquiridos forem contextualizados em atividades relevantes de estudo e lazer. (KLEIMAN, 2005, p.37).

2.1 Sequência didática

A sequência didática foi aplicada pela professora regente de Língua portuguesa, no mês de abril de 2017, em três turmas de 8º ano do ensino fundamental que totalizavam 91 estudantes. O projeto foi desenvolvido em uma escola pública situada no município de Uberlândia, MG. O tema central da proposta foi a revisão² do conteúdo de classes gramaticais, utilizamos para isso 13 aulas, intercalando aulas presenciais e aulas desenvolvidas à distância por meio do Edmodo. A proposta foi dividida em cinco etapas:

- **Primeira etapa:** Criação do grupo da sala na plataforma Edmodo. Criamos o grupo do 8º ano no qual se cadastraram alunos das três turmas. Utilizamos uma aula no laboratório de informática para que os estudantes criassem a conta³ e se familiarizassem com o site.

² A revisão foi realizada com o objetivo de retomar os conceitos e noções básicas de classes gramaticais, assim como seus usos e exemplos práticos.

³ Posteriormente, a maioria dos estudantes (cerca de 90%) baixou o aplicativo e desenvolveu o restante das atividades nos próprios celulares.

- **Segunda etapa:** Os alunos pesquisaram sobre o assunto (classes gramaticais) e assistiram a vídeoaulas nos próprios celulares. Os sites e vídeoaulas considerados mais interessantes pelos jovens eram compartilhados, curtidos e comentados no Edmodo. Nessa etapa utilizamos uma aula presencial (em que foi permitido o uso do celular⁴ em sala de aula) e três aulas à distância em que a interação foi mediada por meio do site.
- **Terceira etapa:** Utilizamos uma aula presencial no laboratório de informática para conversarmos sobre o gênero *meme* e sobre os aplicativos⁵ que podem ser usados para a criação dos mesmos. Outra aula à distância foi realizada no Edmodo, na qual os estudantes postaram, curtiram e compartilharam *memes* que consideravam divertidos e comentaram nas postagens os motivos de suas escolhas. Nesse momento aproveitamos para analisarmos o gênero e suas características principais, demonstrando a variedade de assuntos que ele pode abordar de forma crítica e principalmente humorística.
- **Quarta etapa:** A última etapa foi a criação dos *memes* (VEJA ANEXO A) usamos uma aula no laboratório de informática e três aulas à distância para criação e postagem dos *memes* no Edmodo. Os alunos curtiram e comentaram os *memes* dos colegas, foi um momento de muita interação e divertimento para os adolescentes.
- **Quinta etapa:** Os estudantes se auto-avaliaram e também avaliaram⁶ os colegas e as atividades propostas, demonstrando durante o processo muita maturidade e autocrítica. Utilizamos uma aula presencial para uma discussão oral e uma aula à distância para a avaliação escrita que foi respondida por meio de uma tarefa postada previamente na plataforma.

⁴ Na escola em que o projeto foi desenvolvido o uso do celular em sala de aula é proibido e os estudantes, em sua maioria, apesar de questionarem muito, respeitam essa regra. Observamos uma grande satisfação dos adolescentes por poderem fazer uso do aparelho na aula, além disso, não ocorreram incidentes relacionados ao mau uso do aparelho (como indisciplina ou o acesso a sites proibidos e não recomendados, por exemplo).

⁵ A maioria dos celulares já possuem editores de fotos capazes de criarem imagens com muita qualidade. No entanto, existem vários aplicativos especializados na criação de *memes*, visto que, atualmente os jovens têm o hábito de os criarem para fins de entretenimento pessoal. Alguns deles são: o *memegenerator* e o *phogrid*, ambos gratuitos e fáceis de utilizar.

⁶ Durante todo o projeto utilizamos os preceitos da avaliação formativa (HADJI, 2001). A avaliação formativa vai além da idéia da classificação, da verificação e da seleção. Ela é informativa e demonstra aos atuantes do processo, tanto professor, quanto alunos, quais ações foram bem sucedidas e quais precisarão de aprimoramento. Promovendo reflexões sobre o processo de ensino-aprendizagem, além da autocrítica dos participantes.

Priorizamos durante todo o projeto a interação e a colaboração entre os jovens, o uso dos ambientes virtuais e da tecnologia para o desenvolvimento das atividades. Também acompanhamos e auxiliamos os estudantes sempre que necessário, buscando ao máximo apenas mediar o processo, mantendo os adolescentes como protagonistas de suas aprendizagens. Buscamos estimular os jovens a acessarem não só seus conhecimentos de mundo, mas também elementos de suas próprias identidades culturais *online*, assim como suas predileções de entretenimento. Estimulamos o desenvolvimento das habilidades de leitura, escrita e oralidade dos discentes.

3. CONCLUSÃO

Todos os estudantes participaram com entusiasmo e demonstraram facilidade na realização de todas as etapas da sequência didática. Os adolescentes se envolveram no processo e produziram de dois a três *memes* cada, apesar de ter sido solicitada a produção de um único *meme*. Alguns alunos continuaram postando, curtindo e comentando sobre os *memes*, mesmo após vários dias do término da proposta.

Além disso, os *memes* produzidos pelos discentes demonstraram qualidade ao apresentarem humor e ironia, que são características inerentes ao gênero, e ao mesmo tempo seus conhecimentos sobre o assunto, já que sua criação se deu como ferramenta de aprendizagem na revisão do conteúdo de classes gramaticais.

Acreditamos que conseguimos estabelecer verdadeiras práticas de multiletramentos e de letramentos digitais que podem contribuir para o aprimoramento de diversas competências dos alunos, por meio de uma didática que privilegia as multissemióticas, multiculturalidades do gênero *online meme* e o ambiente virtual de aprendizagem. Priorizamos em nosso planejamento, realizar atividades divertidas e prazerosas para os adolescentes, no entanto, sem perder de vista o caráter pedagógico, que foi o foco principal de nossa proposta.

Os estudantes avaliaram cada etapa da sequência didática e também realizaram auto-avaliações. Nesse processo, esclarecemos aos adolescentes que nas avaliações não existiria certo ou errado e que os mesmos não seriam penalizados por expressarem suas opiniões. Também explicitamos nossos objetivos: verificar se as metas planejadas foram alcançadas, proporcionarmos reflexões sobre o processo de ensino-aprendizagem, possibilitar aos estudantes o desenvolvimento da metacognição e da autocrítica. As avaliações foram feitas oralmente, em forma de debate e por escrito por meio do Edmodo.

Na avaliação oral, os estudantes expressaram que gostaram de participar do projeto, que julgaram divertido realizar as atividades e que desejavam mais aulas com essa perspectiva tecnológica. Os alunos comentaram sobre seus desempenhos e dos colegas de forma respeitosa e madura. Os adolescentes também refletiram sobre a proibição do celular nas escolas e sobre o uso do aparelho e da internet de forma geral para fins de aprendizagem.

Na avaliação escrita, dentre as perguntas realizadas, questionamos como foi a experiência dos estudantes com a plataforma educacional virtual Edmodo e também o que acharam da produção de *memes*. A seguir a transcrição de duas avaliações escritas produzidas pelos alunos:

Aluna A. A. 13 anos

- 1) Foi uma coisa diferenciada, por ser a primeira vez que algum professor meu utiliza essa plataforma, acabei por estranhar um pouco, mas nunca tive problemas com ela e gostei de utiliza-la.
- 2) Para mim foi uma nova forma de aprender, achei interessante e diferenciado

Aluno A. M. 14 anos

- 1) Eu achei que foi uma proposta bem interessante, essa ferramenta possibilitou fácil acesso à tarefas, além de ter mais interação.
- 2) Quem não gosta de memes, não é mesmo?! Esses trabalhos nos divertiram muito, pois os memes são espetaculares, além do mais, ganhar nota fazendo trabalho de meme é gratificante.

Reforçamos com os resultados da aplicação dessa sequência didática o quanto é urgente a implementação de práticas de multiletramento e de letramentos digitais nas escolas. Comprovamos que além de muito atrativas para os jovens, são capazes de subsidiarem um aprendizado significativo que pode contribuir consideravelmente para a formação dos alunos do ensino fundamental.

REFERÊNCIAS

- BLACK, Rebecca. **The language of Webkinz**: Early childhood literacy in an online virtual world. *Digital Culture and Education*, 2 (1), 7-24, 2010.
- BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs)**. Língua Portuguesa. Ensino fundamental. Terceiro e quarto ciclos. Brasília: MEC/SEF, 1998.
- DUDENEY, Gavin; HOCKY, Nicky; PEGRUM, Mark. **Letramentos digitais**. São Paulo: Parábola Editorial, 2016.
- EDMODO, 2018. Disponível em: <<https://www.edmodo.com/about?language=pt-br>>. Acesso em: 27 jan 2018.
- HADJI, Charles. **A Avaliação desmitificada**. Porto Alegre: Editora Artmed, 2001.
- KLEIMAN, A. **Preciso “ensinar” o letramento? Não basta ensinar a ler a escrever?**Cefiel/IEL/Unicamp, 2005.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. O hipertexto como novo espaço de escrita em sala de aula. **Linguagem e Ensino**, Pelotas, v. 4, n. 1, p. 79-111, 2001.
- _____. Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital. Em: MARCUSCHI, L. A.; XAVIER, A. C. (Org.) **Hipertexto e gêneros digitais**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.
- _____. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2008.
- ROJO, Roxane; MOURA, Eduardo. **Multiletramentos na escola**. São Paulo: Parábola, 2012.
- XAVIER, Antonio Carlos dos Santos. Educação, tecnologia e inovação: o desafio da aprendizagem hipertextualizada na escola contemporânea. **Revista (Con)texto Linguístico**, Vitória, v. 7, p. 42-61, 2013.

ANEXO A

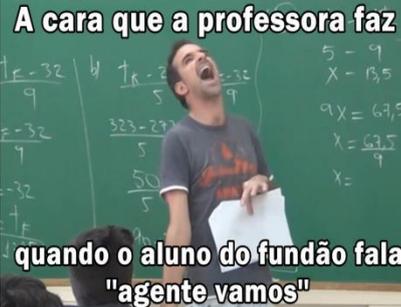
Fotografias de 1 a 11: memes produzidos pelos alunos do 8º ano

- João, diga-me dois pronomes:
-Quem? Eu?
-isso mesmo, tirou 10!



eu sou 10

A cara que a professora faz



quando o aluno do fundão fala "agente vamos"



professora advérbio EU

QUANDO UMA PESSOA CONJUGA O VERBO COM "MIM"



shiu
cala a boquinha



Me da uma bala
Mim da uma bala



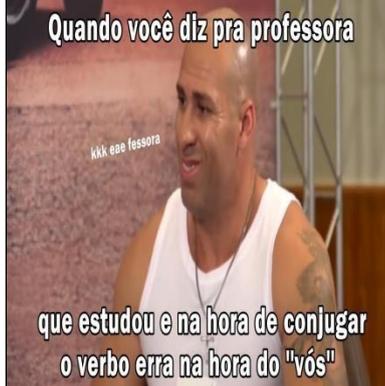
QUANDO A PROVA É SOBRE PREPOSIÇÃO
MAS VOCÊ LEMBRA QUE PREPOSIÇÃO RELACIONA OUTRAS PALAVRAS

PSIU !!! VOCÊ MESMO !! LARGA ESSE ZAP ZAP E VAI APRENDER SOBRE PREPOSIÇÃO



PREPOSIÇÃO É A PALAVRA QUE ESTABELECE UMA RELAÇÃO ENTRE DOIS OU MAIS TERMOS DA ORAÇÃO...

Quando você diz pra professora



kkk eee fassora
que estudou e na hora de conjugar o verbo erra na hora do "vós"

"Mãe, vou sair"
"Vai aonde, moleque?"



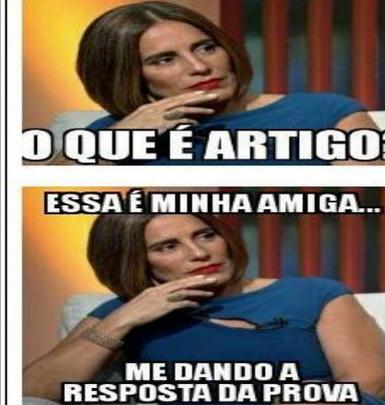
"Então, mãe: Sair é verbo intransitivo, e não precisa de complemento"

EU VENDO



VOCÊ USANDO "MAIS" COMO CONJUNÇÃO

O QUE É ARTIGO?



ESSA É MINHA AMIGA...
ME DANDO A RESPOSTA DA PROVA

ARTIGO É A PALAVRA QUE, VINDO ANTES DE UM SUBSTANTIVO, INDICA SE ELE ESTÁ SENDO EMPREGADO DE MANEIRA DEFINIDA OU INDEFINIDA.



ALÉM DISSO, O ARTIGO INDICA, AO MESMO TEMPO, O GÊNERO E O NÚMERO DOS SUBSTANTIVOS.



MIGA SUA LOUCA! SABE DE TUDO!

Fonte: A autora.

PELA VIA DA IRONIA: A ESCRITA CRONÍSTICA DE HILDA HILST

Aline Pires de Moraes

Linda Hutcheon em **Teoria e política da ironia** apresenta a ironia enquanto tropo retórico que se revela como um modo de ver o mundo, buscando tentar entender como e por que a ironia é usada e entendida como uma prática ou estratégia discursiva, preocupando-se com a ironia em uso, no discurso, na cena social e política.

No longo estudo que desenvolveu, a estudiosa mostrou que a ironia envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação (HUTCHEON, 2000, p.17), abordando o modo como as arestas críticas da ironia apontam para a complexidade semântica que envolve o processo irônico, suas comunidades discursivas, a intencionalidade do ironista⁷ e os elementos contextuais que se apresentam como estruturadores do discurso irônico.

Daí a compreensão da ironia ser um jogo em que o estabelecimento das estratégias depende não apenas da intenção de quem produz a ironia, mas também daquele que a recebe, denominado por Hutcheon de interpretador, o qual “pode ser – ou não – o destinatário visado na elocução do ironista, mas ele ou ela (por definição) é aquele que atribui a ironia e então a interpreta” (HUTCHEON, 2000, p.28), assim, o interpretador e o ironista são os principais participantes deste jogo.

Para a estudiosa: “a ironia não é ironia até que seja interpretada como tal – pelo menos por quem teve a intenção de fazer ironia, se não pelo destinatário em mira. Alguém atribui a ironia; alguém faz a ironia ‘acontecer’” (HUTCHEON, 2000, p.22/23). Além disto, a situação discursiva, juntamente com o dito ironista e o interpretador, formam o tripé que colabora para a construção do sentido irônico alavancado nas relações dinâmicas e plurais entre o texto e a elocução e todos os fatores e elementos envolvidos no jogo.

Hutcheon considera ainda que a ironia representa uma atitude avaliadora do ironista em relação ao fato ironizado, constituindo-se na “transmissão intencional tanto da informação quanto da atitude avaliadora além do que é apresentado explicitamente” (HUTCHEON, 2000, p.28), daí a ironia ser considerada uma importante estratégia de oposição.

⁷ Para Linda Hutcheon, o ironista define-se como aquela pessoa que “pretende estabelecer uma relação irônica entre o dito e o não dito, mas pode nem sempre ter sucesso em comunicar aquela intenção (ou relação)” (HUTCHEON, 2000, p.28).

Nessa perspectiva, Hilda Hilst usa a aresta afiada da ironia em suas crônicas para atacar paradigmas sociais em voga destacando as consequências de determinados modelos sociais.

As afinidades não eletivas

Perguntaram àquele mocetão que degolou pai e mãe o porquê daquele horror. Resposta: “Meus pais me reprimiram”. Coitadinho! Fofada: enquanto durar esta epidemia de matricídios e parricídios, sinto-me na obrigação de “ofertar” alguns prudentes conselhos aos pais e às mães. Primeiro: se o seu certamente brilhante filhinho adolescente estiver tristinho ocioso ou com *spleen* ou *cafard* ou inquieto, com pulsões surreais sensoriais, por favor, não o tencione, não o reprima, não se atreva a sugerir a prima, “faça você mesma”, coloque-se de imediato em decúbito dorsal, peça perdão aos guias, e tente antes de deitar-se a dança do ventre, pois se você tiver sorte ele há de se tranquilizar só com isso. Se ele ficar muito agitado procurando o facão, chame o papi, e os dois poderão ir juntinhos ao lupanar (informe-se) mais adequado. Tente tudo pelo seu certamente brilhante filhinho adolescente, para que ele possa se desenvolver em liberdade e em plenitude, e você, mami, possa envelhecer sem levar cem facadas no peito, ou uma só, bossa guilhotina. Se o mocinho quiser arrebentar o carro zero no muro, consinta, não o reprima, os muros são feitos pra isso mesmo, são rompantes benéficos esses que irrompem na certamente brilhante “ervilha craniana” de seu certamente brilhante filhinho adolescente, rompantes que retardam consideravelmente a *dementia precocex*, e o que é mais importante: transferem para o muro a porrada letal que vocês iam levar na cabeça. Nunca digam não, viu mami? Acumule-o de mimos. Não seja preconceituosa a ponto de descartar o mais velho emprego do mundo, aquele de virar bolsinha. Isso de sexo é uma bobagem, é só desligar, enquanto um gorila está por cima você faz meditação transreal, pense nas lindas praias de Majorca (sim, porque o Caribe já é coisa de pobre agora), e na linda moto que você com sorte poderá ofertar ao seu certamente brilhante filhinho adolescente, e naquele capacetão também para proteger a tal ervilha. Ah! quando eles não vos assassinam, que benção são os filhos não? A três por quatro estão sempre ganhando o prêmio Nobel, adoram música erudita, leem demais, são finos cultos e meigos, e que humor tem essa moçada de hoje! Conheci um moçoilo que deu uma porrada de mestre na ‘mina’ dele e ela ria tanto que quase se afogou. Ria é? Sim, porque a mãezinha dele pedia: ria, Carolina, ria, ele não pode perceber que te magoou! Carolina morreu em seguidinha, linda, mas com aquele esgar devocional, e a mãezinha do moçoilo dizendo pro próprio:

viu, filhinho, ela dormiu contentinha
 num fiz nada, né, mãe?
 claro que não, amorzinho!
 foi só uma cravada, uma munhequinha, né, mãe?
 claro, filhinho!
 e pur que que ela tá puxando um ronco, hein, mãe?
 Brincadeirainha, né, bem
 hu hu hu! Então vou brincar de vampiro!
 cuidado com os teus incisivos, queridinho, ela já tá durinha!
 (pano rápido)

P.S.: “Crescei e multiplicai-vos” (Asmodeu)

(domingo, 30 de outubro de 1994)
 (HILST, 2007, p.282-284)

O texto hilstiano discute a questão de uma concepção de educação que contempla a atitude de fazer tudo que o filho quer para não causar mágoa ou traumas, sob essa égide a cronista descreve um quadro no qual as consequências desse modelo de educação seriam trágicas.

O jogo de palavras acena para um retrato irônico no qual a escolha das palavras sinaliza para uma jogada interpretativa intencional que pode ser compreendida, revelando, implicitamente e de um modo mais liberal, uma verdade que está explícita no texto, resultado de uma tensão proposta pela própria temática escolhida e pelo modo como o narrador a desenvolve, descrevendo de modo natural e paródico uma situação considerada por muitos como absurda e inconcebível.

A incongruência entre a naturalização dos atos narrados e a realidade vivenciada pelo leitor diariamente, juntamente com suas ideologias e crenças, faz com que a ironia, alavanca motriz do discurso hilstiano, se construa de modo a contar com a coparticipação do leitor na construção do sentido irônico. Camila Alvarce (2009), ao apontar a colaboração do leitor na construção de sentidos como uma via para a instauração de um movimento de reflexão e, consequentemente, de ampliação do conhecimento e da percepção crítica, dá ao leitor o papel ativo que lhe cabe no processo de instauração e assimilação das estruturas contraditórias dos discursos por meio do exercício da razão. Segundo ela,

“É realmente significativa a possibilidade de esses discursos alargarem a visão de mundo do sujeito, permitindo que ele acesse outras realidades ou, ainda, que delinieie sua própria forma de enxergar e entender a realidade (que pode destoar, e muito, do senso comum ou da concepção da maioria)”
 (ALAVARCE, 2009, p. 12)

Estratégia de oposição, a ironia nesta crônica nega as expectativas já em seu título.

A crônica inicia sugerindo que descreverá as razões pelas quais o filho tenha sido motivado a matar seu pai e sua mãe e já neste momento o leitor é surpreendido ao entender que o motivo do jovem realizar tal atrocidade foi o fato de os pais o repreenderem. A ironia pincelada já no início intensifica-se quando a narradora muda o tom do discurso ao optar por elencar uma série de conselhos nada usuais, e se desenvolve neste caminho. As atitudes indiscutivelmente atroz, denominadas por conselhos, levam o leitor a inferir que está diante de uma atitude irônica do narrador.

O uso frequente do diminutivo ao longo de toda a crônica faz a ironia beirar o sarcástico, a voz narradora parece querer instaurar uma brincadeira a fim de minimizar os efeitos das atrocidades que narra, ou melhor, os conselhos que ‘oferta’ propondo total subserviência dos pais para evitar o comportamento agressivo do filho, sugerindo inclusive que os pais devem ceder aos desejos sexuais do filho para não causar nenhum sentimento de repressão nele: “não se atreva a sugerir a prima, ‘faça você mesma’, coloque-se de imediato em decúbito dorsal, peça perdão aos guias, e tente antes de deitar-se a dança do ventre”.

O trabalho de Hilst no desenvolvimento da crônica aponta para o tom dissonante que marca a ironia, percebe-se claramente a astúcia do narrador em explorar os enunciados na construção do texto de modo a deixar perceptível a dualidade de sentidos instaurada. O narrador-ironista se propõe irônico e transmuta seu discurso para que tal finalidade seja alcançada e se complete no processo de recepção do texto, no qual o leitor perceberá a duplicidade e/ou inversão de sentidos existente entre a mensagem enunciada e a pretendida. Essa transmutação se dá por meio de uma organização discursiva que colabore para que a dissonância se efetive.

Lélia Parreira Duarte afirma que “nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal (2006, p.55), ou seja, a ironia é um tropo retórico planejado e o discurso que a instaura é laborado de modo a atingir finalidades específicas. Daí que em *Afinidades não eletivas* a voz que narra constrói seu discurso irônico pela negação de uma realidade que é rejeitada. Tal rejeição elabora-se, inicialmente, pela tentativa paródica de, por meio da organização ideológica discursivamente trabalhada no texto, inverter o real tomando seu lugar, ou seja, a situação narrada é tomada como aceitável por meio do narrador que faz arranjos no discurso para naturalizar os conselhos dados como algo comum à realidade. É por isto que os conselhos elencados subvertem o esperado, invertendo a lógica ao romper com aquilo que é socialmente considerado correto, levando o leitor ao questionamento e reflexão crítica. Também para Maria Lucia Aragão:

A obra literária, por ser uma inversão dos códigos estabelecidos, por questionar a ideologia do modo como ela se apresenta, por ser menos setorial, faz aparecer o que se esquivou no conceito superficial. O literário, por ser um fenômeno, ilumina o que a ideologia, por si mesma, não tem condições de mostrar. Ele opera uma variação sobre a realidade. Reconstrói um outro sistema, a partir de uma ruptura com o sistema ideológico vigente, provocando o questionamento. (1980, p.19)

Questionamento este que o leitor faz ao ler a crônica e perceber a relação entre os ‘prudentes conselhos aos pais e às mães’ e o comportamento do ‘brilhante filhinho adolescente’, porque rompem com um sistema ideológico vigente que postula aos filhos obediência aos pais respeitando-os e amando-os e propondo uma educação dos filhos mediada por limites, diferentemente do elencado pelas sugestões do narrador nas quais os filhos devem se ‘desenvolver em liberdade e em plenitude’ para que “você, mami, possa envelhecer sem levar cem facadas no peito, ou uma só, bossa guilhotina’.

A técnica se repete ao longo do texto: o narrador dá um conselho que nega o usual, sempre em função de zelar por uma educação não repressora, vale destacar aqui que a concepção de educação desenvolvida ao longo da crônica questiona as mudanças nas concepções sobre a educação dos filhos em relação ao aumento de crimes cometidos pelos próprios filhos contra seus pais.

Ao sugerir que a mãe se prostitua para satisfazer os desejos de consumo do filho, a sacada irônica brinca e, em seguida, diz o contrário do que sabem as verdades do leitor, correspondendo às teorias que afirmam a necessidade de conhecimentos extratextuais para a percepção da ironia. Ali, a ironia está tão explícita que não é necessário buscar elementos fora do contexto textual. Além disto, desfaz um mito com uma informação real e plausível para a situação, o aumento dos parricídios e matricídios, preenchendo o vazio que ficara na informação incongruente, instaurando-se um cenário que pode ser tido como bizarro em um texto de “lúcida irreverência, humor e crítica impiedosa das mofinezas humanas, bem como da comiseração pela fragilidade e desatinos da espécie” (FUENTES, s.d, s.pág.), característica preponderantes das crônicas hilstianas.

Outra característica recorrente na cronística hilstiana e que vemos aparecer aqui também é a mescla de gêneros literários. Em *As afinidades não são eletivas* há a inserção de um diálogo que muda o tipo de discurso empregado e parece sugerir uma cena teatral.

A hibridização do gênero é uma característica recorrente nas crônicas contemporâneas, assim como na produção hilstiana, que ao brincar com a hibridez do gênero rompe com a

ideia de que a crônica é um mero relato subjetivo dos acontecimentos cotidianos contados cronologicamente e marcado somente pela mescla do jornalístico com o literário, revelando-a como um laboratório de testes de estilo, o espaço onde desnuda-se e propaga-se a transmissão de um olhar sensível capaz de compreender o quão a literatura mescla-se ao rela e está intimamente relacionada com a beleza e a escolha consciente de uma linguagem com a forma como se tem verbalizado o discurso. A crônica reforça, assim, seu alto grau de referencialidade e atualidade, e mostra que sobreviveu graças a esta vontade de estetização, uma vez que os fatos narrados e sua proximidade perdem qualquer significado imediato foi prejudicada, sendo capaz de revelar o valor textual em toda a sua autonomia.

Este novo modelo de fazer crônica, o qual Hilst desenvolve com propriedade, é produto de uma nova maneira de olhar o mundo, é mais sofisticado e engenhoso quanto ao próprio contexto a ser desenhado. Por isso, utiliza ferramentas de diferentes disciplinas como a psicologia, a antropologia ou a filosofia. Descreve e desnuda a realidade, mesmo aquela que por vários motivos escapa à pupila do espectador. Nela se estabelece um mandato fundamental: "o leitor não pode escapar, pois o cronista fala de forma confidencial e cúmplice". O olhar crítico (voyeur ou testemunha) se funde com a experiência ou com a subjetividade, resultando num tecido que organiza e diseca os acontecimentos sob uma caneta multiforme: lírico, lúdico, irônico, transgressor e subversivo, para minar a realidade objetiva do que traça.

Daí a crônica busca estabelecer um diálogo com seu provável leitor, ou seria para os prováveis aconselhados, característica que pode ser percebida pelo modo como os diálogos são indiretamente estabelecidos e pelo uso dos pronomes a fim de criar um sentimento de intimidade: "se você tiver sorte ele há de se tranquilizar só com isso"; "transferem para o muro a porrada letal que vocês iam levar na cabeça. Nunca digam não, viu mami? Acumule-o de mimos"; "que benção são os filhos não?".

Por isto, a crônica contemporânea dá acomodação a todos os assuntos, gêneros e vozes. Constituindo-se em um espaço de hibridização no qual cruza-se com outros gêneros literários, conhecimentos disciplinares e eventos artísticos e, claro, outras formas de pensar.

Desse modo, a ironia se constitui no discurso hilstiano enquanto modo de dizer que incita a crítica e desmascara as veleidades da sociedade. O discurso irônico hilstiano é arma para a autora lançar seu olhar sobre as mofinezas sociais e dizer o interdito subjetivamente.

REFERÊNCIAS:

- ALAVARCE, CS. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 208 p. Disponível em: <<http://static.scielo.org/scielobooks/5dcq3/pdf/alavarce-9788579830259.pdf>>. Acesso em 15/12/2016.
- DUARTE, Lélia Parreira. Arte & manhas da ironia e do humor. In: _____. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006. p. 17-50.
- _____. Artimanhas da ironia. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**, vol. 11, nº 13. Belo Horizonte: Faculdade de Letras de Minas Gerais, 1991.
- DUARTE, L. P. Ironia, humor e fingimento literário. In: **Resultados da pesquisa ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Núcleo de assessoramento à pesquisa/ Faculdade de Letras da UFMG; Cadernos de pesquisa; Belo Horizonte/NAPQ/FALE/UFMG; N.15/FEV. 1994
- HILST, Hilda. *Cascos e carícias*: crônicas reunidas. São Paulo: *Globo*, 2007.
- _____. *Cascos & carícias: crônicas reunidas*. São Paulo: Nankin Editorial, 1998.
- HUTCHEON, Linda. **Teoria e política de ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. 359 p.
- _____. **Para uma teoria da paródia**. Rio de Janeiro: Edições 70, 19[...]

REPRESENTAÇÕES ESPACIAIS E A EMERGÊNCIA DO FANTÁSTICO EM A DESUMANIZAÇÃO DE VALTE HUGO MÃE

Alisson Cardoso da Silva

INTRODUÇÃO

Nascido em Angola, mas criado em Portugal, Valter Hugo Mãe é um dos escritores contemporâneos mais influentes. Suas obras dialogam constantemente sobre a humanidade e os desdobramentos da contemporaneidade partir de personagens conflitantes, sujeitos marginalizados: homossexuais, idosos, mulheres, crianças e suas buscas por identidade.

Sob a ótica do autor, o humano se constitui a partir da alteridade, da relação de empatia, da troca do reconhecimento do outro. Mas esta humanidade já deixa de existir, o que se percebe nas personagens que estão em um estado de devir, personagens sempre mais ou menos humanas. Em “A desumanização” a inóspita paisagem da Islândia é onde Mãe encontra no isolamento das personagens o individualismo de seres humanos que, quanto mais civilizados, tornam-se cada vez mais desumanos.

No romance, a jovem Halla enfrenta a dor da perda de sua irmã gêmea, Sigridur, os catastróficos efeitos na relação com sua família, a falta de empatia dos que lhe cercam e a descoberta de seu próprio eu. Fiordes, vulcões, charnecas, toda a inóspita paisagem da Islândia, lugar exótico, misterioso, desconhecido ao leitor, dialoga e promove uma espécie de simbiose com os sujeitos. Personagens e espaços se comungam, partilham da aridez, do isolamento e dos efeitos de seus traumas. Sejam os corpos das personagens, os fiordes, a infinita “boca de Deus”, ou a Islândia inteira, os espaços na narrativa se configuram sobremaneira descentrados, pluriformes; espaços insólitos. Assim sendo, este trabalho objetiva analisar o comportamento destas espacialidades e o modo com que, através delas, emerge o fantástico.

1 ESPACIALIDADES INSÓLITAS: O FANTÁSTICO COMO RESULTADO DA FRONTEIRA

Embora este nosso estudo, ao tratar do fantástico, formule-se a partir dos postulados de Tzvetan Todorov e David Roas, apenas, acreditamos que o fantástico como linha estética que emerge no seio da narrativa está para além das conceituações postuladas pelos referidos teóricos. As aproximações entre teoria e narrativa, ainda que se possa fazer, não têm força

suficiente para sustentar os argumentos. Ainda assim pretendemos iniciar nossa discussão sobre o fantástico através dos postulados dos teóricos mencionados e, em seguida, encontrar o ponto particular por onde emerge o fantástico na narrativa.

Sobre o fantástico, Todorov (2010) argumenta que a condição fundamental para sua ocorrência é a hesitação experimentada frente a um fato insólito. “Cheguei quase a acreditar: eis a forma que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta com a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida.” (TODOROV, 2010, p. 36). É necessário que se recuse ou não aceite por inteiro uma ou outra possibilidade. Para o referido teórico a hesitação pode partir de dois planos; no primeiro, interno à obra, a personagem estranha e questiona os fatos, havendo, então, à identificação do leitor com o herói; nesse caso, a hesitação encontra-se representada no texto; mas há também narrativas nas quais apenas o leitor hesita, e as personagens, por outro lado, aceitam ou são indiferentes aos fatos. Portanto, segundo Todorov (2010, p. 37), é a hesitação do leitor a primeira condição para a ocorrência do fantástico. Entretanto, para que isso ocorra, o leitor deve tomar uma posição frente ao texto, pois como aponta o teórico,

Existem narrativas que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor jamais se interrogue sobre sua natureza, sabendo perfeitamente que não deve toma-los ao pé da letra. Se animais falam, nenhuma dúvida nos assola o espírito: sabemos que as palavras do texto não devem ser tomadas num outro sentido, que se chama alegórico. Situação inversa se observa relativamente à poesia. O texto poético poderia ser freqüentemente julgado fantástico, se ao menos se exigisse que a poesia fosse representativa. Mas a questão não se coloca: se é dito, por exemplo, que o “eu poético” voa pelos ares isto é apenas uma seqüência verbal, a ser tomada como tal, sem pretender ir além das palavras. (TODOROV, 2010, p. 38, grifo no original)

Assim sendo, cabe o leitor implícito, não o leitor real, comum, mas a uma função de leitor inscrita no texto, integrar-se no mundo das personagens e percebê-lo como um mundo de criaturas vivas, recusar-se interpretar o texto de maneira alegórica ou poética e, então, oscilar entre uma explicação natural e outra sobrenatural para os fatos apresentados.

David Roas, teórico, escritor, ensaísta e professor espanhol, no entanto, considera a definição de Todorov vaga e excludente, segundo Roas, mesmo que seja ideal para classificar algumas narrativas cujos desenlaces evidenciam-se ambíguos, o conceito de fantástico apontado por Todorov desconsidera muitas outras nas quais o sobrenatural é demasiadamente evidenciado. Roas aponta-nos outro caminho em direção à conceituação do fantástico; segundo ele, é a transgressão que irá definir a ordem do fantástico, transgressão esta que se observa em narrativas em cujo narrador esforça-se em criar um mundo tal qual o do leitor e

este mesmo mundo verossímil, regido por leis tidas rigorosas, imutáveis ver-se-á assaltado pelo fenômeno sobrenatural. “É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis”. (ROAS, 2014 p.31) para que o fantástico ocorra é, portanto, necessário a emergência de conflito no quadro em que se apresentam os fatos: a “realidade” e a irrupção dos fatos insólitos no seu seio. O fantástico, de acordo com Roas, a um só tempo, parte da realidade e se volta contra ela.

Entretanto, as definições dos teóricos, embora divergentes, não são, em nossa concepção, de todo suficientes para abarcar o modo em que se apresenta o fantástico na narrativa em análise isso porque nós a observamos potencialmente fantástica em função da aproximação, da quase junção, quase quebra de fronteiras entre o mundo “real”, familiar ao leitor, e outro instável, mitológico, incomum, nada natural, em todo caso.

O romance se inicia com Halla, narradora protagonista, contando do recebimento da notícia do enterro de sua irmã gêmea, Sigridur.

Foram dizer-me que a plantaram. Havia de nascer outra vez, igual a uma semente atirada àquele bocado muito grande de terra. A morte das crianças é assim, disse a minha mãe. O meu pai, revoltado, achava que teria sido melhor haverem-na deitado à boca de Deus. (MÃE, 2013, p. 09)

Os primeiros instantes da narrativa revelam do ambiente a que o leitor se insere. Obviamente nenhum fato efetivamente extranatural fora evidenciado, no entanto, o teor lendário e mitológico que permeia a narrativa já se delineia de pronto. O leitor sabe-se, de imediato, frente a uma escrita que escapa os balizamentos de uma narrativa puramente realista. O chão que aqui se pisa não é de todo sólido. Esse movimento contrário à realidade empírica evidencia-se, um pouco mais adiante, quando Halla, sentindo os efeitos de uma possível conexão entre gêmeos que, em seu caso, persistiu à morte, assim narra o que lhe ocorreu.

Ao deitar-me, naquela noite, lentamente senti o formigueiro da terra na pele e o molhado alagando tudo. Comecei a ouvir o ruído em surdina dos passos das ovelhas. Assim expliquei, assustada. Disseram-me que talvez a criança morta tivesse prosseguido no meu corpo. Prosseguia viva por qualquer forma. (MÃE, 2013, p. 09)

Vemo-nos frente a um evento perturbador; a conexão que se acredita haver entre gêmeos ultrapassara os limites da morte resultando nos efeitos sentidos no corpo da jovem Halla. Mais adiante, Halla, que acreditava estar ocupada de duas almas, responsável pelo

mantenimento da existência da irmã, esclarece que ao deitar portava-se como morta, as mãos sobre o peito, hirta, e, então, imaginava coisas. Seguindo essa afirmação da personagem temos o seguinte relato seu.

Ao fim de umas noites, senti um bicho a picar-me. Um bicho dentado que claramente devorava um lugar no meu corpo. Apavorada, levantei-me. (...) Quando o meu pai se levantou, foi o que lhe confessei. Eu sabia que os bichos haveriam de devorar o corpo de Sigridur. Se ela tivesse de ser uma semente, se esperasse germinar, não o conseguiria enquanto os bichos lhe devorasses os aumentos. (MÃE, 2013, p. 10)

Aos acontecimentos narrados a explicação que se encontra é totalmente baseada no imaginário, na crença, no lendário popular, nada racional, em todo caso. No plano interno da narrativa não vemos representada a hesitação fundamental para a definição do fantástico todoroviano, pelo contrário, aos relatos da jovem Halla, seus ouvintes conferem responsabilidade à forte ligação partilhada pelos irmãos gêmeos. Se se seguisse na linha de raciocínio de Todorov, a emergência do fantástico estaria, então, na possibilidade de hesitação do leitor implícito diante dos fatos. Entretanto, cabe ressaltar que, embora o leitor tenha diante de si algumas possibilidades as quais possa recorrer e, com isso, talvez, hesitar, a força com que os fatos se apresentam no todo da narrativa não são consideráveis. O contraponto entre o sobrenatural e o racional não se evidencia uma vez que o leitor implícito é levado pela narrativa à uma zona de aproximação; um ambiente que, por suscitar constantemente a possibilidade, exclui o estranhamento.

Observemos o que segue a narrativa. À altura do capítulo terceiro a jovem Halla descreve um poço ao qual denominavam a “boca de Deus” que, segundo a personagem, era de vento, infinita.

Diz a jovem:

Chamávamos-lhe a boca de Deus porque não a conhecíamos. E deus era o desconhecido. Cada coisa que se nos revelasse tornava-se humana. Apenas o que nos transcendia poderia ser Deus. Aquela fundura nas rochas, toda infinita e terminante, transcendia-nos. (...) chamávamos-lhe a boca de Deus porque era um poço infinito que nos servia de sentença para cada coisa. O que para ali atirássemos ficava tão só na imaginação, essa morte de que éramos sempre admiravelmente capazes. (MÃE, 2013, p. 17)

Junto ao precipício que, segundo nos relata a personagem, era infinito, transcendente, temos a emergência de espacialidades outras que, de igual modo, apresentam-se potencialmente insólitas. Seja a possibilidade de monstros habitando o mar em torno do país ou a própria Islândia que seria o corpo de Deus ou um dragão adormecido. Portanto, toda a narrativa é perpassada por uma constante insegurança, uma sempre iminência de eventos

extraordinários. Assim sendo, a narrativa também não se enquadra perfeitamente no conceito de fantástico de Roas, pois, o mundo narrado, embora não seja totalmente inventado, como no maravilhoso, foge à extrema similitude. Os espaços descritos são reais, entretanto abarcam possibilidades metamórficas que os fazem deslizar a uma zona de proximidade com um mundo outro.

Portanto, acreditamos ser justamente esta aproximação, provocada pela constante presença e possibilidade do extranatural, a responsável pela emergência do fantástico no seio da narrativa em análise. É através dos espaços, metaforicamente instáveis, que se configuram como uma zona de limite, de fronteira e também uma abertura entre o mundo real, empírico e o transcendente que o fantástico se nos dá a ver.

2 ESPAÇOS PLURIFORMES: OU DAS HETEROTOPIAS

A as metamorfoses metaforicamente descritas na narrativa promovem a descentralização dos espaços narrados. Espaços que por funcionarem sob a ótica do imaginário, do mitológico, da sempre possível conexão e metamorfose apresentam-se peregrinos e, por isso, extremamente heterotópicos.

Heterotópicos são um dos posicionamentos espaciais descritos pelo filósofo francês Michael Foucault. Para o filósofo não vivemos num retângulo branco, no vácuo, no neutro; vivemos, pelo contrário, em regiões densas de contraste, de relevo; assim sendo, “nossa época talvez seja, acima de tudo, a época do espaço. Nós vivemos na época da simultaneidade: nós vivemos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado-a-lado e do disperso” (FOUCAULT, sd. PDF). Dentre todos os sítios que forma nossas sociedades, há diferentes espaço: “regiões de passagem como ruas, trem, metrô; há regiões abertas de paragem transitória, cafés, cinema, praia, hotéis, e há regiões fechadas de repouso e moradia”. (FOUCAULT, 2013, p. 19). E dentre todos estes espaços há outros absolutamente distintos, espaços que se opõem aos demais, espécie de contraespaços, destinados a inverter, apagar, neutralizar ou purificar os demais. São, estes espaços, de dois grandes modos: as utopias e as heterotopias.

As utopias, segundo o filósofo, são os espaços irrealis que apresentam a sociedade de uma forma aperfeiçoada e por apresentarem-se lineares, confortáveis, nos acomodam. As utopias são, por exemplo, os espaços das fábulas. Já as heterotopias, de acordo com Foucault (2009. PDF), são os espaços que incomodam, inquietam por serem pluriformes; por se justaporem, e ocuparem vários posicionamentos, em si, incompatíveis. São sítios, estes, que

estão fora de todos os lugares ainda que, efetivamente, sejam localizados. Espaços absolutamente, definitivamente, outros.

São, estes espaços, reais, arraigados no interior da sociedade:

(...) algo como contra-sítios, espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros sítios reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. Este tipo de lugares está fora de todos os lugares, apesar de se poder obviamente apontar a sua posição geográfica na realidade. Devido a estes lugares serem totalmente diferentes de quaisquer outros sítios, que eles reflectem e discutem, chamá-los-ei, por contraste às utopias, heterotopias. (FOUCAULT, 2009, p. 03 PDF)

Assim sendo, observamos os espaços abertos na narrativa em análise absolutamente, verdadeiramente heterotópicos em razão de seu posicionamento descentrado. Espaços que por funcionarem pautados na constante possibilidade metamórfica fogem os balizamentos da sociedade da norma. Espaços definitivamente outro, que contestam os demais e, através de seu deslocamento, permite-nos aperceber do nosso lugar “estável” e, seguramente, “imóvel”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar nossa discussão, lembremos que as movências dos espaços descritos na narrativa ligam-se ao lugar ocupado pelos sujeitos. Conforme já citado em nosso estudo, a simbiose promovida entre espaços e sujeitos é evidente no romance em análise. Toda a aridez, o isolamento e a possibilidade de mutação dos espaços comungam da também aridez humana. Se os espaços, por fugirem do centro, ocupam um quase lugar outro, são quase algo mais fantástico que seu real estado, os humanos, pela aridez das relações, ocupam uma zona de devir, quase humanas, também quase animais.

REFERÊNCIAS:

- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In:_____. **Ditos e Escritos III : estética, Literatura, pintura, música e Cinema**. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. PDF. Disponível em < <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/foucault-m-estc3a9tica-literatura-e-pintura-mc3basica-e-cinema-ditos--escritos-iii.pdf> > acesso em 15/04/2017
- MÃE, Valter Hugo. **A Desumanização**. 3ª reimpressão. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- Roas, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Editora Unesp, 2013
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. 2ª reimpressão da 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SANGUE NOSSO DE CADA MÊS: ANÁLISE DE DUAS PEÇAS PUBLICITÁRIAS DE ABSORVENTE ÍNTIMO

Ana Alice da Silva Pereira

Este artigo busca efetuar a análise de duas peças publicitárias de absorventes íntimos, ambas no formato vídeo, a primeira da marca *Sempre Livre* e a segunda da marca *Libresse*, não comercializada no Brasil. A metodologia utilizada será a Análise do Discurso de linha francesa, resgatando o que propõe Orlandi (1996) quando aponta que a linguagem, em sua relação com o discurso, não pode ser tomada somente como expressão do pensamento ou elemento de comunicação, visto que deve ser compreendida em seu caráter simbólico, capaz de refletir e agir sobre relações de poder e conflitos sociais. Neste contexto, o discurso é tomado em uma concepção ampla, não limitando-se à linguagem e considerando como realidade discursiva todos os elementos presentes nas peças, tais como o espaço retratado e utilização de cores e objetos.

A base teórica utilizada se baseia nos trabalhos de Butler (2016, 2006, 2000), Foucault (2014a, 2014b), Vigarello (1996) e Bordieu (2002). É possível reconhecer nesses autores uma noção de discurso atrelada ao movimento histórico, ou seja, a compreensão de que as produções discursivas só podem ser compreendidas mediante a investigação de suas condições de produção. O discurso, já adverte Foucault (2014a), não traduz as lutas de poder, mas é em si mesmo um instrumento deste, de modo que aquele que dele se apodera apresenta o potencial de enunciar verdades que serão seguidas por outros sujeitos. Nesse contexto, e aproximando-se de uma compreensão de poder que se encontra diluído nas micro-relações ao invés de centralizado no Estado, é essencial reconhecer a cultura como um todo, e dentro dela a publicidade, como possíveis agentes desse poder. Assim, a publicidade, autorizada como está a emitir discursos diversos, é responsável por compartilhar valores e hábitos que são apropriadas pelos sujeitos. Portanto, torna-se uma ferramenta que contribui na constituição da subjetividade e também é capaz de refletir as questões humanas.

Segue-se uma descrição das campanhas publicitárias. Ambas estão no formato vídeo, disponíveis através do site de compartilhamento de vídeos You tube. A campanha *Nah Real*, da marca *Sempre Livre*, e a peça *Blood*, da marca *Libresse*. Os dois vídeos datam de abril de 2016 e possuem curta duração. A escolha por discuti-los leva em conta sua similaridade em termos de configuração e sua atualidade histórica, buscando analisar as estratégias utilizadas

por cada um, com uso dos mesmos tipos de recurso, permitindo, assim, reconhecer diferentes formas de conceber o corpo, a mulher e o feminino na contemporaneidade. Com isso em vista, parte-se para uma descrição do conteúdo de cada peça.

O primeiro vídeo, *Nah Real*, se inicia com a apresentação do espaço no qual se transcorrerá toda a ação desenvolvida: o quarto. Nesse, sentada sobre a cama com as pernas cruzadas, a blogueira/youtuber Nah Cardoso, que, com seu bordão característico, enuncia o cumprimento: “Hello, hello, meninas, chegou *Nah Real*, com *Sempre livre*.” Após isso, surge uma curta vinheta, acompanhada por uma melodia musical alegre, em que seguem-se imagens da moça segurando uma embalagem do produto próximo ao rosto, acompanhada dos nomes da marca e da campanha. No quarto encontram-se uma cama, vários travesseiros coloridos, um criado mudo e uma mesinha azul claros, e também pequenos quadros na parede. Entre estes objetos, há mensagens motivacionais e uso de tons claros e floridos. Sentada sobre a cama, a moça tem em sua frente duas embalagens do absorvente que anuncia, que, por sua vez, também é marcado por tons de azul e verde claros.

Passada a vinheta, a garota anuncia a “dica incrível de hoje”, abre um absorvente de cada uma das embalagens à sua frente e explica suas particularidades, na mesma linguagem jovial que fica explícita nos trechos transcritos. Nessa demonstração dos produtos, não há o uso da cena, tão comum em publicidades audiovisuais dessa natureza, do líquido azul sendo completamente absorvido quando em contato com o absorvente branco; no entanto, a apresentadora em certo momento evidencia e enfoca as linhas azuis do absorvente, responsáveis pelo controle do fluxo e evitação de vazamentos. O design do produto anunciado, tanto no que diz respeito ao próprio objeto quanto à sua embalagem, estão em perfeita consonância com a utilização de cores e a atmosfera criada no espaço utilizado, evocando noções de tranquilidade, pureza e harmonia. Apresentados os produtos, a moça se despede de sua audiência, mantendo o grau de cordialidade e informalidade visto em toda a comunicação. O uso e a escolha de uma blogueira/youtuber, jovem e descolada, para anunciar o produto (cujo nome da peça publicitária claramente faz um jogo de palavras com o nome da garota-propaganda) é também um elemento que possui apelo identitário, principalmente para com o consumidor do absorvente, o público adolescente.

Passemos à caracterização do segundo anúncio, *Blood*. Ele se inicia em uma atmosfera sombria, à meia luz, com uma edição dinâmica, pontuada por cortes rápidos e o uso de uma sucessão de *close ups*, *planos-detalhe* e *contra-plongée*. Mostra parte do corpo de uma mulher, rapidamente, seguido por imagens de outras mulheres. A segunda mulher possui algum sangue pelo rosto, e é seguida por closes de outras mulheres, quase sempre de seus

rostos. Há uma breve aparição de um rastro de sangue no que parece ser o chão coberto de neve; o sangue disposto é de um vermelho vivo e brilhante. Prosseguem-se as imagens das mulheres, e a partir desse ponto já é possível reconhecer que tratam-se de mulheres praticando alguma modalidade de atividade física, dedicando-se com ímpeto e de alguma forma se ferindo nesse processo. As atividades realizadas são diversas e ocorrem em variados espaços: há uma bailarina em um estúdio, uma atleta em um bosque, uma boxeadora e sua adversária no ringue, um time de *rugby* em campo, uma alpinista em uma montanha, uma surfista na água do mar, um grupo de skatistas em uma pista e uma ciclista em uma floresta congelada.

Em todas as situações em que as mulheres retratadas se ferem, apresenta-se uma sequência de foco na ferida, exibindo o sangue e as consequências do ferimento, como os pés da bailarina ao serem revelados quando ela tira a sapatilha, ou ainda o nariz da boxeadora, que está cortado externamente e pinga grandes gotas de sangue quando ela é golpeada. Após sofrerem essas lesões, elas voltam à sua prática esportiva, com o mesmo afinco de antes, desconsiderando a dor desencadeada por seus ferimentos. Ao final, surge em grandes letras brancas o slogan da campanha: *No blood should hold us back*, algo como “Nenhum sangue deveria nos segurar”. Há novamente uma pequena sequência de imagens das mulheres em seus exercícios, as gotas de sangue caindo do nariz da boxeadora, e ao final a imagem de uma grande quantidade de sangue diluída na água, como na cena em que a surfista se fere, e então o nome da marca seguido de seu slogan: *Libresse, Live Fearless* (Viva sem medo).

A campanha *Blood* opta por uma proposta mais cinematográfica, trabalhando elementos como luz e sombra, uso de belas paisagens externas e o desenvolvimento de um enredo linear, estruturado em uma sequência básica de apresentação, conflito e resolução. A imagem do sangue é recorrente, e não é em nenhuma situação apenas sugerida, é apresentada de forma crua, evidenciando seu tom vermelho vivo. Trata-se de uma abordagem bastante distinta daquela citada anteriormente, que é pautada na fórmula dos vídeos estilo blog, disponíveis em profusão no site YouTube, em que o apresentador, nesse caso uma blogueira, comunica-se diretamente ao seu público, interpelando-o e requisitando sua interação. É comum nesses programas que o apresentador ofereça dicas de moda, comportamento, consumo de produtos e/ou jogos, e de acordo com sua abrangência seja capaz de influenciar o estilo de vida de seu público.

A infantilização, docilização e higienização do corpo: uma construção discursiva

Butler (2006) aponta como os estudos da área de gênero se voltam a examinar a maneira pela qual este é regulado, como suas normas de conduta são impostas e incorporadas pelos sujeitos que são submetidos a elas. Contudo, a autora destaca que regular o gênero não se traduz em sujeitar os indivíduos à força de um regulamento externo, e com isso desmascara a pretensa simplicidade da questão ao indagar: existe um gênero que é anterior à sua regulação? Ou, como ela indica, o sujeito do gênero surge como produção mediante os regulamentos a que é submetido? Não se trata, afirma Butler, de uma regra ou lei, mas de uma norma, em direção assim à uma normatização; norma essa que funciona de modo implícito e subjacente às práticas sociais, e que só é mais claramente reconhecida através dos efeitos de suas imposições.

Em vista disso, cabe destacar como as peças reforçam ou refutam a normatização de gênero. No primeiro vídeo, o que ocorre é o reforço das concepções correntes de masculino e feminino, mesmo que para isso deva se afastar, por meio dos eufemismos visuais, de sua real temática: a menstruação. Há todo um empenho realizado no sentido de afastar-se da ideia de sujo ou feio que pode ser disparada pela menção do sangue menstrual, promovendo no uso de seus elementos o feito contrário, a noção de limpeza, suavidade e mesmo a promoção de um certo prazer estético: a moça, bem arrumada e maquiada, o quarto e a cama impecáveis, com uma harmoniosa interação de cores. Logo, o imaginário construído nesse espaço é perpassado de eufemismos, como o líquido azul em contato com o absorvente branco, peça comum desse estilo de anúncio, como um correlato visual para os eufemismos discursivos. O uso de branco e azul, especificamente um azul suave, não é fortuito; ele busca produzir sentidos atrelados à pureza, e dessa forma, constrói o feminino em relação a esses ideais.

Já no segundo vídeo, o foco do anúncio, já explicitado no título *Blood*, é justamente o sangue: aqui a condição feminina é intrinsecamente atrelada à experiência da perda de sangue através da menstruação. Logo, revela-se na peça um potencial de em alguma instância romper o modelo heteronormativo e apresentar representações do feminino que remetam a outros sentidos. Se na primeira proposta a construção se pauta em eufemismos, nesta opta-se pela metáfora. As imagens carregam um tom poético, há uma estética presente na apresentação do sangue, em especial em seu contato com a natureza. A metáfora então compreendida como a condição humana, capaz de suportar, resistir, o enfrentamento diante do ferimento como mostra da força feminina e sua capacidade de enfrentar suas dificuldades, de elevar-se em

face da dor. As feridas e o sangue por vezes são retratadas de modo grotesco, ressaltando a superação advinda do sofrimento.

Na campanha *Nah Real*, o que está em voga é a construção discursiva de um corpo que só estará adequado aos preceitos de sua cultura na medida em que é: infantilizado, participa de um universo privado e característico do público adolescente, seguindo seus hábitos e gostos, como uma forma de suavizar o peso que o tema pode provocar, ou seja, trata-se de uma estratégia de eufemização; docilizado, o que como esclarece Foucault (2014b) faz parte de uma agenda civilizatória que pretende moldar o corpo, deixá-lo próprio ao trabalho e ao controle, de modo a padronizá-lo para mais facilmente domá-lo; e por fim, higienizá-lo. Essa última operação é mais dissimulada, posto que em nenhum momento é dito claramente que a menstruação ou o sangue são produtos indesejáveis ou sujos, no entanto, é possível reconhecer essa noção a partir de seus efeitos: todas as ações e imagens são elaboradas no sentido de distanciar-se totalmente da noção do sangue, e aproximar-se então de um visual *clean*, claro, trabalhado em tons suaves e branco.

A noção de limpeza, por sua vez, é também inscrita em um processo civilizatório, de modo que o corpo e seus produtos não são sujos por si, mas vistos assim em função de um modelo de higiene que é construído no contato com a cultura. Nesse contexto, o sangue menstrual se assemelha à ideia de abjeção desenvolvida por Butler (2000). A autora conduz a reflexão sobre corpos abjetos, em que o termo abjeto corresponderia então a zonas “inóspitas” ou “inabitáveis” da malha social, referindo-se aos sujeitos que, embora caracterizados externamente como qualquer outro, não são reconhecíveis enquanto tal. O abjeto, aproximando-se da noção de repúdio, destaca o que deve ser excluído, o que não é suportado em comunidade. De maneira semelhante, também o líquido menstrual deve ser negado em sua existência, embora seja concreto: sua menção só é suportada no espaço público a partir de seu silenciamento imagético e discursivo. Nesse sentido, cabe destacar ainda que embora a segunda abordagem publicitária faça uso contundente da imagem do sangue, só é capaz de adotar essa estratégia por desvinculá-lo da menstruação, o que em última instância também se configura como um silenciamento.

A partir da noção de higiene como algo que remonta à dialética do íntimo e do social, é essencial apontar a dinâmica de cada um dos anúncios no que concerne à ocupação dos espaços. A campanha *Nah Real* é desenvolvida no espaço de um quarto de menina, microcosmo que, no contexto da peça publicitária, funciona como símbolo primordial do privado, do íntimo, o espaço do si em detrimento do espaço do mundo. A menstruação, bem se sabe, é assunto que deve ser falado a portas fechadas, não tem espaço na vida pública, não

deve ser trazido à vida social, já que não passa de coisa de mulheres. É nesse sentido que Bordieu (2002) denuncia que a persistência da dominação não se justifica por meio de desigualdades legais, mas principalmente em relação ao lugar simbólico reservado a cada um dos atores sociais. Isso equivale a dizer que efetua-se, por meio da inserção cultural e social, uma coerção para que as mulheres restrinjam-se aos espaços para elas designados, sendo esses a casa, o privado, ou ainda os lugares dedicados à assistência e cuidado de outros sujeitos, tais como a escola e o asilo.

Logo, a campanha *Nah Real* acaba por legitimar essa divisão social dos espaços que é imposta, relegando à mulher ao âmbito do privado, denotando uma distância entre seus interesses e a esfera pública. A campanha *Blood*, por sua vez, explora a pluralidade de espaços em que a mulher está inserida e a multiplicidade de ações por ela desenvolvida, aproximando-a do espaço público, do que é de interesse comum, e reflete as vivências sociais dos sujeitos como um todo. É interessante notar também as imagens da natureza em contato com o sangue como metáfora da relação com o mundo, promovendo uma proposta de leitura do sangue como algo que perde seu caráter funesto e sua associação com a morte para comportar-se como uma força de vida, símbolo da comunhão com o universo circundante. Essa leitura é ainda mais clara na última cena do vídeo, em que o sangue se dilui na água, de modo que tratam-se de dois líquidos que remetem à existência, essenciais para a criação e propagação da vida.

Butler (2016) analisa criticamente o gesto globalizante que se volta à tentativa de delimitar a categoria das “mulheres”, demonstrando que tal movimento gera efeitos normativos e excludentes, e propõe abster-se da tentativa de promoção de uma unidade, e tratar da categoria em termos de sua incompletude essencial. No contexto em questão nesse artigo, isso equivale a ponderar que, ao refletir sobre o modo como a publicidade e a cultura em geral se apropriam das questões do feminino para oferecer modelos normativos, deve-se resistir à tentação de eleger um único ideal possível, devolvendo-lhe assim a carga coercitiva da qual tentamos nos livrar. É essencial, como vimos, exercitar um olhar crítico sobre esses produtos e identificar os efeitos nocivos que podem gerar, ao ofertar produções na contramão da noção da mulher como um sujeito autônomo e que tem responsabilidade por si. No entanto, é também necessário estimular a pluralidade de discursos, seu caráter movente e fluido, para que no intento de libertar-se do juízo normativo não se caia na armadilha de simplesmente produzir novas regras.

Considerações finais

Impossível ignorar o caráter pedagógico dos anúncios publicitários na ocasião da oferta de produtos e serviços direcionados às mulheres. Nota-se com facilidade a recorrência de discursos que se interessam em educá-las, seja por meio de dicas, conselhos, avisos ou mesmo um dissimulado tom de ameaça. Com efeito, a adesão irrefletida aos apelos discursivos em vigor cumpre com o ideal de gerar sujeitos obedientes, corpos dóceis, atores sociais adequados à normatividade imposta pela cultura vigente. E se são esses os resultados de um intrincado processo de normatização do gênero, que pelas instâncias de macro e micropoderes busca insidiosamente regular os sujeitos, cabe lembrar que todo poder comporta também um contra-poder, uma força de resistência. A partir da noção desse movimento de resistência, é possível pensar a cultura não somente como instrumento civilizatório, mas como objeto de constantes questionamentos, produzindo ressignificações e assim possibilitando a emergência de novas construções de “mulher” e “feminino”.

Os vídeos utilizados nessa análise estão disponíveis no site YouTube, como descrito, e podem ser acessados a partir dos links a seguir: Nah Real – Absorvente íntimo flexível/*Sempre Livre Fit*: <https://www.youtube.com/watch?v=ZHeluMnLhuM>
Libresse –Blood: https://www.youtube.com/watch?v=sL2xE5kkL_Q

REFERÊNCIAS:

- ENI DE LOURDES PUCCINELLI ORLANDI. *Interpretação*: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis: Vozes, 1996.
- JUDITH BUTLER. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. Termo In: Guacira Lopes Louro (Org.). *O corpo educado*: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- JUDITH BUTLER. *Deshacer el género*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2006.
- JUDITH BUTLER. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- MICHEL FOUCAULT. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2014a.
- MICHEL FOUCAULT. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2014b.
- PIERRE BOURDIEU. *A dominação masculina*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora BestBolso, 2002.



Anexo 1: Cenas da campanha Nah Real – Absorvente íntimo flexível/ *Sempre Livre Fit*





Anexo 2: Cenas da campanha Libresse-Blood

TERRITÓRIOS VORAZES: UMA ANÁLISE DO ESPAÇO NARRATIVO NA DISTOPIA DE *JOGOS VORAZES*

Anna Carolyna Barbosa

*Um mapa do mundo que não inclua Utopia
não merece nem mesmo uma espiada.*

Oscar Wilde

Quando pensamos em uma cidade, não é difícil supor que a imagem que virá a nossa cabeça é a de um local onde nos aconteceu algo bom, onde vivemos momentos felizes, como um casamento, o nascimento de um filho; onde cursamos a faculdade, para onde fizemos a viagem inesquecível; tampouco é difícil supor que poderá ser a imagem idealizada de um lugar onde sonhamos viver, uma cidade ícone, onde poderemos realizar nossos sonhos mais ambiciosos.

De acordo com David Harvey, em *Espaços de Esperança* (2015), as figuras de cidade e utopia são formas entrelaçadas, pois desde a aparição das primeiras formas de utopia, estas eram caracterizadamente urbanas e grande parte do que se passa por planejamento urbano, ao longo do tempo, foram inspirados em modalidades utópicas de pensamento. Mesmo antes de More (1516), Platão vinculou as formas ideais de *A República* (380 AEC) com os conceitos de cidade e de cidadão.

Os conceitos de cidade e cidadão cunhados por Platão serviram de base para todos os textos de conteúdo utópico que surgiram depois. Em *A República*, Platão constrói a imagem de uma cidade onde existam as condições necessárias para que uma comunidade exista e sobreviva, e onde haja a possibilidade da divisão de trabalhos entre os cidadãos de modo que eles sejam interdependentes. Essa interdependência não deve existir apenas entre as pessoas, mas também, entre cidade e cidadãos, pois como cada cidadão é responsável por apenas um ofício, necessitando de outras pessoas para poder realizá-lo com maestria, a cidade depende de que cada cidadão contribua com seu ofício para funcionar em harmonia. Por exemplo: um agricultor deve dedicar-se apenas à sua função, e depende de ferreiros para que suas ferramentas sejam forjadas e ele possa executar o seu trabalho; este ferreiro, por sua vez, depende do agricultor para que possa ter alimentos em sua mesa – é essa máquina funcionando de forma engrenada e ajustada que faz com que a cidade funcione harmonicamente.

A divisão das funções da cidade era baseada nas três divisões da alma: *logistikón*, parte responsável pelos cálculos e pelo raciocínio; *thymólides* parte responsável pela cólera; e

epithymetikon, que é a parte responsável pelos desejos. De tal modo, aqueles que possuíam maior capacidade intelectual deveriam compor o conselho da cidade, e o mais capacitado deles deveria receber o título de filósofo-rei; já aqueles de temperamento movido pela cólera deveriam trabalhar na segurança, pois eles possuiriam coragem para proteger a cidade de possíveis invasores e também seriam capazes de manter as leis internamente; por fim, aqueles que eram comandados pelo desejo deveriam se dedicar os trabalhos manuais, a fim de empregarem a força resultante de seus desejos em seus trabalhos específicos. Para Platão, independentemente das divisões de trabalho, para o perfeito funcionamento da cidade é necessário que todos os cidadãos sejam felizes de forma igualitária, e para que isso aconteça, é necessária justiça, que, por sua vez, para existir, necessita que o conceito de família seja anulado.

Era, portanto, obrigação do Estado prover a educação dos cidadãos. Dessa forma, a Cidade tomava a custódia das crianças ainda pequenas, para que não pudessem aprender erros e vícios com os pais biológicos; o cidadão, por sua vez, deveria renunciar em prol da sociedade. O egocentrismo era totalmente inaceitável, de forma que o altruísmo se fazia necessário para que a justiça existisse.

O imaginário de que o lugar perfeito possuía o formato de uma cidade sempre foi tão latente na história da humanidade que até a tradição judaico-cristã definiu o paraíso como uma cidade celestial, que possui ruas de ouro e muros de cristal, para a qual irão aquelas pessoas que cumprirem bem as leis cristãs na Terra. Assim, a sociedade estaria em ordem.

Entre as utopias que fulguram na literatura dos séculos XVI ao XIX, existem vários exemplos de práticas políticas e econômicas que foram pensadas como soluções para os problemas das sociedades onde os escritores viviam. É o caso da ilha de Utopia, idealizada por Thomas More, que tornou-se marco das utopias de formas espaciais, agregando à narrativa padrões espaciais e de ordem moral como conceitos intrínsecos, dado que uma organização do espaço, nas utopias, é sinônimo de êxito na manutenção da ordem moral particular, o que nem sempre – de acordo com os princípios da moral e dos bons costumes – ocorria nas cidade europeias.

Porém, as questões de ordem moral nas utopias não são tão simples quanto podem parecer; muitas vezes é fácil perceber dentro do esquema utópico a intrínseca relação das formas de governo com questões de autoritarismo e totalitarismo. Cidades planejadas para serem seguras, com aparatos de controle e de vigilância, passam a ser vistas como lugares de controle e opressão. Quando Jane Jacobs decide organizar o espaço livremente, de acordo com os princípios utópicos com os quais concordava, para alcançar um propósito moral

distinto, sua versão de livre organização espacial é vista como uma forma de autoritarismo escondida na noção orgânica de comunidade como base da vida social, formando o que ficaria conhecido como “utopias degeneradas”.

Para explicar o conceito de “utopias degeneradas”, Harvey (2015) utiliza o exemplo da Disneylândia, um espaço construído para que as pessoas fossem felizes, e não se lembrassem dos conflitos e angústias do mundo “real”, que ficam do lado de fora. Na Disneylândia você é capaz de visitar várias localidades do mundo, sem ter de conviver com o transtorno da viagem, pois já está tudo ali no parque. Essa versão do mundo é, entretanto, uma versão fetichizada da cultura. Além do mais, “a organização espacial interna e formas hierárquicas de autoridade a ela associadas impedem o conflito ou o desvio de uma dada norma social” (p.220). Ou seja, todo pensamento, reflexão e crítica são reprimidos dentro da Disneylândia.

As utopias de formas espaciais perdem o seu caráter idealizado ao verem comprometidos os processos sociais que criam, mas que não podem controlar. Assim, o processo social tende a negociar com a espacialidade e a geografia do lugar, resultando no oposto do pretendido, dando ensejo ao autoritarismo, às divisões espaciais desiguais e à diminuição da democracia e da igualdade. A linha que separa um projeto utópico de um projeto autoritário e opressivo é uma linha muito tênue e sensível, fácil de se romper a qualquer passo em falso.

O isolamento dos locais ocasionado pelas relações de autoritarismo faz com que a sensação de controle aumente, anulando a heterogeneidade dos espaços. Para que uma utopia funcione, é necessário que a cidade seja homogênea, agindo em consonância com o governo proposto; e por mais que se tente lutar para criar paisagens e instituições mais flexíveis, essas estruturas tendem a se tornar mais fixas com a passagem do tempo. Utopia não é sinônimo de flexibilidade; para fazer com que uma sociedade utópica funcione, é preciso engessar um pouco as regras, a fim de que as coisas não fujam do controle.

Não é sem motivos que as distopias *1984*, de Orwell, e *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, exploram um espaço predominantemente urbano, onde a linha tênue do projeto utópico, que o mantém a salvo de entrar em um governo ditatorial, teria sido ultrapassada, dando origem a uma sociedade totalitária na qual os seres humanos não possuem direito de escolha. É possível perceber nesses textos críticas às formas espaciais que se tornam estáticas, instáveis e muito perigosas, e que os espaços e a sociedade devem ser formados e estabelecidos por meio de um processo contínuo de lutas.

Logo após a Segunda Guerra Mundial, outro tipo de utopia surge: o utopismo do livre mercado protagonizado pelos Estados Unidos da América, que incentivavam uma mobilização por um livre comércio, mas que, no entanto, moldou o sistema geopolítico de dominação global do mercado de forma a atender aos seus interesses particulares.

Para alcançar seus objetivos, os Estados Unidos se viram em uma luta vital contra o comunismo, e se tornaram exemplo de nação onde reinavam a liberdade, os direitos individuais e a democracia – um modelo de nação que passou a ser invejado e tornou-se objetivo de vários outros países. Nesse modelo fez-se necessário impor uma forma de espaço-tempo secularizada e flexível em vários níveis, envolvendo escalas urbana, rural e internacional, para que o capital fluísse mais facilmente.

Estava criada a necessidade de outros países buscarem o sonho americano, e assim era necessário que se realizassem adaptações com o interesse de impor uma democracia política nos moldes dos Estados Unidos, que por diversas vezes foi cunhada por meio de militarismo e violência. Como resultado, os espaços do mundo foram reformulados, sendo abertos forçosamente com boas doses de opressão a fim de servir ao braço das políticas americanas.

O ideal de que o livre mercado criou uma espécie de democracia na qual as recompensas são desiguais firmou “uma política marginalizada que domina os mais fracos, que preza uma riqueza privada em contramão de uma pobreza pública, uma política corrupta embasada por autoritarismo e repressão” (HARVEY, 2015, p.254). A política impede o crescimento dos projetos individuais, e passamos a viver em uma falsa democracia onde só importa o desenvolvimento financeiro de quem está no poder, e onde direitos básicos como pensamento crítico e desenvolvimento intelectual são reprimidos.

Essa necessidade de se adaptar a ferro e fogo ao modelo estabelecido pelo capital, e este construiu e reconstruiu o espaço geográfico ao seu bel-prazer, pois um lugar onde transporte, comunicações e infraestruturas facilitem a acumulação do capital pode facilmente ser reconfigurado para que sirva aos anseios capitalistas em outros estágios do capitalismo. Sem seus ajustes espaciais, o capitalismo não sobrevive. E são esses ajustes forçosos no espaço que fazem com que alguns espaços geográficos sejam privilegiados e outros negligenciados; a sequência dessas mudanças, durante o tempo; gerou o que vamos chamar de espaços geográficos desiguais.

Espaços geográficos desiguais são ocasionados pelo efeito da globalização, e são capazes de tornar populações inteiras vulneráveis a problemas como: desemprego, violência, colapso financeiro, reestruturação de padrões de vida, colapso de serviços e perda de recursos

ambientais, além de colocar em risco configurações culturais, instituições políticas e legais existentes. Concomitantemente ao processo de formação desses espaços, áreas específicas, escolhidas seletivamente, promovem riqueza, poder e oportunidades político-econômicas.

“A capital pisca como um vasto campo repleto de vagalumes. A eletricidade no Distrito 12 não é algo constante. Normalmente, contamos com apenas algumas horas diárias de luz” (COLLINS, 2010). Após ler e reler o texto de Collins, base deste artigo e de minha dissertação de mestrado, e de escolher essa citação entre várias outras que demonstram disparidades entre os distritos e a Capital, podemos definir Panem como um típico caso de espaço geográfico desigual.

Logo no início de *Jogos Vorazes*, Katniss, protagonista da trama, explica que o país de Panem havia surgido do que restou da América do Norte depois de diversas guerras e desastres naturais. “O resultado foi Panem, uma resplandecente Capital de treze distritos unidos que trouxe paz e prosperidade aos seus cidadãos” (p.24). É informado ao leitor que a princípio, logo depois da guerra que originou Panem, todos conviviam em paz, cada distrito trabalhando naquilo que a terra poderia produzir, ainda que tudo o que fosse produzido deveria ser entregue à Capital e então repartido entre todos, para que não houvesse falta de nada, em distrito algum.

Seguindo a linha de pensamento de Harvey, que nos serve fortemente de base para a discussão proposta, a acumulação do capital sempre se tratou de uma questão geográfica, e sim, a Capital era geograficamente favorecida em relação aos distritos. Desta forma, em determinado momento ela passa a se aproveitar de sua função de principal cidade do país e distribuidora de recursos para se favorecer excessivamente dos bens de produção. É claro que para que haja excesso em um lugar, haverá ausência em outro. Assim, como um câncer, a Capital passa a sugar toda a vida de Panem, deixando os distritos em situação de miséria.

A Capital passa a ser o centro político e financeiro do país; é lá que são tomadas todas as decisões; é de lá que partem todas as ordens que ecoam em Panem. A cidade alcança um patamar de poder que não poderia ser alcançado por nenhum distrito, e é lá que o destino de todos os cidadãos passa a ser decidido. A primeira regra para que o regime de Panem funcione é simples: ninguém entra, ninguém sai. Nenhum cidadão pode transitar livremente pelo país, cada um só pode viver no distrito onde nasceu, podendo sair apenas sob ordens da Capital. Em visitas políticas ou alguma solenidade, a única exceção é a presença dos habitantes do Distrito 2, que trabalham como a força armada da Capital em todos os distritos – os pacificadores.

Nos espaços geográficos desiguais, quem mantém o poder que o dinheiro proporciona é quem tem direito de escolher as mercadorias, incluindo moradia em lugares prestigiosos, suntuosos, e adequadamente protegidos com aparatos e serviços de segurança que o dinheiro pode pagar; entretanto, a população em geral é negligenciada. Qualquer participação nas escolhas de sistemas políticos, relacionamento social, ou meios de consumo lhes é negada.

Como detentora do poder financeiro e político, a Capital se arma de todas as formas de proteção, oferecendo aos seus moradores um lugar seguro para se viver. Os cidadãos da Capital, ao contrário da população dos distritos, não precisam se preocupar em trabalhar para se alimentar, ou com formas de se proteger – a Capital é sinônimo de fartura, segurança, e, o mais importante, diversão. É ela quem dita também como a vida nos distritos deve ser vivida, evidenciando, por meio de vigilância e comunicados na TV, que eles não são iguais, que a Capital é superior e todos devem se subordinar a ela.

Dentro da narrativa de *Jogos Vorazes* (2008), o domínio dos espaços é fundamental para a manutenção do poder nas mãos da Capital, funcionando como método de pacificação e agente de repressão, um espaço desigual e manipulado para atender aos anseios de quem tem poder.

Além disso, o espetáculo e o pão são excelentes mecanismos para ajudar a manter o povo sobre controle, e ambos são recursos utilizados na trama de *Jogos Vorazes*, funcionando em níveis orquestrados – no primeiro, funciona a hierarquia da distribuição de comida, que mantém os distritos mais próximos da Capital melhor alimentados e mais satisfeitos, enquanto mantém os distritos mais distantes com fome demais para se preocuparem em reagir; o segundo nível é regido pelo espetáculo e pelo hedonismo que inebria os habitantes da Capital e amedronta os distritos. Dedicar-nos-emos, agora a um terceiro fator, que somado aos anteriores, constitui o equilíbrio perfeito para fazer com que a máquina do governo ditatorial do presidente Snow funcione harmonicamente: a repressão espacial.

De acordo com Ángel Rama, em *A Cidade das Letras* (1985), a necessidade de organização da colonização latino-americana se materializou na construção de cidades planejadas, as quais eram o símbolo e o reflexo da concentração máxima do poder. Essa cidade planejada era construída como um tabuleiro de damas, e na praça principal localizavam-se os símbolos de poder – a prefeitura e a igreja. Nesse centro trabalhavam aqueles que eram a parte letrada da população, e lá eram criadas as leis e as ordens. Nessas cidades, construídas em formato circular, dominava a palavra chave da colonização: a ordem.

Ainda hoje, grande parte das cidades que mantiveram a arquitetura do período de colonial possuem essa organização do espaço.

Esse formato de organização das cidades sofreu impacto e começou a se tornar desigual, com o início do êxodo rural; outro golpe ocorreu quando os negros foram alforriados em grande parte da América Latina: libertados sem ter emprego, o que comer ou onde morar, foram se aglomerando às margens das cidades, construindo moradias irregulares e bairros não planejados chamados de favelas, lugares que ainda hoje são negligenciados pelos governos em questões como infraestrutura, saneamento básico e segurança. Ainda hoje esses espaços cumprem o papel de refúgio daqueles que estão à margem da sociedade: negros, pobres, emigrantes.

Harvey (2015) explicita que a situação ainda pode ser mais grave, pois até mesmo direitos como os estabelecidos na declaração Universal de 1948 não são cumpridos por causa dos desenvolvimentos geográficos desiguais. A localização geográfica sempre definiu as condições de vida dos seres humanos; dependendo do lugar onde se vive pode-se ou não ter os seus direitos respeitados.

O formato de Panem, apesar de não ser totalmente circular, lembra a distribuição de espaço das cidades supramencionada. A Capital é o centro de onde tudo é governado, onde leis são feitas e recursos são distribuídos; ao redor dela se encontram os distritos que produzem o que é essencial para os moradores da Capital: Distrito 1: joias; Distrito 2: armas e pacificadores; Distrito 5: energia elétrica e biomedicina.

Outros distritos fazem fronteira com a Capital, mas se localizam do lado das montanhas, onde a ferrovia de Panem não chega. Para se chegar à Capital de trem, é necessário passar pelos Distritos 1 e 2. Esses dados são indícios de que, depois da Guerra que originou o país de Panem, a escolha do território da Capital não foi aleatória. Quem obteve o direito de povoar a Capital estava consciente de que ali era um espaço geográfico privilegiado, e assim como muitas cidades foram planejadas para ser a sede do governo, a Capital de Panem também o foi.

Barthes, em *Prazer do Texto* (1987), afirma que as cidades nada mais são do que um discurso, e que esse discurso é composto por uma linguagem. Cada cidade possui um discurso e uma linguagem diferentes, e essa linguagem é construída por quem tem poder para isso, e imposta a todos os habitantes daquele lugar.

Em Panem o poder se concentra na Capital, mais especificamente nas mãos do presidente Snow, que, como detentor da supremacia, é quem redige os discursos que devem ser doutrinados pelas localidades do país. O discurso que é imposto em relação aos distritos é

simples: eles são dependentes da Capital, e por isso devem ser servís e obedientes, pois a qualquer sinal de rebeldia podem ser destruídos, como aconteceu com o Distrito 13 durante o levante. Já o discurso designado à Capital é de uma instituição forte, capaz de destruir aqueles que se voltam contra ela; mas, ao mesmo tempo, trata-se de uma instituição benevolente, que foi capaz de perdoar os outros distritos depois da revolta e continuar alimentando-os mediante a pequena barganha de obediência cega e do respeito à instituição dos Jogos Vorazes.

Parece claro que, a despeito do discurso geral que rege que os distritos devem ser subservientes à Capital, existem os discursos particulares de cada lugar. Katniss Everdeen, a protagonista de *Jogos Vorazes*, logo nos primeiros parágrafos da narrativa deixa claro que discurso foi atribuído ao Distrito 12, um espaço sombrio, um lugar cinza por causa da poeira de carvão (que é o artigo produzido ali), e é habitado por “homens e mulheres com os ombros caídos e juntas inchadas, muitos dos quais há muito tempo desistiram de limpar a fuligem negra de suas unhas quebradas e apagar as profundas rugas dos seus rostos” (p.10).

O Distrito 12, um dos espaços principais da narrativa de Collins, é o mais distante da Capital e, por conseguinte, é o que menos recebe sua influência. É o distrito mais à margem, e como consequência, também recebe menos atenção da Capital, sendo deixado de lado em questões de infraestrutura, tais como energia elétrica, saneamento, alimentação. Todos esses fatores fazem com que o discurso e a linguagem sejam carregados de tristeza, fome e resignação. O Distrito foi planejado apenas para servir aos desígnios da Capital e cumprir seu papel na economia de Panem, que é a produção de carvão. Mas a omissão por parte do poderio da Capital é tamanha que nem as minas de carvão são bem equipadas, sendo alvo de recorrentes acidentes.

Uma metáfora importante que reflete o discurso dos distritos é o desfile dos tributos: todo ano, depois da Colheita e antes de começarem os treinamentos físicos, os 24 tributos sorteados na Colheita são apresentados à capital em uma parada, em pares, em cima de carruagens guiadas por cavalos. As duplas de cada um dos doze distritos desfilam pelas ruas da Capital até chegarem ao Círculo da cidade, usando roupas que representam os seus distritos – evento no qual cada dupla mostra às câmeras e pessoas de todo país, um pouco da identidade do seu espaço, um pouco do discurso do Distrito. Katniss explica que quase sempre os estilistas da Capital vestiram os tributos do Distrito 12 como mineiros, e que por uma vez eles chegaram a desfilarem completamente nus, cobertos apenas por uma pintura realizada com carvão.

Tornando-se, então, em um momento significativo na narrativa, quando Cinna e Portia, os estilistas responsáveis por Katniss e Peeta nos Jogos Vorazes, subvertem o padrão

de suas vestimentas no desfile dos tributos, e ao invés de os vestir de mineiros, como de costume, os vestem com roupas negras, dando a impressão de estarem pegando fogo. O fato desloca o foco da representação da força de trabalho, levando-o para uma mensagem de um produto perigoso e incandescente. Os macacões de mineiros utilizados pelos tributos nos anos anteriores traziam o discurso do Distrito servil, opaco, apagado; já a roupa em chamas transforma o discurso do Distrito em um discurso quente, ardente, perigoso, impressionante. O apelido dado a Katniss depois da parada, “garota em chamas” (p.79), mostra a subversão da imagem da menina frágil de um Distrito distante, em uma imagem de uma garota quente, sexy e perigosa.

A ideia de que o Distrito 12 é um distrito frágil e incapaz de lutar, quanto mais de vencer, é tão latente na mente dos habitantes, que quando Katniss se oferece para lutar na arena no lugar de Primrose, em lugar de ser aplaudida ela é reverenciada com um gesto utilizado no velório de pessoas consideradas honradas. Os habitantes têm tanta certeza de que ela irá morrer, que lhe rendem um velório antecipado, para que ela possa saber que consideraram louvável sua atitude.

O conformismo é implantado na mente dos cidadãos ainda na escola, para que possa germinar e amadurecer, gerando frutos por toda sua vida:

Quando eu era mais nova, assustava minha mãe pra valer com as coisas que eu soltava sobre o Distrito 12, sobre as pessoas que governam nosso país, Panem, da longínqua cidade chamada Capital. Com o tempo entendi que isso apenas traria mais problemas. (COLLINS, 2010, p.12)

Harvey (2014) explica que a primeira geração de trabalhadores da fábrica aprendeu com seus mestres a importância do tempo; a segunda formou seus comitês de redução do tempo de trabalho no movimento das dez horas; a terceira geração lutou por horas extras pagas com um valor cinquenta por cento mais alto. Os trabalhadores tinham aceito as categorias de seus empregadores e aprendido a reagir no seu âmbito. Eles aprenderam muito bem a lição de que tempo é dinheiro.

Em *Jogos Vorazes* não há essa luta por direitos por parte dos trabalhadores, porque a ideia de que não existe mobilidade social ou geográfica foi muito bem disseminada entre os moradores de Panem. Não há porque lutar, e o tempo do trabalhador ou é gasto na sua função, ou na convivência direta com a pobreza, ou em casa, ou nos mercados negros. Além de roubar o espaço, a Capital rouba o tempo dos trabalhadores dos Distritos, que, desmotivados a lutar, aceitam as condições de trabalho para que não morram de fome.

Até mesmo a segurança é negligenciada. Os pacificadores que trabalham no Distrito 12 são mais flexíveis com as regras, fazendo vista grossa pra atividades ilegais como as caças realizadas por Katniss e Gale, ou o comércio irregular que funciona no Prego. A Capital é em parte responsável por essa atitude, pois negligencia os próprios soldados, que, por terem fome de comida mais requintada como carne fresca ou frutas, acabam passando por cima das leis para que possam obtê-la, obedecendo, é claro, o limite que termina junto com os próprios interesses.

Os pacificadores, que atuam como uma espécie de cães de guarda da Capital dentro dos distritos, fazem parte do esquema de repressão espacial orquestrado pelo governo do presidente Snow, cuja base opera em dois patamares: vigiar e isolar.

REFERÊNCIAS :

- BARTHES, Roland. *O prazer do Texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
COLLINS, Suzanne. *Jogos Vorazes*. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010. 397p.
HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola Jesuítas, 2014.
HARVEY, David. *Espaços de Esperança*. São Paulo: Edições Loyola Jesuítas, 2015.
HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. São Paulo: Globo, 2003.
MORE, Thomas. *A Utopia*. São Paulo: Martin Claret, 2015.
ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Nacional, 2003.
PLATÃO. *A República*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

A CARACTERIZAÇÃO CONTEMPORÂNEA DAS PRINCESAS DE CONTOS DE FADAS CLÁSSICOS EM SHREK 3⁸

Bruna Ferreira Ramos

INTRODUÇÃO

Quem nunca ouviu quando criança a história da Cinderela antes de dormir, ou ficou se perguntando por que a Bela Adormecida passa toda história dormindo, ou foi amedrontado pelo Lobo Mau e todas suas falcatruas para conseguir sua janta? Esses contos e muitos outros são conhecidos por pessoas de quase todos os cantos do mundo, já que são histórias contadas de geração a geração, de pais para filhos, de avós para netos. Os contos de fadas, como são chamados, saíram da oralidade e se tornaram parte da narrativa infantil em 1697, em Paris, com a publicação de *Histórias ou contos de tempos passados* ou *Contos da Mamã Gansa*, de Charles Perrault. Sem fronteiras e sem prazo de validade, essas histórias com finais educativos são saboreadas até hoje por crianças e adultos, com novos olhares e novas perspectivas nascidas ao longo dos anos.

Nos últimos anos, observa-se um crescimento notável de novas releituras de vários destes contos, como Rapunzel, Chapeuzinho Vermelho, João e Maria, Branca de Neve e outros mais. Principalmente no âmbito das adaptações fílmicas, o mercado cinematográfico nos tem apresentado uma visão contemporânea desses clássicos, acrescentando um algo mais às tramas, ações e aventuras dos conhecidos “Contos da Carochinha”. *Branca de Neve e Caçador* (2012), *Espelho, espelho meu* (2012), *A Garota da Capa Vermelha* (2011), *Enrolados* (2010) entre outros, são exemplos desse investimento da indústria fílmica, o que realmente tem chamado atenção não somente de muitos espectadores, mas também de estudiosos que se ocupam da investigação sobre o gênero dos contos de fadas.

Em recentes lançamentos como *Encantada* (2007), *Valente* (2012) *Frozen, uma aventura congelante* (2013), e todas as edições de *Shrek* (2001, 2004, 2007 e 2010), produtoras como a Pixar, a Disney e a DreamWorks colocam em cena novas princesas mais modernas, por meio da descaracterização daquela mocinha, com um antigo ideal de beleza, que na maioria das vezes age passivamente e está à espera de seu príncipe encantado. As novas protagonistas têm agora a cara da mulher moderna na sociedade atual: ativa, bem-sucedida, dona do próprio nariz, que luta pelo que quer e não se importa de ter um corpo mais volumoso, o cabelo crespo ou de se casar com o barrigudo e mal vestido da história.

⁸ Pesquisa desenvolvida durante uma iniciação científica sob a orientação da Profa. Dra. Maria Cristina Martins.

No que concerne ao presente estudo, seu foco incide sobre o terceiro filme de animação da série Shrek - *Shrek 3* - no qual o rei de Tão, tão distante, pai de Fiona, que está em seu leito de morte e precisa passar seu trono para alguém, informa Shrek de que se o mesmo não quiser reinar em seu lugar, terá de ir atrás do outro único sucessor do trono, um jovem, primo de Fiona, chamado Arthur. Shrek, como não quer ser o rei, parte em uma viagem em busca desse jovem junto com Burro e Gato de Botas. Nesta terceira edição de *Shrek*, o ogro é surpreendido com a notícia que Fiona lhe dá: ele será pai. Shrek, então, começa a ter pesadelos sobre essa nova responsabilidade que terá. Enquanto isso, Encantado, o vilão da história, reúne vários vilões dos clássicos para atacar Tão, tão distante e roubar o trono para si mesmo. Fiona está em seu chá de berço com suas amigas, Cinderela e sua irmã, Branca de Neve, Bela Adormecida e Rapunzel, quando o reino é atacado pelos vilões. As princesas são pegas e aprisionadas, menos Rapunzel que decide ficar do lado de Encantado. Os vilões também encontram Arthur, Shrek e seus amigos e os prendem. Fiona, no entanto, convence as princesas a tomarem atitude e lutarem pelo reino. As princesas se revoltam e armam uma emboscada para salvarem o castelo que está tomado. No final, tudo se resolve. Os vilões também se revoltam contra Encantado e Arthur torna-se o novo rei. Shrek acaba gostando da ideia de ser pai e Fiona ganha trigêmeos.

Assim como as demais edições de *Shrek*, este terceiro filme apresenta diversas instâncias revisionistas. Neste estudo, o propósito central é investigar o caráter revisionista da caracterização das princesas de clássicos da literatura infantil e da Disney, como Bela Adormecida, Cinderela, Branca de Neve e Rapunzel, que reaparecem na história de *Shrek 3* (2007) de uma forma bem diferente de como são conhecidas nas histórias tradicionais. Esta nova representação nos conta o futuro dessas princesas depois do “... e foram felizes para sempre”, e nos mostra como estão agora e como agem diante dos obstáculos. Esta nova visão mantém sua base nos contos e várias de suas características, mas nos apresenta as protagonistas de uma maneira mais atual e irônica, constituindo-se realmente como uma forma de paródia dos clássicos.

Era outra vez...

Desde os tempos da tradição oral até nossos dias, os contos de fadas têm grande importância e popularidade em todos os cantos do mundo. Possuem, muitas vezes, um caráter pedagógico no processo de educação das crianças e mostram-se como uma forma de acalantar sonhos e de afastar seus leitores momentaneamente do mundo real, mergulhando-os no mundo da imaginação, onde tudo é possível. Até certo ponto, os contos de fadas funcionam

como um refúgio contra a violência e frieza da sociedade dentro e fora de casa. Por isso essa relação tão íntima dos povos com essas historinhas fabulosas, a necessidade de criar em cada leitor, ouvinte ou espectador, uma esperança de que no final tudo irá se resolver.

Essas narrativas fazem parte do que Tzvetan Todorov e Filipe Furtado chamam de gênero maravilhoso, ou seja, “[n]elas é instituído desde o início um mundo inteiramente arbitrário e impossível, onde o espaço e os fenômenos encenados não permitem qualquer dúvida quanto à sua índole meta-empírica” (FURTADO, 1980, p.54). Como observa Furtado, “o maravilhoso conta histórias frequentemente eivadas de figuras e ocorrências em franca contradição com as leis da natureza, mas nunca discute a probabilidade da sua existência objectiva nem pretende sequer suscitar interpretações que o façam” (1980, p.54-55). No reino encantado dos contos de fadas, abóbora vira carruagem, animais conversam, sapo vira príncipe, e tudo isso porque nas narrativas do maravilhoso “[t]udo pode acontecer, perfeitamente integrado ao cotidiano e sem provocar nenhum estranhamento, porque acompanha uma lógica interna das próprias narrativas” (MARINHO, 2009, p.46).

No reino de Tão, tão distante, encontramos Fiona e Shrek, personagens vistos como inovadores, quando comparados aos protagonistas dos contos de fadas em suas versões tradicionais. Os feios apaixonantes, que tomam banho de lama de manhã, comem vermes no almoço, são os queridinhos de um amplo público que enxerga neles os novos heróis dos contos de fadas. A história de Shrek, adaptada para as telas do cinema pela DreamWorks, é baseada no livro ilustrado, de 1990, de William Steig, *Shrek!* que conta sobre um jovem ogro que ao sair pelo mundo, se depara com a ogra dos seus sonhos. O nome "Shrek" deriva da palavra alemã "Schreck", que significa medo, terror. O anti-herói gigantesco e verde vem para contrariar a visão do príncipe belo e cavalheiro, mas o qual com seu grande coração mostra que beleza não é tudo.

Fiona, a responsável pela mudança de atitudes das princesas dos clássicos inseridas na trama da história, encoraja suas amigas a tomar uma atitude para serem heroínas delas mesmas, e, desde o início, demonstra ser uma mulher inteligente e livre de preconceitos, que abre mão de sua beleza para ficar com seu amado, Shrek. No primeiro filme da série, Fiona se encontra em uma torre, assim como Rapunzel, e adormecida como Aurora, isto é, desde o início, a produção da DreamWorks nos remete aos clássicos contos de fadas para contar sua história. Por meio de um interessante jogo intertextual, a DreamWorks combina elementos de diferentes fontes e, entre outras coisas, satiriza produções clássicas da Disney, como é o caso da inserção das princesas Branca de Neve, Cinderela e Bela Adormecida em *Shrek 3*, no contexto da história dos ogros, Shrek e Fiona.

Essas princesas e Rapunzel aparecem em destaque no filme em alguns momentos. O primeiro deles é no chá de bebê de Fiona, ao qual ela convida suas amigas para festejar a chegada de seu primeiro filho. Nesse evento estão presentes Cinderela e sua irmã feia, Rapunzel, Bela Adormecida e Branca de Neve. Sabendo da invasão de Encantado, as princesas, a irmã de Cinderela e a mãe de Fiona tentam escapar pelos esconderijos do castelo, porém o que elas não esperavam era que Rapunzel as levasse até o vilão, como uma armadilha planejada pelo casal. Neste momento, há uma cena em que Encantado (filho da Fada Madrinha de Cinderela no clássico da Disney) diz a elas que estas vão voltar a limpar casa ou vão ficar presas em torres, isto é, as ameaça a retornarem à situação em que estavam, como se esse retorno fosse uma punição a todas elas. Mas Fiona não se amedronta, e diz a Encantado que ele irá perder. Antes de tratarmos do que ocorre no desenrolar da trama de *Shrek 3*, é necessário tecermos algumas considerações sobre o perfil das “novas princesas” nesse filme de animação.

Branca de Neve, em *Shrek 3*, recebe uma roupagem nova, diferente da original. No chá de bebê, ela dá de presente a Fiona um anão para servir como babá para o bebê, o que nos remete aos sete anões na história da Disney. Enquanto na história tradicional ela é quem servia os anões, em *Shrek 3*, Branca de Neve inverte essa lógica, ao fazer do anão um empregado, um ser coadjuvante.

Outro aspecto que merece ser considerado é o fato de que Branca de Neve, diferente de sua postura antiga na produção da Disney, se mostra como a mais rebelde do grupo, sempre reclama de algo e briga com todas as outras princesas, sempre mandando as outras calarem a boca. É interessante reparar esta ruptura que se cria entre a doce e amável Branca e esta nova mimada e mal educada princesa. Aqui, em *Shrek 3*, Branca diz o que pensa, fala o que quer e faz o que vem à sua mente.

Agora, estimulada pela coragem de Fiona, esta princesa se revela muito ágil e esperta, ativa e forte, sem necessidade de ser salva por ninguém. Desta vez, a princesa utiliza sua aproximação e comunicação com os animais da floresta para que estes a ajudem a atacar o castelo. Branca agora não é mais a moça aterrorizada que corre pela floresta em busca de ajuda; Branca agora não tem medo de nada, e corre atrás de quem não lhe permitir ser feliz.

Essa inversão da postura passiva de Branca de Neve para a de agenciamento é uma estratégia revisionista que promove a “deslegitimação da história conhecida”⁹ (DUPLESSIS, 1985, p.108, minha tradução), pois privilegia a tomada de atitude diante dos problemas, em

lugar de passivamente “esperar” que alguém venha resolver a situação, como acontece na versão da Disney.

Desde o início, em *Shrek 3*, Rapunzel é dona dos comentários mais maldosos e sarcásticos, sempre com cara de deboche e arrogância. Essa princesa critica o casamento de Fiona várias vezes. Assim que a narrativa se desenrola, é percebido que Rapunzel já estaria do lado de Encantado desde o princípio, e é ela quem prepara uma armadilha para que o vilão prenda as princesas. Com a promessa de que será a nova rainha de Tão, tão distante, Rapunzel desce da torre e surge em *Shrek 3*, não como a inocente e fraca princesa dos Grimm, mas como uma personagem esperta e gananciosa.

Ela é dona de um sentimento até hoje verificado apenas nas vilãs, como a madrasta de Branca de Neve ou as irmãs de Cinderela. Rapunzel tem inveja de Fiona, e por isso fala mal do casamento dela e quer tomar seu posto de rainha. E, como toda vilã, acaba se dando mal nesta história. Apesar de as quatro edições de *Shrek* contradizerem muitos aspectos dos contos tradicionais, nelas ainda se mantém a ideia de que quem é bom se dá bem e a de que quem passar por cima de tudo e de todos para conseguir algo, se dá mal.

No caso dessa personagem (a única das quatro princesas que não conta com versão clássica da Disney), a inversão promovida – da passividade para o agenciamento – a coloca na situação das vilãs dos clássicos, como a Rainha Má, por exemplo, ou seja, essa nova configuração inverte a posição de Rapunzel na dicotomia rígida dos contos de fadas tradicionais: de vítima para vilã. No entanto, o aspecto positivo dessa inversão, no que diz respeito ao padrão de comportamento das princesas, é o fato de Rapunzel, em *Shrek 3*, sair de seu conformismo e partir para a ação, tomar atitude, a fim de alcançar seus objetivos, o que não deixa de ser um avanço.

Bela Adormecida continua sendo a mais avoada das princesas, sempre cochilando e perdendo o assunto. A caracterização dessa princesa em *Shrek 3* é realmente feita de forma a ridicularizar aspectos da obra da Disney. Em todas as suas falas, a princesa cochila em pé; sempre acorda desesperada, perguntando o que perdeu, o que ironiza a história da princesa que dorme durante quase toda a narrativa de sua própria história. E é através da manipulação desse aspecto – o sono profundo da Bela Adormecida – que a produção da DreamWorks nos leva ao reconhecimento dessa princesa, e faz com que essa personagem ajude no ataque ao castelo, ao cair no sono e atrair a passagem dos soldados que tentam atacar as outras princesas.

Esta princesa é a personagem com menos fala e menos atitudes na narrativa, sendo das histórias retomadas a mais fiel ao conto de fada tradicional. O caráter revisionista da

caracterização da Bela Adormecida de *Shrek 3* deve-se principalmente ao fato de fazer do sono (significando postura extremamente passiva na versão da Disney) promotor de ação (agenciamento) que contribui para salvar a si mesma e as outras princesas. A estratégia aqui seria também a de “deslegitimação da história conhecida”, pois altera a visão tradicional.

Em *Shrek 3*, durante o chá de bebê de Fiona, Cinderela, sempre preocupada com a limpeza, dá para Fiona um catador de cocô para o “fedorentinho” segunda ela, que está por nascer, mostrando aí um certo preconceito em relação à princesa ogra. Em alguns momentos a princesa é colocada como boba, fazendo comentários pouco inteligentes, mas muito sarcásticos. O que a diferencia um pouco da Cinderela da versão da Disney é que aparenta ser mais esperta.

Quando são presas, Cinderela tem um surto por estar presa novamente, como se essa situação remetesse ao seu trauma de ter vivido tantos anos presa por sua madrasta. Devido ao surto, ela começa a limpar desesperadamente o chão da cela. Ficam bastante visíveis o medo de Cinderela em se tornar empregada novamente, e a força que ela ganha para que isso não aconteça. A princesa conheceu a liberdade e por isso não aceita perdê-la novamente.

Algo que também merece ser considerado nesta discussão é o fato de que, quando as princesas escapam e atacam o reino, Cinderela utiliza seus sapatinhos de cristal, os quais estão bem afiados, para lançá-los contra os vilões do reino. Em *Shrek 3*, os sapatinhos de cristal, elementos que nos remetem, de imediato, à versão da Disney, entram em cena como uma arma poderosa, como um artefato para salvar as princesas. Ao transformar em arma os sapatinhos de cristal que, na versão clássica, embelezam ainda mais a personagem feminina e lhe garantem um casamento com o cobiçado príncipe, a trama de *Shrek 3* promove o “destronamento” do sentido convencional desse acessório, segundo as noções do carnaval de Mikhail Bakhtin, possibilitando o surgimento de um novo sentido, de uma *outra* história, que deslegitima aspectos da história tradicional. Essa mudança do rumo convencional da versão clássica é, portanto, de caráter revisionista.

Mostra-se relevante destacar o fato de que nessa “nova” configuração das princesas, entram em cena as duas maneiras que, segundo DuPlessis, trazem novos direcionamentos para as clássicas historinhas para dormir, ou seja, o “deslocamento da atenção para o outro lado da história” e a “deslegitimação da história conhecida [...] uma crítica até mesmo às sequências e prioridades da narrativa” (1985, p.108). Em *Shrek 3* é possível notar que o deslocamento se dá em razão de as princesas dos clássicos se reunirem depois do conhecido “felizes para sempre”, ou seja, quando cada uma delas sai de sua história tradicional e ganham o espaço de outra história, vivendo outra aventura, pouco parecida com as que conhecíamos.

A influência de Fiona para a mudança da atitude das princesas, pois essa princesa-ogra é a mais corajosa, a mais esperta delas e aquela que toma a iniciativa para defender o reino. Além dela, sua mãe (esposa do Rei Sapo), a todo o momento, tem o papel de apaziguadora das brigas entre as personagens, por ser a mais velha, a mais madura e sensata. O papel que essas duas personagens têm dentro da narrativa é fundamental, não só para a união de força das mulheres, mas também para que se efetive uma ruptura do padrão convencional de comportamento das princesas dos clássicos, que saem da posição passiva, de defesa, que ocupam nas versões tradicionais, para a posição ativa, de ataque, no contexto de *Shrek 3*.

Quando são presas, ao saber da notícia de que Shrek também havia sido preso, Fiona diz às princesas que elas precisam tomar alguma atitude. Imediatamente, Branca pede para que todas estejam em seus lugares, mas o que elas fazem é dormir e esperar, atitude essa em perfeita consonância com o que costuma ocorrer em suas histórias tradicionais. Diante dessa reação das princesas, Fiona pergunta o que está acontecendo, e Bela responde que elas vão esperar o resgate, mas Fiona não concorda com a postura delas. Branca não acredita que elas, junto com o Gato de Botas e o Burro poderiam salvar o reino, mas a mãe de Fiona reage a essa negação, quebrando o muro da cela com a própria cabeça. Fiona encerra a cena dizendo: “De agora em diante, nós vamos cuidar de tudo sozinhas.”

O impacto dessa fala merece atenção especial neste trabalho, pois provoca a reviravolta da história das princesas, que sempre se comportaram passivamente e sempre dependeram de outras pessoas para se salvarem. Agora, numa atitude visivelmente transgressora, rasgam seus vestidos, afiam seus sapatos e se preparam para a batalha que irão enfrentar contra Encantado e seus aliados. Com a coragem de Fiona e sua mãe, as princesas percebem que elas não precisam de ninguém para mudar sua vida, e a partir dessa constatação, se preparam para serem as verdadeiras heroínas da história. O momento de maior destaque no que diz respeito ao “novo” comportamento das princesas é quando atacam o castelo juntas e, valendo-se de aspectos emblemáticos de suas histórias, conseguem entrar no reino. Aqui se percebe que elas retornam às suas raízes, e buscam, a partir delas, armas para acabarem com o mal. Apesar de elas receberem a ajuda de alguns amigos de outros contos de fadas, como Pinóquio, os três porquinhos, o Gato de Botas e o Burro, à exceção de Rapunzel, que é caracterizada como vilã na trama, as outras princesas são as protagonistas da batalha, pois são elas que mudam o rumo da narrativa. Isso imprime caráter marcadamente revisionista no que diz respeito à caracterização das princesas dos clássicos em *Shrek 3*, tendo em vista que essa nova configuração das personagens femininas realiza o que, segundo Alicia

Ostriker (1987, p.215, minha tradução) seria a tônica do revisionismo: “mantenha o nome, mas mude o jogo”¹⁰. Segundo Martins (2005, p.32),

Isso significa usar uma figura ou história previamente aceita e consolidada pela cultura de forma a contestar os significados atribuídos a essa figura ou história e criar novas possibilidades que favoreçam o surgimento de significados latentes, até então aprisionados nos textos originais. Portanto, a transformação das narrativas tradicionais é feita de tal forma que, apesar de ser possível para o leitor reconhecer o(s) conto(s) de fadas que está(ão) sendo trabalhado(s) nos textos revisionistas, algo diferente lhe salte aos olhos, não havendo como ignorar que esteja diante de uma *outra* história, em outro contexto que vem desestabilizar as interpretações convencionais cristalizadas dentro da tradição.

Em *Shrek 3*, reconhecemos com facilidade as princesas, mas nesse novo contexto, todas elas assumem um novo colorido, diferente do tradicional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como já pôde ser observado, o novo perfil de Branca de Neve, Cinderela e Bela Adormecida, nesse filme de animação, tem caráter revisionista. Adrienne Rich define “revisão” como “o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de entrar em um texto antigo a partir de uma nova direção crítica” (1972, p.18). Isso se aplica perfeitamente na obra em questão, principalmente em se tratando do foco do trabalho, que é investigar como se dá a nova configuração das princesas das versões clássicas dos contos de fadas em *Shrek 3*.

Para avaliar o alcance transgressor dessa “nova” caracterização das princesas, tomamos como referência os seguintes níveis de revisionismo definidos por Martins: o “questionador”, aplicado à “revisão que expõe ao questionamento ou desestabiliza aspectos ou significados importantes dos contos de fadas tradicionais sem, no entanto, subverter tão radicalmente as histórias” (2005, p. 215); o “transgressor/subversivo”, aplicado às “intervenções narrativas que resultam em textos que não só questionam, mas conseguem subverter frontalmente leituras e interpretações tradicionais e significados cristalizados no processo de transmissão dos contos de fadas ao longo dos tempos” (2005, p.216); e o “reconstrutivo”, aplicado às “instâncias revisionistas que não só questionam e subvertem, mas que também contrapõem propostas alternativas às narrativas tradicionais” (2005, p.216).

No caso da Bela Adormecida, sua caracterização se configura como revisionismo “questionador”, pois a forma que seu “sono profundo” é tratado em *Shrek 3* deixa transparecer o questionamento do aspecto nocivo dessa “sonolência” (=alienação e passividade), o que é totalmente apagado na versão clássica da Disney.

Em se tratando da caracterização de Branca de Neve e Cinderela, o nível de “re-visão” alcançado é o “transgressor/subversivo”, pois em ambos os casos, a nova postura dessas princesas rompe com a passividade de sua atuação nas versões clássicas, privilegiando o agenciamento. E fazem isso, subvertendo o sentido e função de aspectos emblemáticos de suas histórias: além do descarte de seus lindos vestidos (que não condizem com essa nova postura), a comunicação de Branca de Neve com os animais da floresta e os sapatinhos de cristal de Cinderela perdem seu efeito de “adorno” e se transformam em instrumentos eficazes para que, juntamente com as outras princesas, saiam vitoriosas da batalha.

Diante do que foi exposto, percebe-se que o processo de “re-visão” identificado na construção das princesas em *Shrek 3* traz com ele os novos valores femininos, compatíveis com o cenário atual da mulher na sociedade. Esta nova leitura do papel das princesas traz com ela uma nova postura assumida pelas personagens femininas, as quais representam o lugar que a mulher conseguiu por direito e muita luta. Vale ressaltar que essa visão contemporânea das princesas costuma agradar bastante a um grande público, de crianças a adultos, evidenciando assim a grande importância de adaptações fílmicas como *Shrek 3* como influência para a formação de uma sociedade livre de preconceitos e rica em novas possibilidades para homens e mulheres.

REFERÊNCIAS:

- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1997
- DUPLESSIS, Rachel Blau. **Writing beyond the ending: narrative strategies of 20th-century women writers**. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- MARINHO, Carolina. **Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura**. Belo Horizonte: PUC Minas; Autêntica Editora, 2009.
- MARTINS, Maria Cristina. **“E foram(?) felizes para sempre...”**: (Sub)Versões do feminino em Margaret Atwood, A. S. Byatt e Angela Carter. 2005. 295 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- OSTRIKER, Alicia Suskin. **Stealing the language: the emergence of women’s poetry in America**. London: The Woman’s Press, 1987.

- RICH, Adrienne. When we dead awaken: writing as re-vision. **College English**, Vol. 34, No. 1, Women, Writing and Teaching, Out, 1972, p.18-30.
- SHREK 3. Direção: Chris Miller e Raman Hui, Produção: Aron Warner, Glendale (CA): DreamWorks Animation, 2007, DVD.
- STEIG, William. **Shrek**. New York :Farrar Stians Giroux (FSG), 1990.

A ÉTICA DA ELFOLÂNDIA EM O HOMEM QUE FOI QUINTA-FEIRA¹¹¹²

Camila Severino

“Vou dizer-lhes qual é o segredo do mundo. É que do mundo só conhecemos as costas.”
(CHESTERTON, 1967, p. 159)

“A coisa é mágica – verdadeira ou falsa.” (CHESTERTON, 2013, p. 101)

Espero que a audácia de estudar Chesterton seja perdoada em consideração a esta modesta tentativa a qual nomeio artigo. Assim como uma de suas personagens, precisei sentar-me no breu para clarear as ideias. Na escuridão vislumbrei os delineamentos desta empreitada; também anteví minha ridícula pequenez diante do objetivo de acalentar um pensamento tão profundo e a séria grandiosidade face ao desafio. Sei bem da impropriedade de *toda tentativa de exprimir coisas inexprimíveis*. Ainda assim, porque me atravessa em pontos nevrálgicos, não posso deixar de falar sobre Chesterton.

Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) leu e escreveu: artigos jornalísticos, ensaios, poesias, romances, novelas, biografias; um estilo inconfundível de palavras simples, ironias e paradoxos. Chesterton foi lido e escrito: Bernard Shaw, Jorge Luis Borges, C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien; admiração inevitável em elogios sinceros e incorrigíveis. Chesterton foi gigante – na aparência, no carisma e na edificação de uma obra moralista, histórica, filosófica e literária importantíssima para o patrimônio inglês do século XX e fundamental para a humanidade.

Ortodoxia, publicada em 1908, trata-se de uma obra autobiográfica. Nela, Chesterton expõe as fraturas do pensamento moderno e suas crenças pessoais sobre o mundo. No capítulo “A ética da Elfolândia”, o escritor inglês defende um aparato ético próprio dos contos de fadas¹³, cuja aplicabilidade transcende o “País das Fadas” e alcança a própria Terra. Interessa-

¹¹ Para o título deste artigo, adoto a tradução do título do capítulo feita por Almiro Pisetta. Para as citações no corpo do artigo, faço uso da tradução mais vulgarizada, de Ives Gandra da Silva Martins Filho (2013), “A ética da terra dos Elfos”. Considerando o original “*The Ethics of Elfland*”, optei por nomear o artigo a partir do trabalho tradutório de Pisetta, precisamente, em razão da tradução do título, haja vista me parecer fundamental e precioso recuperar a beleza semântica da palavra “*Elfland*”. Além disso, embora eu faça uso de “terra dos Elfos” como sinônimo para “Elfolândia”, percebo que, na tradição de estudos acadêmicos, essa expressão esteja mais vinculada ao maravilhoso de J. R. R. Tolkien. Desse modo, parece-me mais apropriado relacionar Chesterton ao termo “Elfolândia”.

¹² Inicialmente, a tradução utilizada foi a de Domingos Arouca, cujo título é *O homem que era quinta-feira* (Lisboa, 1989). Por questão filosófica de tempos verbais e de compatibilidade de variedade linguística, optei substituir pela tradução brasileira de José Laurêncio de Mello, de título *O homem que foi quinta-feira*. Entretanto, ressalto o fato de ambas as traduções terem omitido o cognome do título original “*A nightmare*”.

¹³ Chesterton compreende “contos de fadas” como um gênero literário equivalente ao que posteriormente se nomeou gênero fantástico. Recorro à sistematização mais direcionada feita por Tolkien segundo a qual a

me sobretudo as disposições filosóficas e estéticas aí descritas. A meu ver, elas podem ser reunidas em formato de uma teoria do sobrenatural, do maravilhoso na literatura. Tal hipótese ousou sustentar em observância à novela chestertoniana *O homem que foi quinta-feira (um pesadelo)*, publicada em 1908 pouco antes de *Ortodoxia*.

O suspense retrata a jornada de Gabriel Syme, poeta e policial britânico, enquanto espião infiltrado no Supremo Conselho Anarquista. Nessa organização, cujos membros recebem os nomes dos dias da semana, Syme se torna o novo Quinta-feira e tem, secretamente, a missão de conter os planos dos anarquistas e prender o Presidente Domingo. Subscritas no enredo alegórico, a narrativa de ritmo mutante e a linguagem paradoxal erigem uma atmosfera onírica de fatos absurdos e insólitos. No terreno do sobrenatural, as personagens confrontam a si mesmas diante da figura mística de Domingo e, em meio ao caos espiritual, refugiam-se nas vicissitudes de suas fraquezas e virtudes.

Ora, o cognome “*a nightmare*”¹⁴ não paira à toa no título da obra. A história começa quando Syme aparece numa festa num jardim do subúrbio londrino de Saffron Park, durante uma noite acobertada por uma vívida plumagem, um retrato do fim do mundo. Embora “os habitantes nada tivessem de ‘artistas’, tudo ali era artístico”¹⁵ (CHESTERTON, 1967, p. 9), incluindo o ruivo poeta anarquista Lucian Gregory, com quem Syme trava uma discussão acerca da natureza da poesia, se tinha por fundamento a ordem ou a desordem. No decorrer da noite, Gregory conduz o poeta policial a uma taberna imunda e lúgubre, mas que misteriosamente serve pedidos inesperados. Em meio à embriaguez da champanhe e à expansiva fumaça do cigarro, as personagens imergem no assoalho e escorregam por dentro de uma espécie de chaminé, em direção ao esconderijo subterrâneo dos anarquistas.

A passagem, digna de Lewis Carroll, conduz ao pesadelo, digo, a uma experiência absurda na atmosfera caótica do mundo moderno. Aterrorizante aparência e personalidade dos membros do Conselho Anarquista, perseguições, ameaça de ataque de bombas, duelo de espada com Satanás, desfiguração de companheiros, tiroteios, crises espirituais... O conjunto de cataclismos é arrebatador, todavia, o narrador alerta: “A aventura pode ser louca, mas o aventureiro deve ser são.” (1967, p. 47). Eis que vem à mente a figura da encantadora jovem de cabelos vermelhos Rosamond Gregory.

definição de contos de fadas não se trata de “nenhuma definição ou relato histórico sobre elfos ou fadas, mas sim da natureza do Reino Encantado, do próprio Reino Perigoso, e do ar que sopra nessa terra.” (2013, p. 10)

¹⁴ Tradução: “um pesadelo”.

¹⁵ Mello traduz *deception* (no original) por “miragem” e isso me parece inapropriado. Arouca o traduz por “decepção”, o que soa mais adequado.

A emblemática figura de Rosamond, irmã do poeta anarquista, parece tão envolvente quanto o efeito onírico predominante na narrativa. Durante a festa no jardim, seu encantamento deixa Syme extasiado e lhe causa um deslocamento da noção espaço temporal. À primeira leitura, pode-se pensar que ela ativa o pesadelo. Entretanto, trata-se de uma falsa passagem. A ambiguidade de sua simbologia só pode ser desfeita se recorrermos à proposta alegórica de Chesterton e a transgredimos em relação à filosofia cristã: a Eva do Éden moderno não dá ouvidos à tentação porque o mal já reside no próprio Adão caído. Quando Syme se deixa conduzir pelo poeta da desordem, mesmo ciente da preocupação da jovem, fada-se ele mesmo ao pesadelo.

Não sem razão, Rosamond aparece no primeiro e no último capítulo, e a lembrança de seus cabelos vermelhos emerge sempre que Syme se fortalece nos momentos mais insólitos. A irmã do poeta compõe os elementos da ordem do “espírito, arte e êxtase” (2013, p. 86) os quais recobram Syme de sua natureza e de seu propósito. O fortalecimento contra o absurdo do qual os fatos se travestem é acionado pela bela mulher de cabelo ruivo, pela música do realejo, pelo povo, pelo estalajadeiro. Soam as vozes das instâncias essenciais ao homem ou, pelo menos, ao poeta da lei: a vida simples, a gente honesta, a crença popular.

Até então penso em algumas manifestações evidentes da ética da Elfolândia. Primeira: “o sonho é sempre concreto e confiável; o sonho é sempre um fato. A realidade é que é, muitas vezes, uma fraude” (2013, p. 76). Parece um trecho contraditório haja vista a novela tematizar um pesadelo. Chesterton pretendia dizer que o caos do Conselho Anarquista é, na verdade, a realidade e que, por seu turno, a voz do realejo se trata de uma fraude? Ora, não. Chesterton vê a modernidade como um pesadelo justamente porque ela dissimula a concretude do mundo. Nessa perspectiva, a novela chestertoniana se pretende como uma alegoria à mentalidade moderna, tão absurda e secretamente suicida com sua pretensão de real que faz a essencialidade do mundo transformar-se em sonho. Um paradoxo: se a realidade caótica se assemelha a um pesadelo, as coisas essenciais ao homem só podem adquirir o estatuto de sonho.

Tais contos são, a meu ver, absolutamente racionais. Não são fantasias: as outras coisas é que, comparadas a eles, parecem-me fantásticas. [...] O País das Fadas não é outra coisa senão o ensolarado país do bom senso. [...] Conheci o pé de feijão mágico antes mesmo de ter experimentado feijão; tive a certeza do homem na lua, antes mesmo de estar certo da lua. E isto fundamenta-se na tradição popular. (2013, p. 79)

Chesterton defende a superioridade da tradição popular face qualquer perito ou documento arbitrário e isolado (2013, p. 77). Daí utilizar de sua inconfundível ironia para

criticar os “ismos” modernos, as filosofias emergentes que se pretendem projetar acima do consenso ancestral de vozes humanas. Na novela, as mulheres emancipadas, protestantes à supremacia masculina, submetem-se às pregações anti-humanas do poeta anarquista e até o deixariam guiar o carrinho de seus bebês; o secretário vegetariano, justo com os animais, quer dinamitar humanos; e deparamo-nos ainda com outra sorte de intelectuais, cultivadores de nobres ideais homicidas.

A crença chestertoniana na sabedoria ancestral e popular dos contos de fadas justifica a defesa dessa instância enquanto fonte de verdade, sanidade e, mais importante, enquanto uma maneira de olhar a vida. Falo, agora, de um segundo sinal de que a ambientação d’*O homem que foi quinta-feira* se encontra sob a legislação da terra dos Elfos. Não há, nos contos de fadas, o fatalismo e a causalidade que criamos em nosso mundo entre “uma maçã que cai de uma árvore e uma maçã que chega ao chão” (2013, p. 82). Estamos certos de que o professor paraplégico jamais conseguirá alcançar Syme em sua corrida, e ele sempre alcança. Estamos ainda mais certos de que Syme enterrou sua espada no marquês, e não vemos uma gota de sangue. Em nosso mundo, optamos por apostar numa conexão, numa relação de causa e efeito entre dois fenômenos diferentes. Se a espada perfurou o marquês, então o marquês deve estar perfurado. Convencemo-nos disso, e por isso nos fascinamos com os contos de fadas. Eles nos lembram que nosso mundo poderia estar perdido em possibilidades absurdas e nos ensinam que, precisamente por essa razão, devemos olhar a vida como ela é: mágica e única.

A natureza mágica, maravilhosa e milagrosa da vida também se apoia em outro princípio do País das Fadas: a Doutrina da Alegria Condicional. Chesterton explica:

[...] de acordo com a moral dos elfos, toda a virtude está num *se*. A principal característica do discurso das fadas é sempre esta: “Tu poderás viver num palácio de ouro e de safiras, *se* não pronunciare a palavra vaca”. Ou: “Poderás viver feliz com a filha do rei, *se* não lhe mostrares uma cebola”. A dádiva se apoia sempre num veto. (2013, p. 87-88)

Ainda em Saffron Park, Gregory promete a Syme uma noite muito divertida se ele não denunciar à polícia a seita anarquista. Obedecendo à essa incompreensível condição proposta pelo criminoso, o poeta policial ganha a oportunidade de embarcar numa aventura que, devido ao caráter perturbador, parece prontamente dispensável, mas se revela uma oportunidade única de compreensão de si e do mundo. Se Syme não tivesse cumprido sua palavra, não teria se descoberto frágil como vidro diante dos sanguinários anarquistas e, possivelmente, não teria fortalecido suas convicções morais.

- Quem haveria de contentar-se com destruir as pequeninas coisas que não o atemorizam? Quem haveria de rebaixar-se ao humilde papel de valentão, como qualquer lutador de feira? Quem ousaria declarar-se isento de medo, como uma árvore? Combate-se aquilo que se teme. (1967, p. 80)

O ser-vidro tem um sentido profundo na terra dos Elfos (2013, p. 89). Ele representa a fragilidade das coisas preciosas. Por isso Syme, com sua natureza benévola, torna-se um vidro: porque, no mundo dos lunáticos, possui a preciosíssima sanidade. E precisamente por ser vidro, sofre o ímpeto de proteger seus semelhantes. Numa das passagens mais belas do livro, ao se encontrar encurralado entre os inimigos e o mar, Syme abraça a maravilhosa existência de uma velha lanterna cristã:

— Está vendo esta lanterna? bramiu Syme numa voz terrível. Está vendo a cruz gravada fora e a lâmpada queimando por dentro? Não foi gravada por você. Não foi acesa por você. Homens melhores do que você, homens que podiam crer e obedecer, modelaram as entranhas do ferro e preservaram a legenda do fogo. Não há uma rua por onde você anda, não há um fio das roupas que você veste, que não tenha sido feito como esta lanterna, para negar sua filosofia de estéreo e ratazanas. Você não sabe fazer nada. Você só sabe destruir. Destruirá a humanidade, destruirá o mundo, mas contente-se com isso. Porque esta velha lanterna cristã você não destruirá. Ela irá para onde o seu império de macacos jamais saberá encontrá-la. E bateu uma vez com a lanterna no Secretário, fazendo-o cambalear; depois, rodopiando-a duas vezes em volta da cabeça, sacudiu-a no mar, onde ela fulgurou como um foguete e afundou. (1967, p. 138)

A experiência do pesadelo também desperta no jovem poeta e em outros investigadores policiais a misteriosa capacidade da fé. Fé, especialmente, no chefe da polícia britânica que recrutou Syme e todos os policiais infiltrados no Supremo Conselho Anarquista. Alguém cuja aparência ninguém jamais viu e que apenas se dá a conhecer como “o homem do quarto escuro”.

Houve um longo silêncio. Então, Ratcliffe, olhando para o encrespado mar purpúreo-acinzentado, falou:

— Que importa saber quem está louco ou quem está lúcido? Daqui a pouco estaremos todos mortos.

Syme voltou-se para êle e perguntou:

— Você está completamente desesperado, não é mesmo?

Mr. Ratcliffe guardou um mutismo pétreo; ao fim de alguns instantes, porém, respondeu calmamente.

— Não. É muito estranho, mas eu não estou completamente desesperado. Resta ainda uma vaga e louca esperança que não me sai da cabeça. Todos os poderes deste planeta estão contra nós, e me espanta que sobreviva esta tola esperança.

— Em que ou em quem se baseia sua esperança? Perguntou Syme curioso.

— Num homem que nunca vi, respondeu o outro, fitando o plúmbeo mar.

— Compreendo, disse Syme em voz baixa. O homem do quarto escuro.

(1967, p. 136-137)

À medida que o caos avança e os policiais se sentem cada vez mais confusos e encurralados pela ameaça anarquista, apenas o homem do quarto escuro pode conceder a luz. Todavia, chega o momento do confronto com Domingo e eles se encontram solitários com o propósito de deter o monstruoso presidente. Surpreendentemente, descobrem que o líder anarquista detém a resposta para o grande enigma: afinal, o que significa toda aquela aventura? Dá-se, então, uma excêntrica perseguição com direito à fuga por meio de elefante e balão e bilhetes zombeteiros atirados pelo ar. Durante o capítulo, tudo o que os policiais conseguem de Domingo é ver-lhe as costas. E no momento em que nada parece fazer sentido, Chesterton revela, por meio do poeta, o grande mistério da obra:

— Quando vi Domingo pela primeira vez, continuou Syme lentamente, só via as costas.

[...]

— Desde então, continuou Syme como se falasse consigo mesmo, esse tem sido para mim o mistério de Domingo, e é também o mistério do mundo. Quando olho para suas costas horrorosas tenho a impressão de que seu rosto nobre é apenas uma máscara. Mas se lhe vejo o rosto, mesmo de relance, fico a pensar que as costas são uma simples zombaria. O mal é tão mau que só podemos julgar o bem um acidente; o bem é tão bom que somos levados a crer que o mal poderia ser explicado. Mas tudo isso atingiu o auge ontem, quando persegui Domingo no fiacre e me coloquei atrás dele todo o percurso.

[...]

— Mas escutem! gritou Syme com extraordinária ênfase. *Vou dizer-lhes qual é o segredo do mundo. É que do mundo só conhecemos as costas.* Tudo é visto por trás, e por isso parece brutal. Isso não é uma árvore, mas as costas de uma árvore. Aquilo não é uma nuvem, mas as costas de uma nuvem. Não vêem que tudo está voltado de costas e esconde o rosto? Se pudéssemos dar a volta e ficar de frente... (1967, p. 158-159; itálico meu)

A simbologia das costas como a face de tudo invoca o mundo sensível de Platão. Acompanho as personagens na saída da caverna e testemunho suas tentativas de arrancar dos olhos a visão estreita de prisioneiros. Estou profundamente convencida de que a aventura de Syme é a aventura de descoberta da grandiosidade do cosmos e da pequenez do Homem, da subordinação da aparência ao princípio criador. Parece-me bastante coerente com aquilo que Chesterton afirma ser a função dos contos de fadas: lembrar-nos da sensação do maravilhoso e despertar em nós o místico olhar elementar sobre o nosso mundo.

As aproximações entre “A ética da Elfolândia” e *O homem que foi quinta-feira* geram em mim a nítida convicção de que Chesterton (re)descobriu as maravilhosas engrenagens do País das Fadas e os misteriosos efeitos que produzem sobre nós. O sobrenatural para Chesterton consiste: no fugaz instante em que “nos lembramos de que esquecemos” (2013, p. 86); no paradoxo capaz de “despertar a humanidade para uma verdade desprestigiada” (1967,

p. 17); no mundo que “não se explica a si próprio” (2013, p. 101). E nós, leitores, que naturalmente admiramos e atraímos-nos pelo insólito (2013, p. 85-86), somos o estranho que se achega na atmosfera de Saffron Park e tem “a sensação de estar participando da representação de uma comédia” (1967, p. 10).

Convém, ainda, uma última nota: a apologética cristã advém da crença pessoal de Chesterton no cristianismo enquanto filosofia absoluta. Inevitavelmente, o juízo de valor que o escritor inglês imprime sobre a mentalidade de seu tempo, ambientada em *O homem que foi quinta-feira*, consiste numa crítica à luz da razão cristã. Isso, ao contrário do que se pode pensar, não limita a novela (ou mesmo *Ortodoxia*) à uma leitura litúrgica. A profundidade dos argumentos de Chesterton podem, intencionalmente, desaguar no cristianismo, mas se edificam numa racionalidade absolutamente agnóstica. O dualismo e o maniqueísmo não se presentificam na obra por serem partes da doutrina, mas, antes, por comporem a Mente Mística do Homem.

Afinal, a *coisa é mágica – verdadeira ou falsa*.

REFERÊNCIAS:

- CHESTERTON, G. K. *Orthodoxy*. Londres: John Lane: The Bodley Head Ltd, 1908. 297p.
- _____. *The man who was Thursday*. Nova Iorque: Dodd, Mead & Company, 1908. 281 p.
- _____. **O homem que era quinta-feira**. Trad. Domingo Arouca. Lisboa: Estampa, 1989. 198 p.
- _____. **O homem que foi quinta-feira**. Trad. José Laurêncio de Mello. Rio de Janeiro: Agir, 1967. 172 p.
- _____. A ética da Elfolândia. In: **Ortodoxia**. Trad. Almiro Pissetta. São Paulo: Mundo Cristão, 2008. p. 47-67.
- _____. A ética da terra dos Elfos. In: **Ortodoxia**. Trad. Ives Gandra da Silva Martins Filho. Campinas: Ecclesiae, 2013. p. 75-101.
- PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. 352 p.
- TOLKIEN, J. R. R. **Árvore e folha**. São Paulo: Martins Fontes, 2013. 114 p.

MONSTROS E OUTROS PORTENTOS DO SERTÃO: LEITURAS DO CONTO “BOCATORTA”, DE MONTEIRO LOBATO

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro

“Com pedaços de mim eu monto um ser atônito”
(Manoel de Barros – *Livro sobre nada*)

Notas introdutórias

A Idade Média, atravessada pela égide do Cristianismo, creditava nos monstros a ira divina. A própria etimologia da palavra nos explica que os monstros mostravam (*monstra=monstrare*) o que poderia acontecer à humanidade caso não seguisse os preceitos de Deus. O filósofo e teólogo Santo Agostinho publica, entre 413 e 426, uma vasta coleção de *mirabilia*, onde ele reforça a ideia da existência de monstros e insta a população a acreditar que a harmonia e beleza humana advinham do fato de que somente os seguidores da palavra divina nasceriam isentos da marca monstruosa.

Santo Agostinho fora pioneiro ao apontar a dismorfia dos corpos (DEL PRIORE, 2000), porém seu discurso sempre estivera cancelado pela ideologia cristã, o que fazia com que pessoas que não seguissem o padrão corporal normativo fossem vistas como não seguidoras da fé católica, e portanto, monstros.

A partir do século XV, quando a Europa se lança rumo aos oceanos Pacífico, Índico e Atlântico objetivando encontrar terras e uma nova rota marítima para as Índias, a imensidão dos oceanos, o contato com terras desconhecidas e com pessoas que não faziam parte do padrão caucasiano, a descoberta do novo, aumentam ainda mais a crença em raças monstruosas e em homens-animais que habitavam os confins da Terra. Época em que os monstros passam a ocupar lugar em bestiários, que reuniam a erudição enciclopédica e a ideologia religiosa: “Nesses bestiários, a ênfase na moralidade, apregoada pela Igreja católica, passa a dar novo sentido alegórico aos monstros” (DEL PRIORE, 2000, p.28). Tem-se, portanto, dois importantes significados atribuídos aos monstros, a saber: o religioso – pessoas que não seguiam a fé cristã -; e o social – pessoas que não faziam parte da sociedade europeia.

No Brasil, este aspecto social tangenciou todo o período colonial, estendendo-se durante séculos e penetrando lugares onde as pessoas não seguiam o padrão do litoral ou da metrópole: “O Ocidente cristão ora achava que o Novo Mundo era habitado por seres que, de

fato, descendiam de Moisés, ora pensava que o novo continente era o endereço fixo do demônio e, por isso mesmo, uma fábrica de monstrenhos [...]” (DEL PRIORE, 2000, p.78).

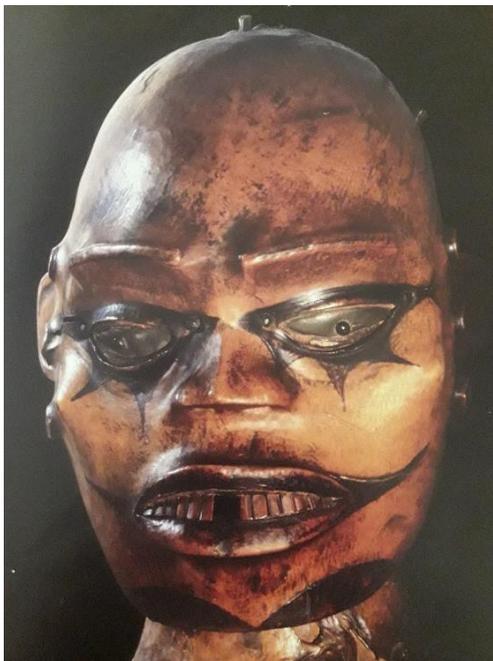
Fato observado no conto “Bocatorra”, do escritor paulista Monteiro Lobato, publicado em 1915. Evidencia-se, nesta narrativa, o embate entre coronéis - que ainda dominavam o campo brasileiro, e os trabalhadores rurais miseráveis e esquecidos pelo sistema capitalista que começava a se impor no campo. Seguindo o modelo colonial português, que depositava nos colonizados a descendência monstruosa, nosso interior é visto, aos olhos do homem citadino, como espaço de criaturas bárbaras e violentas, em total oposição ao padrão normativo das cidades e dos grandes centros, não se enquadrando, em alguns casos, nas regras do sistema, conforme a seguir analisaremos.

O belo, o feio e o monstro

Criaturas monstruosas há muitos séculos habitam o inconsciente da humanidade. Tratados, enciclopédias, bestiários, romances, é vasto o repertório onde se desenha a figura do monstro. Além dos estudos baseados em teorias religiosas, políticas, econômicas que explicam como e porque criamos e perpetuamos figuras que, aos olhos de padrões normativos pré-estabelecidos, seriam consideradas figuras monstruosas, há que se considerar questões de ordem estética e corporais que seriam as diretrizes e que iluminam tais estudos, que durante muito tempo foram atravessados pelo viés religioso. Ademais, as verdades contumazes, muitas vezes, abafam os sentidos do que seria feio ou monstruoso para determinadas sociedades:

Para um ocidental, uma máscara ritual africana poderia parecer horripilante – enquanto para o nativo poderia representar uma divindade benévola. Em compensação, para alguém pertencente a uma religião não-europeia, poderia parecer desagradável a imagem de um Cristo flagelado, ensanguentado e humilhado, cuja aparente feiura corpórea inspira simpatia e comoção a um cristão (ECO, 2007, p.10).

Figura 1 – Máscara de dança Ekoi



Fonte: ECO, Humberto. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 11

Sob uma perspectiva mais genérica, podemos inferir que as sociedades sempre buscaram um modelo “específico” (ECO, 2007) para o belo e para o feio. Intrinsecamente a humanidade tem uma tendência a agarrar-se a modelos estáveis. Para além do contrário do belo, o feio carrega matizes que não se adequam a determinadas regras, quer sejam estéticas ou morais. Em *A estética do feio* (apud ECO, 2007), Karl Rosenkrantz admite que o feio é o inferno do belo, retomando as ideias clássicas de que o feio é um desvio do belo. Portanto, durante muitos séculos e em diferentes sociedades, o belo seria a *norma* e o feio o *desvio*.

Não tardou para que os clérigos da Idade Média, indubitavelmente período em que mais se fomentou medo e terror, atrelassem o feio ao pecado e à monstruosidade, criando-se um delírio místico sobre a origem dos monstros: “Se, na Bíblia, Deus anunciara que faria o homem à sua imagem e semelhança, o monstro significava uma ruptura com esse princípio” (DEL PRIORE, 2000, p.35). São esses desvios que nos impulsionam e nos instigam a pensar em uma questão fundamental que pode nortear todo nosso estudo: aos olhos de quem se cria a referência monstruosa?

Por que os monstros transgridem?

Partindo do conceito de belo e feio, anteriormente exposto, passamos a explorar outras condutas que nos levam às especificidades do que se considera como monstro ou

monstruosidade. Sérgio Luiz Prado Bellei, em *Monstros, índios e canibais* (2000) pontua que o monstruoso afastado da boa forma humana associa-se, historicamente, ao conceito de fronteira, uma vez que monstros e fronteiras estabelecem certas aproximações: “[...] o monstro é aquela criatura que se encontra na ou além da fronteira, mas está sempre e paradoxalmente próximo e distante do humano, que tem por função delimitar e legitimar”. (BELLEI, 2000, p.11).

Essa função histórica atribuída aos monstros por Bellei nos mostra que as sociedades sempre criaram limites e fronteiras para os monstros, fossem estes limites estéticos, religiosos, culturais, políticos e econômicos, fazendo do monstro um ser marginal que sempre ocupou os locais interstícios ou não-lugares: “[...] negando sempre a sua condição anômala, não consegue jamais integrar-se completamente no sistema dominantes de valores ao qual deseja pertencer” (BELLEI, 2000, p.11). Com isso podemos depreender o caráter transgressor do monstro, ou do que se metaforizava como monstro: a ameaça à ordem vigente. Nesse sentido, a presença do monstro torna-se necessária à uma sociedade que legitima a ordem e faz do mal o diferente a ser rechaçado, afinal

[...] os monstros ajudam a manter a coesão social. [...]. A harmonia interna depende de uma percepção coletiva da realidade, sinalizando àqueles que a compartilham que “as coisas são assim” e não de outra maneira e “é assim que fazemos as coisas por aqui (JEHA, 2009, p.19).

Esse pensamento abarcaria grande parte do continente europeu. No Brasil, os primeiros colonizadores que por aqui aportaram, trouxeram essa mentalidade baseada na crença em monstros, além do fato de terem vindo com o olhar que os europeus tinham sobre o continente americano: “O Ocidente cristão ora achava que o Novo Mundo era habitado por seres que, de fato, descendiam de Moisés, ora pensava que o novo continente era o endereço fixo do demônio [...]” (PRIORE, 2000, p.77-78).

Destarte, a mentalidade que se desenvolve na Europa sobre o “outro” ganha contornos, definições e até tratados durante a expansão marítima, quando o velho continente enxerga a dissonância social nos habitantes de suas colônias – mentalidade que se espalha durante a colonização, chegando a atingir até mesmo o interior das colônias, quando o litoral passa a enxergar o interior como lugar do insólito e diferente, conforme visto no capítulo XX deste trabalho.

Se no período medieval preconizava-se manter a ordem sob a chancela do cristianismo, a partir do Iluminismo e da Revolução Industrial a face da sociedade europeia muda, trazendo à tona medos embasados por um novo elemento: a Ciência. O próprio desenvolvimento da

classe burguesa criou novas sociedades e organizações científicas não só na Europa quanto na América. Esses espaços elitistas de debate institucionalizaram o discurso científico. Um discurso pautado pela busca do aperfeiçoamento da sociedade via seleção humana, portanto são rechaçados aqueles que não se adequavam aos padrões estabelecidos pela ciência.

Monstruosidade e impureza

Com o avanço da Ciência, o *outro* ganha novos contornos. O “Darwinismo social”, baseado nas ideias de seleção natural de Charles Darwin e fomentado pelo historiador Richard Hofstadter em 1944, motivou as ideias de eugenia, racismo e fascismo, trazendo consigo a nefasta ideia de pureza. As pessoas precisavam estar “higienicamente preparadas” pelos grupos dominantes para viverem harmoniosamente umas com as outras. Uma raça pura preparada para os novos tempos – tempos dominados pelas novas tecnologias e pelo nascimento das sociedades de consumo. Aquele que não conseguia se adequar a este modelo era visto como impuro.

Visando demonstrar esse ponto, passamos a analisar como a Literatura reflete os medos de seu tempo a partir da temática da alteridade. Para discutir tal afirmativa, utilizaremos o conto “Bocatorra” (1915), de Monteiro Lobato, que bem expressa a questão do medo em relação ao Outro - impuro e transgressor. Assim como o personagem Quasímodo, em *O corcunda de Notre Dame*, que vivia isolado na Catedral, Bocatorra, personagem principal que dá nome ao conto, vive isolado no meio do mato. Afinal, cabe ao monstro ocupar o local que o delimite em espaços afastados da sociedade ou que não causem transtornos:

Qualquer transgressão das fronteiras ou limites estabelecidos pelo grupo, quer sejam abstratos ou concretos, causa desconforto e requer que o mundo retorne ao estado considerado certo. O monstro é um artifício para rotular as infrações desses limites sociais (JEHA, 2009, p.19).

Ademais, a monstruosidade de Bocatorra metaforiza um importante aspecto: a personagem desperta a curiosidade da tropa que passava pela fazenda, composta pelo fazendeiro, sua esposa Don’Ana, a filha Cristina e Eduardo, noivo de Cristina, que se mostrara curioso e apaixonado pela história do monstro. Outrossim, importante salientar que em seu ensaio *A expressão dos sentimentos no homem e no animal*, Charles Darwin ressalta as reações passionais que as pessoas têm ao se depararem com o feio, como desprezo e nojo, salientando que tais sentimentos seriam idênticos em várias partes do mundo (*apud* ECO, 2007), reforçando, mais uma vez a visão imperialista do *Darwinismo Social* - tal como as expedições dos primeiros marítimos europeus, que narravam ter visto criaturas maravilhosas e

horripilantes nos confins da Terra, a tropa do fazendeiro, proveniente da cidade, depara-se com histórias de horror que circundavam a vida de Bocatorta.

Assim como as colônias eram vistas sob o jugo do diferente, do atraso, exótico, ou do horror, o narrador conduz a história sob o olhar de pessoas provenientes da cidade e que se deparam com um mundo insólito habitado por uma criatura horripilante, bem ao gosto das narrativas góticas tradicionais. Vale destacar que quando da publicação de *Urupês*, a *intelligentsia* brasileira já se embrenhara no projeto de modernização do país, que começara através da adesão brasileira aos preceitos científicos muito em voga na Europa de fins de século.

Ratifica-se, portanto, o discurso perpetrado pelas elites econômicas paulistas que, deliberadamente, identificavam o moderno a uma “cidade progressista, científica e laboriosa”, (SCHWARCZ, 1993, p.32), associando livremente ciência e modernidade através da leitura de Darwin, Spencer e Comte. Curioso destacar que os preceitos científicistas entram no país mais diretamente através da literatura e arte do que da ciência propriamente. O determinismo de Darwin condiciona a ação das personagens, e os enredos terão suas conclusões “[...] pessimistas das teorias científicas raciais da época [...]” (SCHWARCZ, 1993, p.32).

Bocatorta, personagem homônimo ao conto, caminha na contramão da nação que se pretendia “civilizada e moderna”. Nos primeiros parágrafos do conto, Bocatorta é descrito como “[...] a maior curiosidade da fazenda. [...] Um monstro, de tão feio. Há anos que vive sozinho, escondido no mato, donde raro sai e sempre de noite. O povo diz dele horrores – que come crianças, que é bruxo, que tem parte com o demo” (LOBATO, p.120). Ao personagem não são economizados adjetivos que correlacionem sua monstruosidade à cor de sua pele:

O doutor quer saber como é o negro? Venha cá. Vossa senhoria agarre um juda de carvão e judie dele; cavoque o buraco dos olhos e afunde dentro duas brasas alumando; meta a faca nos beiços e saque fora os dois; arranque os dentes e só deixe um toco; entorte a boca de viés na cara; faça uma coisa desconforme, Deus que me perdoe. Depois, como diz o outro, vá judiando, vá entortando as pernas e esparramando os pés. Quando cansar, descanse. Corra o mundo campeando feiura braba e aplique o pior no estupor. Quando acabar agarre no juda e ponha rente de Bocatorta. Sabe o que acontece? O juda fica lindo!... (LOBATO, p.121).

A plasticidade presente na descrição de Bocatorta acima, nos lembra a composição de Frankenstein, que ao ser manipulado e construído com pedaço de carne humana, nos leva à mitologia clássica, quando o monstro tinha como característica “[...] sua composição de partes diferentes ou de criaturas diferentes, ou, ainda, de partes multiplicadas em excesso”

(MAGALHÃES, 2003, p.25). Observa Magalhães (2003) que o princípio básico da teratologia é a irregularidade ou desmesura, pois o monstro excede. Bocatorta, portanto, excede ao quebrar o código social e econômico que se preconizava à época, ou seja, o código da pureza das raças. Com o fim da escravidão e com o avanço da Ciência, a “escala evolutiva” (termo usado, muitas vezes, de forma pejorativa e calcado nas ideias darwinistas) alcança a ideia de raça, embasada, arbitrariamente, em conceitos biológicos e utilizada para segregar o diferente, *o outro*. Como coloca Stuart Hall (2000, p.63):

É ainda mais difícil unificar a identidade nacional em torno da raça. Em primeiro lugar, porque – contrariamente à crença generalizada – a raça não é uma categoria biológica ou genética que tenha qualquer validade científica. Há diferentes tipos e variedades, mas eles estão tão largamente dispersos no interior do que chamamos de “raças” quanto *entre* uma “raça” e outra. A diferença genética – o último refúgio das ideologias racistas – não pode ser usada para distinguir um povo do outro. A raça é uma categoria *discursiva* e não uma categoria biológica. Isto é, ela é a categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas – cor da pele, textura do cabelo, características corporais, etc. – como *marcas simbólicas*, a fim de diferenciar socialmente um grupo do outro.

Esse discurso frouxo, que ganhara muitos adeptos durante o Brasil pré-republicano, fazia a elite crer que o atraso brasileiro devia-se à sua “composição étnica e racial” (SCHWARCZ, 1993, p.36). Através de uma leitura hiperbólica, Bocatorta representa a composição racial do Brasil, daí que suas determinantes biológicas perfazem sua monstruosidade: “A hediondez personificara-se nele, avultando, sobretudo, na monstruosa deformação da boca” (p.126). Tal como o Brasil é visto, aos olhos do colonizado, como o local do atraso em parte por conta de sua composição étnica miscigenada – portanto impura; Bocatorta estandardiza o discurso apregoado pela elite, e no caso do conto, pela família do fazendeiro que ao ingressar no sertão depara-se com um mundo hostil e com um “horrendo negro” (LOBATO, 121) que teria fama de cometer atos necrófilos.

Erich Fromm em *Anatomia da destrutividade humana* (1975) atribui dois fenômenos ligados à necrofilia; a necrofilia sexual, manifestada através do desejo de manifestar relações sexuais com um cadáver, e a necrofilia não-sexual, onde o necrófilo deseja manipular ou desmembrar o cadáver. Por ser um tema do qual as pessoas pouco falam, nota-se que o assunto circunscreve-se às rodas policiais e aos círculos médicos. Na ficção, no entanto, o tema é tratado há algum tempo. Coube aos poetas ultrarromânticos tonalizarem várias de suas narrativas com fortes pinceladas do tema:

A faceta mais explorada pela literatura em torno da necrofilia é aquela que a liga à sexualidade – primeiro dos conceitos desenvolvidos por Erich Fromm. Essa representação na literatura, todavia, encontra-se, muitas vezes, de forma sugestiva, romantizada.

Não é à toa que os poetas ultrarromânticos cantam as pálidas virgens e expressam o seu desejo de unirem-se a elas, muitas delas já se encontram mortas, mas ainda assim são objetos de desejo. Ao se acrescentar a tonalidade romântica à necrofilia, esconde-lhe o rosto terrível, fazendo com que ela soe idealizada, metáfora de amores impossíveis e inatingíveis. Ao se lhe despir o véu romântico, entretanto, o que se mostra é, então, a face patológica e angustiante do ato (MENON, tese, p.227-228).

No conto de Lobato cabe à construção da personagem Cristina trazer as nuances do romantismo à narrativa. Primeiramente ela havia manifestado um desejo embutido por Bocatorta quando da narração de seu sonho, onde o moço tentava beijá-la. Em um segundo momento, quando todos vão ao local de moradia de Bocatorta, na expectativa de sanar a curiosidade geral, Cristina retorna fatigada e amuada, em descrições que nos lembram as donzelas dos poetas românticos: “A moça não respondeu. De olhos baixos, retransida, respirava a largos haustos, para desafogo dum aperto de coração nunca sentido fora dos pesadelos” (LOBATO, p.127).

Cristina adocece e dias depois vem a óbito. Após o sepultamento, Eduardo resolve visitar o cemitério e “[...] beijar num último adeus o túmulo da noiva” (LOBATO, p.128). Para sua surpresa, Eduardo vê “[...] uma coisa desenterrando Cristina [...]” (LOBATO, 129). Por fim, confirmado que o túmulo fora violado por Bocatorta, este foge “[...] coxeando, cambaio, seminu, de tropeço nas cruces, a galgar túmulos com agilidade inconcebível em semelhante criatura [...]” (LOBATO, 130). Ao ser capturado, Bocatorta é morto afogado no atoleiro, “[...] entre imprecações de cólera e os grunhidos cada vez mais lamentosos do monstro” (LOBATO, p.130).

A título de considerações finais, cabe-nos, portanto, a questão: ao violar o túmulo de Cristina e apropriar-se de seu corpo, Bocatorta não buscaria vingar-se do ultraje sofrido por conta do racismo? Amar Cristina e violar seu corpo inerte ratifica a questão racial e imprime ainda mais significância ao tema, fazendo com que Bocatorta seja vítima de suas metáforas (SILVA, 2008), ao morrer afogado, na lama negra do atoleiro, deixando à mostra a própria metáfora do negro sendo tragado, sufocado pela sua cor, ressaltando a própria ambivalência do ogro.

Nas palavras de Alexsandra Loiola Sarmiento (2006, p.37), “[...] desse modo, seria a caricatura uma forma de higienização da cor negra e o afogamento de Bocatorta representaria uma forma de limpar-se da presença do negro.” Ou, numa leitura otimista, um afogamento do

próprio preconceito? Como bem observa Menon: “A literatura desconhece fronteiras, nela cabem, tal como no cérebro de Brás Cubas, não só a atmosfera da águia e do beija-flor, mas também a da lesma e do sapo. Isso a faz completa e confere a ela seu caráter humanizador” (2007, p.231). Assim os monstros nos mostram...

REFERÊNCIAS:

- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, índios e canibais: ensaios de crítica literária e cultura*. Florianópolis: Insular, 2000.
- DEL PRIORE, Mary. *Esquecidos por Deus: monstros no mundo europeu e ibero-americano: uma história dos monstros do Velho e do Novo Mundo (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ECO, Humberto. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FROMM, Erich. *Anatomia da destrutividade humana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- JEHA, Julio. Das origens do mal. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lislely (Org.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. p.11-23.
- LOBATO, Monteiro. Bocatorta. In: *Urupês*. São Paulo: Globo, 2009. p.118-131.
- MAGALHÃES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa Modernista brasileira*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- MENON, Maurício Cesar. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira: de 1843 a 1932*. 2007. 261f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Paraná, 2007.
- SARMENTO, Alexsandra Loiola. *A representatividade discursiva das descrições do negro no conto “Bocatorta”, da obra Urupês de Monteiro Lobato: entre a denúncia, o preconceito*. In: Unimontes Científica. Montes Claros n° 2, v.8, jul-dez 2006, p.31-39.
- SCHARWCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SILVA, Alexander Meireles. A literatura a serviço do preconceito racial – O Presidente Negro, de Monteiro Lobato. In: *Revista Científica UNIABEU*. Belford Roxo – RJ V n° 2, jul-dez 2008, p.43-95.

HISTÓRIA E MEMÓRIA NA CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO DISCURSIVO

16

Fernanda Gomes da Silva Nakamura
Orientador: Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior¹⁷

1. INTRODUÇÃO

O analista do discurso trabalha como arqueólogo, analisa um saber para identificar o que foi dito verdadeiramente, apesar que a análise do discurso não tem a intenção de verificar o que é verdadeiro ou falso ao seu respeito, mas mostrar as construções de verdades, esse lugar “diferente” para a verdade, o qual é analisado dentro da Análise do Discurso de Michel Foucault, a fim de verificar que os homens pensaram, disseram e praticaram dentro de um regime histórico.

O presente trabalho faz parte da pesquisa para a dissertação do mestrado que ainda está em desenvolvimento, o qual abordará a história de Orlando Sabino, indivíduo acusado e preso pela Justiça estatal de Minas Gerais por ter cometido vários crimes nos anos de 1970 a 1973 na região do Triângulo Mineiro e em Goiás.

2. A MÍDIA NA HISTÓRIA NA CONSTRUÇÃO DO ENUNCIADO MONSTRO

O caso Orlando Sabino surge, na conjuntura, como um analisador da mídia e da história dos anos 1970, apontando, os não ditos, os exageros e mitificações que até hoje persistem na organização e na estruturação social da região de Minas Gerais.

Em nosso trabalho, utilizaremos o conceito de história Geral e de História nova para discutir o modo como o contexto histórico e político da época construiu e colaborou para a formação do Sujeito Discursivo e também debater como as emergências dos enunciados apontado nas reportagens possibilitaram tal acontecimento.

O crime era um dano voluntário feito a alguém, mas não penas isso. Não era apenas tampouco uma lesão e um dano aos interesses da sociedade inteira. O crime era um crime na medida em que, além disso, e pelo fato de ser crime, atingia o soberano; ele atingia os direitos, a vontade do soberano, presentes

¹⁶ Mestranda em Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós- Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás/ Regional Catalão PPGEL- UFG/RC./ E-mail: nanda.gtba@hotmail.com.

¹⁷ Orientador Prof. Dr., do PPGEL- Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás/ Regional Catalão.

na lei; por conseguinte, ele atacava a força, o corpo, o corpo físico, do soberano. Em todo crime, portanto, choques de forças, revolta, insurreição contra o soberano. (Foucault, 2010, p. 70)

A mídia impressa, também em um processo de transformação no final da década de 1970, cria efeitos que procuram trazer evidência ao político, desgastado pelo processo repressivo e pela forte censura aos meios de comunicação durante o período. Para isso, remodela sua estrutura de texto, trazendo o imagético não mais como suporte do verbal, mas como texto principal ao lado do próprio texto verbal. Nessa perspectiva a figura do indivíduo Orlando Sabino, homem negro, magro, pobre, uma figura triste, se contrasta com o sujeito discursivo apresentado pela mídia, visto como o enunciado “o monstro” aquele capaz de esquartejar suas vítimas e de matar até animais com requinte de crueldade, degolando os com um facão e bebendo seu sangue.

Além do mais o monstro, à vista disso, passa de um domínio jurídico-biológico, enquanto transgressor da natureza, para um domínio jurídico-político, como desvio de conduta, ou seja, a ideia de monstrosidade do corpo fica sobreposta à ideia de monstrosidade do comportamento.

Esses argumentos corroboram com os apontamentos de Michel Foucault quando discute a construção do conceito de monstrosidade ou de anormalidade produzidos historicamente.

O contexto de referência do monstro humano é a lei, é claro. A noção de monstro é essencialmente uma noção jurídica – jurídica, claro, no sentido lato do termo, pois o que define o monstro é o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza [...]” (FOUCAULT, 2010, p. 48).

Observaremos como Foucault trata a História como um sistema de dispersão de enunciados e ignora a noção de documentos, colocando em seu lugar a noção de monumentos, inserindo espaço para o trabalho da memória.

Foucault afirma

que a história, em sua forma tradicional, se dispunha a “memorizar” os monumentos do passado, transformá-los em documentos e fazer falarem estes rastros que por si mesmos, raramente são verbais, ou que dizem em silêncio coisa diversa do que dizem; em nossos dias, a história é o que transforma os documentos em monumentos e que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelos homens, onde tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos que deve, ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjunto. (Foucault, 1995, p.8)

Peter Burke (1992) também estabelece que a nova história é a ideia de que a realidade é social ou culturalmente constituída, contrapondo a história tradicional que oferece uma visão de cima, no sentido de que tem sempre se concentrado nos grandes feitos dos grandes homens, estadistas, generais ou ocasionalmente eclesiásticos, enquanto isso ao resto da humanidade foi destinado um papel secundário no drama da história.

A história tradicional se incumbia de traduzir os fatos históricos, após o “cientificismo” essa tarefa de desvendar a “verdade” não pertencia mais a esta soberania, pois, segundo Certeu (1982) toda interpretação histórica depende de um sistema de referência; e que este sistema permanece uma “filosofia” implícita particular; que se infiltra no trabalho de análise, organizando-o à sua revelia, remete à “subjetividade” do autor. Por isso, antes de estudar a história dentro de uma sociedade, faz-se necessário entender como esta funciona, uma vez que existem produções que ora permite um tipo de produção outra hora proíbe outras, outras vezes exclui do discurso aquilo que é sua condição num momento dado.

Nas palavras de Certeau (1982)

A história permanece configurada pelo sistema no qual se elabora. Hoje como ontem, é determinada por uma fabricação localizada em tal ou qual ponto deste sistema. Também a consideração deste lugar, no qual se produz, é a única que permite ao saber historiográfico escapar da inconsciência de uma classe que se desconhecera a si própria, como classe, nas relações de produção e, que, por isso, desconhecera a sociedade onde está inserida. A articulação da história com um lugar é a condição de uma análise da sociedade. (1982, p. 77)

Segundo o autor supracitado, ela representa o papel de uma censura com relação aos postulados sociais, econômicos e políticos na análise, por isso a combinação de permissão e interdição é o ponto cego da pesquisa histórica e a razão pela qual ela não é compatível com qualquer outra. Então, pela articulação do discurso é possível reintroduzir na história *a lenda*, que seria a substituição de um não-lugar ou de um lugar imaginário com um lugar social. Tal afirmação se respaldada da fala de Certeau (1982) para quem a história se define inteira por uma relação da linguagem com o corpo (social) e, portanto, também pela relação com os limites que o corpo impõe, seja pela maneira do lugar particular de onde se fala, seja à maneira do objeto do qual se fala.

Nora (1981) diz que os lugares de memória são antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói,

decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação.

Para respaldar a ideia de constituição do sujeito discursivo, trouxemos também a ideia de monstrosidade e como essa ideia é vista no decorrer dos séculos.

Foucault (2010) diz que até os séculos XVII-XVIII, podia se dizer que a monstrosidade como manifestação natural da contranatureza, trazia em si um indício de criminalidade. O indivíduo monstruoso do ponto de vista das regras das espécies naturais e do ponto de vista das distinções das espécies naturais era, se não sistemática, pelo menos virtualmente, sempre referido a uma criminalidade possível. Depois, a partir do século XIX, veremos a relação se inverter, e haverá o que poderíamos chamar de suspeita sistemática de monstrosidade no fundo de qualquer criminalidade. Todo criminoso poderia muito bem ser, afinal de contas, um monstro, do mesmo modo que outrora o monstro tinha uma boa probabilidade de ser criminoso. (2010, p. 69)

Orlando Sabino é descrito pela mídia e pela obra *O diabo está lá fora* a todo momento como algo anormal, pois transgredia aquilo que era considerado humano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O referencial do enunciado forma lugar, a condição, o campo de emergência, a instância de diferenciação dos indivíduos ou dos objetos, dos estados das coisas e das relações que são postas em jogo pelo próprio enunciado e com isso, permite a possibilidade de aparecimento e de delimitação do que é dito. Podemos observar então, que para entender a história do indivíduo personagem Orlando Sabino faz-se necessário estudar os conceitos de história, principalmente história nova e a descontinuidade da história apresentada pela teoria da análise do discurso de linha francesa, para entender como o discurso se constitui e como a memória coletiva é relevante para a formação dos enunciados e conseqüentemente para constituição do sujeito discursivo. São os enunciados que vão dar condições possibilidades para a existência de todas as formas de análise de signos. Eles não estão nem dentro nem fora, agindo externamente sob uma cadeia de signos, mas sim estão em suas separações, em suas fendas, no limite dos signos, com preceitos que se encontram numa regularidade que só emerge após encontrar as regras de formação de um discurso. Pois o enunciado sempre se relaciona com alguma coisa. Observamos o enunciado “monstro” tanto na obra *O diabo está lá fora*, quanto na reprodução midiática retratada a partir dos ditos populares, com isso a existência desse enunciado se perpetuou até hoje, pois quando se retoma ao nome Orlando

Sabino, retoma também a memória discursiva de “O monstro de Capinópolis”. Desta forma, convém assegurar que o enunciado estabelece uma estreita relação com a memória, na medida em que se constitui, sempre e de todo modo, na reatualização de outros enunciados.

REFERÊNCIAS

- BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: _ **A Escrita da História**: novas perspectivas– São Paulo: EDUNESP, 1992. P. 7-38
- CERTEAU, Michel de. A Operação Historiográfica. In: **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. P. 31- 119
- CERTEAU, Michel de. A Escrita da história; tradução de Maria de Lourdes Menezes; revista técnica [de] Arno Vogel. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- DOSSE, François. **A história à prova do tempo**: da história em migalhas ao resgate do sentido. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**; tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. – 4 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- FOUCAULT, Michel. Os anormais. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. Discurso e mídia: a cultura do espetáculo. São Carlos: Claraluz, 2003.
- NAVARRO, Pedro. Discurso, História e memória: contribuições de Michel Foucault ao estudo d Mídia. In: TASSO, Ismara. **Estudos do Texto e do Discurso**: interface entre Língua(gens), identidade e memória. São Carlos: Editora Claraluz, 2008, p. 59-74
- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: Projeto História, São Paulo: Educ – Editora da PUC-SP, 1981, p.7-28
- PÊCHEUX, Michel. **Análise de Discurso**; textos selecionados: Eni Puccinelli Orlandi- 2ª Edição, Campinas, SP: Pontes Editores, 2011
- QUINAM, Júlio; PATRÍCIO, Miguel. **O Diabo Está Lá Fora**. Goiânia: Ed. Alfa Gráfica, 2012.
- Revista Veja. São Paulo, Número 184, 15 de março de 1972
<https://acervo.veja.abril.com.br/#/edition/34371?page=1§ion=1>

OS ESPAÇOS E OS LUGARES MARAVILHOSOS DA TERRA-MÉDIA

Francisco de Assis Ferreira Melo
Orientador: Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva

INTRODUÇÃO

Existe uma diversidade de trabalhos acerca do tempo na literatura, assim como tantos que tentam redefinir a condição de lugar e espaço ocupado por ela. As condições que esses trabalhos são construídos, em linhas gerais, margeiam um ideário medieval preocupado com os códigos de honra dos cavaleiros; tentam descrever apenas algum aspecto gótico; relatam a jornada do herói; analisam as condições cômicas de um Sam pateta meio Sancho Pança; e, no caso de *O Senhor dos Anéis* (de J. R. R. Tolkien), alguns tornam Frodo o salvador; outros discutem a relação de poder existente ou não com os lugares e os espaços ao longo dessa narrativa bem como entre os próprios personagens.

Para a breve reflexão deste texto, que se encaixa em algumas das abordagens mencionadas, recorro ao estudo de Mikhail Bakhtin sobre cronotopo, tempo e espaço, e aos trabalhos de Yi-Fu Tuan a respeito de lugares, espaços e Topofilia, que “é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou o ambiente físico. Difuso como conceito, vivido e concreto como experiência pessoal” (TUAN, 2012, p. 19). Esse autor faz apontamentos de como o medo rege a vida das pessoas, assim como os espaços e os lugares deixaram de ser apenas um detalhe em um mapa. Os espaços e os lugares conhecidos não serão os mesmos e o medo será a tônica de cada passagem. De acordo com Yi-Fu Tuan (2013, p. 22), “o espaço pode ser experienciado de várias maneiras: como a localização relativa de objetos ou lugares; como as distâncias e extensões que separam ou ligam os lugares, e – mais abstratamente – como a área definida por uma rede de lugares”. Os medos, por sua vez, “são experimentados por indivíduos e, nesse sentido, são subjetivos; alguns, no entanto, são, sem dúvida, produzidos por um meio ambiente ameaçador, outros não” (TUAN, 2005, p. 7).

Conto também com o trabalho de Oziris Borges Filho (2007), que prefere usar Topoanálise, termo que “não se restringe a análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural” (p. 33). Em sua pesquisa sobre o tema, Oziris Borges Filho (2007, p. 33) afirma que “É a

investigação do espaço em toda a sua riqueza, em toda a sua dinamicidade na obra literária. O topógrafo busca desvendar os mais diversos efeitos de sentido criados no espaço pelo narrador: psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos, etc”.

O ESPAÇO E O LUGAR

É a partir da introdução do romance *O Senhor dos Anéis* (SDA), que procuro mostrar como é a rotina na vida dos hobbits, não pelo mero acaso, mas pela forma como se estrutura a sociedade dos pequenos. Isso implica na observação e análise, igualmente, de outros seres em várias partes do romance.

A questão do espaço em toda história da Terra-Média é algo fundamental, pois todo espaço, seja ele psicológico, físico, institucional e material, é uma das partes predominantes de SDA de acordo com Tolkien. Segundo a visão de Mikhail Bakhtin (2010, p. 320), acontece uma repetição cíclica que “está em todos os acontecimentos desse tempo. Seu impulso para o futuro é limitado pelo ciclo”, uma vez que muitos desses ciclos se passam em campo aberto. As muitas páginas desenhadas por Tolkien reproduzindo toda topografia constituem-se em uma prova cabal dessa importância.

Karen Wynn Fonstad (2004, p. XI) comenta, no *Atlas da Terra-Média*, que “Cada linha foi desenhada por algum motivo, e grande parte das justificativas foi dada nas respectivas explicações; contudo, o espaço nem de longe permite a inclusão de todo o processo de raciocínio”. Entendo da mesma forma que existe mesmo uma necessidade de se saber posicionar a respeito de *O Senhor dos Anéis*, pois cada olhar indica uma direção e mesmo ela tendo escolhido seu caminho, posso afirmar que não cheguei a ele de forma uma. Isto não acontece com este romance, pois seus espaços e lugares implicam tantas análises, como a gótica, que, por sua vez, colocada numa perspectiva do maravilhoso, proveniente de uma condição mais ampla da literatura fantástica aplicada na construção textual desse romance. Parto, portanto, de uma visão macro para uma visão micro para poder chegar, de fato, à análise que a mim interessa, pois ela chama a atenção pelo fato de que a Terra-Média está passando por mudanças significativas na Terceira Era, onde nada permanecerá da mesma forma, nenhum lugar será como antes aos olhos de seus habitantes.

Nos espaços da Terra-Média, existe uma presença indicando os procedimentos, sua movência que, a princípio, parece não ser percebida. Nessa perspectiva, “pode-se relatar, informar o fato, além disso, pode-se dar indicações precisas sobre o lugar e o tempo de sua realização” (BAKHTIN, 2010, p. 355), pois “Os movimentos frequentemente são dirigidos

para, ou repelidos por objetos e lugares” (TUAN, 2013, p. 22), como se o próprio tempo trabalhasse junto com esses lugares, espaços e personagens. Curiosamente, numa segunda determinação, as distâncias indicadas ao longo do romance trazem em si uma gama enorme de possibilidades, pois essa referida distância pode ser medida, por exemplo, do Bolsão ao Pônei Saltitante, de Rivendel a Montanha da Perdição e até mesmo do Bolsão para ele mesmo, não se tratando apenas de um movimento reto, mas de volta ao princípio, estabelecendo um círculo observando-se a voz que narra. Pode ser também de fundo psicológico, onde todos os lugares e caminhos passam a somatizar um medo crescente que acompanha todos os personagens, como a descoberta da verdade por Gandalf sobre o Um Anel; o transporte e a condução do mesmo por Frodo até Bri quando da invasão dos cavaleiros negros na estalagem; de Bri até Valfenda, percurso em que Frodo é ferido por um dos espectros, ficando à beira da morte e, neste caso, é o psicológico dos personagens que tem influência na relação espaço e tempo. Estes são alguns exemplos desse percurso que sofrem impacto direto do medo, uma vez que há uma definição do que seria a área a ser percorrida dentro de uma rede, da qual não se pode fugir.

Desde sempre, o homem, assim como a maioria dos animais, concebe sua vida na construção de um espaço onde pode se locomover e se embrenhar em seus relevos, aparecendo e desaparecendo. Não questiono aqui o nível de importância desse espaço para o homem, pois é dele que esse homem deriva enquanto espécie, enquanto vida. O mundo, então, passa a ser construído para ele a partir do que começa a se formar em sua mente como condições de existência. Sua realidade passa a compreender elementos estruturados da materialidade concreta a qual deve abstrair em seu consciente de forma inconsciente, para depois ser lembrado em momentos outros em que busque por elementos que o ajudem a encontrar um espaço de referência. Assim, as pessoas buscam por suas identificações com lugares na vida real, procurando sentir-se inseridos nesses espaços. O mesmo ocorre no mundo da Terra- Média, como, por exemplo, o que se pode saber sobre os hobbits na citação abaixo:

Os hobbits são um povo discreto mas muito antigo, mais numeroso outrora do que é hoje em dia. Amam a paz e a tranquilidade e uma boa terra lavrada: uma região campestre bem organizada e bem cultivada era seu refúgio favorito. Hoje, como no passado, não conseguem entender ou gostar de máquinas mais complicadas que um fole de forja, um moinho de água ou um tear manual, embora sejam habilidosos com ferramentas. Mesmo nos tempos antigos, eles geralmente se sentiam intimidados pelas “Pessoas Grandes”, que é como nos chamam, e atualmente nos evitam com pavor e estão se tornando difíceis de encontrar (TOLKIEN, 2001, p. 1).

Essas descrições aproximam a vida comum dos hobbits à vida real, parece pacata, tranquila, construída a partir de um espaço conhecido pelos pequenos nos detalhes de cada lugar tipicamente rural. Não há com o que se preocupar, pois a segurança que sentem resulta dos procedimentos e das relações que mantêm, não há propriamente a necessidade de fugir desse espaço e alterar a realidade conhecida deles. Para os hobbits, nada poderia ser melhor que a rotina conhecida, viver em um espaço tão ermo como é a Terra-Média com o ser humano, magos, Elfos, Anões, Orcs, Hurukais. Todos estão sujeitos às mesmas leis e todos devem recorrer às poucas experiências quem têm. Explica Yi-Fu Tuan que

a experiência implica a capacidade de apreender a partir da própria vivência. Experienciar é aprender, significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento [...] para experienciar no sentido ativo, e necessário aventurar-se no desconhecido e experimentar o ilusório e o incerto. Para se tornar um experto, cumpre arriscar-se a enfrentar os perigos do novo (2012, p. 35).

A Terra-Média parece se dividir movimentada por forças diversas, uma polarização em que se percebe um constante crescente da escuridão transformando as regiões em que toca, ao passo em que a luz cede terreno, assim como numa bipolaridade de morte e vida. Segundo Yi-Fu Tuan (2012, p. 35), “No esquema cosmológico, a terra medeia entre as forças do mundo superior e do das profundezas. A ideia de centro reconcilia as tendências bipolares das direções cardiais”. O que causa a impressão de que as distanciam e se encurtam num movimento circular e que se faz notar sob uma condição psicológica onde as supostas extremidades se engolem tal como se fosse um círculo levando a pensar sobre um falso equilíbrio de forças, partindo e retornando sempre ao início sem jamais haver a possibilidade de fuga.

Ainda seguindo o raciocínio de Yi-Fu Tuan (2012, p. 35), que explica ser o círculo “um símbolo de totalidade e harmonia, é um motivo recorrente nas artes das antigas civilizações ocidentais, no pensamento da Grécia antiga, na arte cristã, nos exercícios alquímicos da Idade Média e nos ritos de purificação de alguns povos analfabetos”. Assim o é para os povos da Terra-Média, um grande e poderoso círculo na materialidade do Um Anel. Objeto este que consegue, desde a sua criação, exercer e influenciar a todos, pois ele é o anel que domina a vontade de outros anéis menores.

O Um Anel é um objeto mágico que, depois de ser deixado por Bilbo sob a proteção de Frodo, tem sua origem pesquisada e decifrada por Gandalf. Seu poder pode desestabilizar a

tranquilidade da realidade da Terra-Média. O que dizer, então, de quem assume a tarefa de carregá-lo? Assim foi com Sauron, depois com Isildur, a quem o Anel traiu ficando perdido nas águas de um rio por muito tempo até ser novamente encontrado e provocar novas mortes causadas pelo despertar de sentimentos, como a inveja e a ambição. Então, a criatura Gollum assume a guarda do Anel perdido nas cavernas sob as montanhas, consumindo e sendo consumido pelo seu *Precioso*. Mas novamente o anel deixa o seu portador, sendo encontrado por Bilbo bolseiro durante uma aventura inesperada para um hobbit. E, finalmente, o Anel vê chegada a hora de deixar mais este portador. O simples ato de deixar o Anel depois de portá-lo por tanto tempo causa a Bilbo sério desconforto. E deixar o Anel é o momento de um impasse difícil e doloroso, como em um processo de separação. Mas o ato deixa o velho hobbit fragilizado, antes da longa jornada do Anel, pois este tenta voltar para o seu dono. Há uma interrupção e a sequência de roubos e mortes por causa dele fica em suspenso. O que para Bilbo é um momento de libertação e muita coragem, para Frodo é triste e significa separação. Bilbo diz: “– Bem, de qualquer modo eu já me decidi. Quero ver montanhas de novo, Gandalf – *montanhas*; e depois encontrar algum lugar onde possa descansar. Em paz e silêncio [...]” (TOLKIEN, 2001, p. 33).

Ao deixar o Anel, Bilbo não só alterou a ordem trágica estabelecida pelo Objeto bem como redefiniu todo o destino da Terra-Média. Como é comum aos hobbits, essa informação não chegou aos ouvidos dos hobbits comuns. “Mas mesmo os mais surdos e os que menos saíam de casa começaram a ouvir histórias estranhas, e aqueles que tinham negócios nas fronteiras começaram a ver coisas esquisitas” (TOLKIEN, 2001, p. 45), tem-se, então, início de um jogo de luz e trevas diárias, em todos os lugares e espaços físicos ou psicológicos, criados pelo homem. Trata-se de um processo que ocorreu em função de um único evento: a linguagem; fato este explicado por Yi-Fu Tuan da seguinte maneira:

Uma linguagem abstrata de sinais e símbolos é privativa da espécie humana. Com ela, os seres humanos construíram mundos mentais para se relacionarem entre si e com a realidade externa. O meio ambiente artificial que construíram é um resultado dos processos mentais, de modo semelhante, mitos, fábulas, taxonomias e ciência (TUAN, 2012, p. 31).

A Terra-Média – um espaço repleto de lugares – representa uma série de casulos que movimentam a realidade daqueles que nela vivem, formando uma rede em que se entrelaçam cada pedaço e fragmento de terra. Parto dela para entender esse intrincado universo, que é o Bolsão, as florestas dos Elfos, as cavernas dos anões, as planícies dos cavaleiros e a torre de Mordor. Cada um desses lugares representa a segurança e a estabilidade para cada grupo de

seres, o que faz a leitura desses espaços se aprofundar e complicar ainda mais. Exige do leitor bem mais que simples análises, pois se tratam de algo mais elaborado para ser pensado, inclusive os modos e as condições de escrita de *O Senhor dos Anéis*. Para o pesquisador, é um trabalho deveras complicado.

Já, para Tolkien, as bases que o ajudaram na composição de seu texto fazem parte de seu conhecimento, são fontes que estudara a vida toda e se achavam impregnadas em seus estudos e sua curiosidade quanto aos estudos filológicos. Em uma das muitas cartas, faz o seguinte comentário:

Minha história não é baseada conscientemente em qualquer outro livro – com exceção de um, e ele não foi publicado: “O Silmarillion”, uma história dos Elfos, ao qual freqüentes alusões são feitas. Não pensei nos futuros pesquisadores; e, como há apenas um manuscrito, no momento parece haver poucas chances dessa referência ser utilizada (TOLKIEN, 2006, p. 35).

O Silmarillion já existia – escrito em muitos cadernos, numa pré-organização em rascunho feito a mão – mas não estava pronto para ser publicado. Isso somente viria acontecer depois de sua morte e depois de os escritos serem organizados por seu filho.

É fato que a leitura de *O Silmarillion* ajuda a elucidar muitas dúvidas que podem pairar depois de uma primeira leitura de DAS. Ao mesmo tempo, abre espaços para que surja uma infinidade de questões quando da construção de seu primeiro e principal romance. Para Ives Gandra Martins Filho (2002, p.13),

Em *O Silmarillion* se condensa a “história” das **Três Primeiras Eras** do mundo, antes do que seria o **Domínio dos Homens** (Quarta Era), quando se retiram de cena os demais seres falantes que antes povoavam o mundo (elfos, anões, hobbits, ents, huorns, trolls, orcs, etc). Essas três primeiras eras compõem o que Tolkien denominou de **Tempos Antigos**, formando a sua mitologia, à semelhança da grega ou da romana (grifos do autor).

SDA tem identidade própria e consegue assegurar seu espaço enquanto obra literária, além de fazer o leitor acreditar nos eventos ali dispostos. As relações que vão acontecendo, como, por exemplo, entre o nobre e o simples, propiciam uma aproximação maior do leitor, trazendo contornos de verdade ao que se lê sobre a Terra-Média, seu tempo de ocorrência, o espaço que ocupa e o lugar em que se acha, como explica Tolkien:

“Terra-Média”, a propósito, não é um nome de uma terra imaginária sem relação com o mundo no qual vivemos (como o Mercúrio de Eddison). É apenas um uso da palavra *middel-erd* (ou *erthe*) do inglês médio, alterada a partir da palavra *Middangeard* do inglês antigo: o nome para as terras habitadas Homens “entre os mares”. E embora eu não tenha tentado relacionar o formato das montanhas e das massas de terra com o que os

geólogos podem dizer ou conjecturar sobre o passado mais próximo, imaginativamente presume-se que essa “história” ocorra em um período do verdadeiro Velho Mundo deste planeta (TOLKIEN, 2006, p. 212).

Essas palavras de Tolkien a respeito da Terra-Média vêm corroborar com ideias sobre a necessidade de deixar para outro momento para trabalhar mais intensamente com SDA, pois como poderia debater apenas nesse curto espaço a respeito de uma análise que, como o próprio autor define, é intensa e há muito para se ver, uma vez que o tempo em que ocorre a Terra-Média enquanto história abrange três Eras relatadas em *O Silmarillion*, onde A Sociedade do Anel e a guerra do Anel é a parte final da terceira Era.

No caso do medo, não tem um lugar específico, um espaço definido e um tempo para acontecer, o que é reforçado pela fala de Gandalf:

– Mas ontem à noite lhe falei sobre Sauron, o Grande, o Senhor do Escuro. Os rumores que ouviu são verdadeiros: ele realmente ressurgiu; deixou seus domínios na Floresta das Trevas e voltou à sua antiga fortaleza na Torre Escura de Mordor, até vocês hobbits já ouviram esse nome, como uma sombra rondando os limites das velhas histórias. Sempre, depois de uma derrota e uma pausa, a Sombra toma forma e cresce novamente (TOLKIEN, 2001, p. 52).

Este trecho da fala de Gandalf dá a tônica do que será a parte final da terceira Era da jornada do Um Anel. Ele está em ebulição e, como visto em *O Hobbit*, funciona como um prólogo da guerra do Anel. Algo grande estava em curso para a Terra-Média, com suas imensas e antigas florestas, onde seres sombrios caminhavam, se fazendo vizinha de povos cuja vida era pacata e eminentemente rural, descrita assim na avaliação de Lin Carter (2003, p. 39):

É um mundo que está seguindo em direção ao meio-dia da civilização, explorando gradualmente seus limites e domando seus lugares selvagens, lembrando-se vagamente das civilizações elevadas e nobres de era, distantes das quais brotou – a perdida Númenor em meio ao Mar, a orgulhosa Arnor ao norte e Gondor nas terras do sul.

Este é o tempo ao qual se referia Gandalf e o que se deveria fazer no lugar tido como lar. É um prefácio do que está por vir e não há como parar o processo. São cenários e paisagens que se modificam para serem abertos novamente como algo grande e inesperado, movido constantemente por perguntas em cada novo detalhe que se revela. Ao preparar o leitor para o que virá, como citado acima, Tolkien proporciona uma diversidade de sentimentos, uma vez que a narrativa inicial vem ocupar lugar quase que de documento. A construção e a maneira como o cotidiano de um hobbit está envolvido com o lugar e o espaço

significam termos comuns a eles, bem como as experiências. É um mundo real de hobbits trabalhando e vivendo como deve viver qualquer comunidade, ocupando seus espaços, escolhendo seus lugares. “Vivemos no espaço. As Grandes Planícies dão a sensação de espaciosidades. O lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro” (TUAN, 2013, p. 11).

Para os hobbits, os espaços que ocupam representam sua identidade, é o lugar onde eles existem enquanto povo. “Não há lugar como o lar. O que é lar? É a velha casa, o velho bairro, a velha cidade ou pátria. Os geógrafos estudam os lugares. Os planejadores gostam de evocar “um sentido de lugar”” (TUAN, 2013, p. 11). A evocação de lugar como sendo o lar mostra o quanto esse povo pequeno valoriza sua unidade, pois, como é possível ver logo na introdução de *O Senhor dos Anéis*, Tolkien desenvolve de forma segura e coerente um histórico da formação desse povo pequeno, mostrando seus hábitos, costumes e a fórmula pacata de viver a vida sempre voltando seu olhar para o que a terra pode lhe dar para sua subsistência.

O ‘sentido de lugar’, para eles, é muito importante. Sentir-se pertencer, ser parte, estar integrado à comunidade e saber dela como sua família é, para eles, o mais importante. Assim que Frodo e seus amigos se veem forçados a deixar o Bolsão além das divisas nada sabem. Tudo quanto conhecem do mundo exterior está dentro dos territórios onde vivem. Conhecer, como sabem que conhecem as terras de sua região, lhes dá essa força interior para que vivam de forma simples, assim como o próprio Gandalf diz que pode se saber tudo que há a respeito deles e no minuto seguinte voltam a surpreender, ao revelar algo mais que não se sabia a respeito deles (TOLKIEN, 2001).

CONCLUSÃO

Esse é o espaço, o tempo e o lugar em que procurei mostrar como uma reação física estimulada pelo psicológico ajuda a construir e a conduzir toda a jornada do Um Anel. Há muito que se estudar a respeito do espaço e do lugar; esse estudo pode ser, como visto, a partir da proposição de tempo para o espaço, segundo Mikhail Bakhtin, bem como espaço e lugar estabelecida pela ordem de Yi-Fu Tuan e ainda mais próximo o trabalho de Oziris Borges Filho em sua Topoanálise, na ordem de três tempos em que se relacionam o espaço sobre o personagem, o personagem sobre o espaço, e a desvinculação deles em que o tempo psicológico parece reger toda movimentação.

Em todos esses casos, *O Senhor dos Anéis* parece puxar por uma ponta em algum momento por um deles como fiador de suas verdades históricas, cotidianas, impregnadas de um maravilhoso constante. Bakhtin tem razão ao afirmar que o romance ainda está em movimento de formação e a diversidade de estudos comprova essa afirmação buscando por ‘lugares’ que ainda não se completaram.

Assim, o final da terceira Era da Terra-Média, como citado no fechamento do romance, temporiza toda a narrativa de acordo com um cronograma de tempo marcado pela fala dos elfos e do próprio Gandalf. Já a fala de despedida de Frodo e a passagem do livro vermelho para que seja finalizado por Sam enfatiza a necessidade de se ter um espaço e um lugar que signifique lar e a contenção de todas as histórias nelas mesmas. Lembrando o final do primeiro volume, quando Frodo diz a Sam sobre a importância de estarem juntos ali, essa ideia perpassa toda a jornada em um jogo de palavras onde o tempo, o espaço e o lugar se tornam um só e o movimento que os hobbits fazem determinam o que é a Terra-Média.

REFERÊNCIAS:

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética** (A Teoria do Romance). Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: HUCITEC EDITORA, 2010.
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca, São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- CARTER, Lin. **O Senhor dos Anéis, O mundo de Tolkien**. Tradução de Alves Calado. Rio de Janeiro/São Paulo: Record Editora, 2003.
- FONSTED, Karen Wynn. **O Atlas da Terra-Média**. Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MARTINS FILHO, Ives Gandra. **O Mundo do Senhor dos Anéis**; vida e obra de J. R. R. Tolkien. São Paulo: Madras Editora, 2002.
- TOLKIEN, J. R. R. **O Senhor dos Anéis**. Tradução de Lenita Rimoli Esteves. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Original de 1954.
- _____. **O Silmarillion**. Organizado por Christopher Tolkien. Tradução de Waldéa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **O Hobbit**. Tradução de Lenita Rimoli Esteves. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. **As Cartas de J. R. R. Tolkien**. Organizado por Humphrey Carpenter. Tradução de Gabriel Blum Oliva. Curitiba-PR: Arte e Letra Editora, 2006.
- TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.
- _____. **Topofilia; um estudo de percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.
- _____. **Paisagens do medo**. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

A DISCURSIVIDADE DO NORDESTINO: O FUNCIONAMENTO ANTAGÔNICO NA PUBLICIDADE

Giselly Tiago Ribeiro Amado
Isabella Zaiden Zara Fagundes

“Ninguém nasce odiando outra pessoa pela cor de sua pele, por sua origem ou por sua religião. Para odiar as pessoas precisam aprender.” Nelson Mandela

A sociedade brasileira tem influências em sua formação inicial, principalmente, pela cultura indígena, autóctone, pela cultura negra, de procedência africana e pela cultura europeia latina, advinda de Portugal. Por consequência, a cultura brasileira é fundamentalmente miscigenada, mas, nem por isso, os processos de racismo inexistem e a segregação racial, fruto da era colonial e escravocrata, tem uma dimensão discriminatória implícita em que o preconceito é atribuído àquele estereotipado com inferioridade biológica e social, o negro.

O racismo científico, que ampara a tese da inferioridade biológica dos negros, foi fortemente adotado pela elite brasileira no final do século XIX e início do século XX, e ampliou ainda mais a desigualdade racial. O negro, que já não tinha o direito à propriedade, à religião e à cultura, quando escravo, foi também separado como uma raça de desigualdade natural, quando livre. Tal condição acentuou os mecanismos de discriminação e proporcionou a ampliação do preconceito quanto à participação do negro em espaços públicos.

O cenário em que ocorreu a abolição, após mais de três séculos de escravidão, teve como políticas públicas de destaque, a estimulação da imigração. Esta medida que estava diretamente ligada à ideologia do branqueamento, colaborou para o aprofundamento das desigualdades e a exclusão da população negra livre das posições mais atraentes no mercado de trabalho no início da industrialização brasileira.

Como a imigração europeia, favorecedora do branqueamento da sociedade brasileira, acentuou-se mais nas regiões sul e sudeste, a diferença racial das outras regiões, em que a maior parcela da população é composta por mulatos, negros e descendentes de índios, ficou mais destacada. A região nordeste, então, sofre de preconceitos movidos por questões geográficas. Com o objetivo de problematizar os estereótipos raciais e regionais, Batista et. al. (2014) desenvolveram uma pesquisa em que os resultados apontam para o fato de os

participantes demonstrarem consciência sobre a existência de discriminação racial e regional, porém, eles não assumem a responsabilidade por tal.

Podemos observar nas tabelas a seguir (BATISTA, et. al., 2014, p. 338-339) que há um padrão nas respostas dos participantes. Ao atribuir adjetivos à população negra, um número maior de adjetivos positivos é dado pelos participantes, em se tratando de opiniões pessoais, mas quando opinam sobre a posição da sociedade há uma discrepância nesses valores conferidos, indicando que na opinião coletiva a representatividade das pessoas de cor negra é vista com negatividade.

Tabela 1 – Frequência de resposta para os adjetivos apontados como representantes de pessoas negras (n = 50) e pessoas brancas (n = 50)

adjetivos	eu penso		a sociedade pensa	
	pessoas de cor negra	pessoas de cor branca	pessoas de cor negra	pessoas de cor branca
negativos				
burro	4	7	17	2
desonesto	3	15	25	10
agressivo	6	14	24	8
preguiçoso	4	11	10	11
positivos				
alegre	21	28	6	20
trabalhador	37	31	18	26
batalhador	32	11	14	18
simpático	16	31	4	31

Fonte: Psicologia Política. Vol. 14 n° 30, 2014

Da mesma maneira, esse padrão observado acerca do que a sociedade pensa sobre as pessoas negras repete-se com relação aos nordestinos, ao mesmo tempo em que se ausentam da responsabilidade por esses traços de preconceito.

Tabela 2 – Frequência de resposta para os adjetivos apontados como representantes de nordestinos (n = 50) e de pessoas do sul do país (n = 50)

adjetivos	eu penso		a sociedade pensa	
	nordestinos	pessoas do sul	nordestinos	pessoas do sul
negativos				
burro	2	2	29	4
desajeitado	6	6	23	7
acomodado	6	4	23	6
preguiçoso	2	2	23	3
positivos				
alegre	38	31	16	24
trabalhador	22	29	14	23
batalhador	39	9	12	13
generoso	24	24	11	5

Fonte: Psicologia Política. Vol. 14 nº 30, 2014

Com este estudo, Batista, et. al. (2014) observam que há uma estabilidade dos estereótipos sobre os grupos minoritários da sociedade brasileira e um processo de essencialização, no qual tanto os negros, quanto os nordestinos são adjetivados de maneira a apontar o pertencimento dos grupos. Historicamente o grupo que tem perdurado como alvo de preconceito é o de negros, entretanto, o preconceito regional tem merecido atenção, especialmente a partir da segunda década dos anos 2000, após o período eleitoral em que as manifestações de discriminação contra os nordestinos ficaram evidentemente expostas em redes sociais.

Em uma época em que se discute tanto sobre a discriminação, o racismo e o preconceito, em seus diversos aspectos, há um movimento de contestação sobre como os veículos midiáticos, sobretudo as campanhas publicitárias, tratam tais temas. Por isso, trazemos para discussão a campanha Renografias III, desenvolvida principalmente para as mídias sociais da Renault.

Atualmente, a Renault é uma das maiores montadoras de automóveis do Brasil, venceu o prêmio de Melhor Compra¹⁸ da revista Quatro Rodas em 2017, já conta com trezentas concessionárias no país e uma produção de duzentos mil veículos anuais. Essa marca francesa está estabelecida no Brasil desde 1998 e a partir de então, vem firmando-se no mercado de automóveis e conquistando cada vez mais clientes.

Duas peças publicitárias da fabricante de veículos Renault, intituladas “Viajar quebra preconceitos” compõem o nosso *corpus* de trabalho, no qual intentamos analisar e discutir

¹⁸ Renault passion for life. Disponível em: <<https://www.renault.com.br>>. Acesso em: 15 set. 2017.

como acontecem os processos de construções identitárias e como o povo nordestino é visto e definido nos dois anúncios: “nordestinos são preguiçosos” e “baianos são lentos”, conforme transcrições a seguir:

Transcrição 1: Os nordestinos são preguiçosos (cafezinho) – um turista surge no meio da rua simulando uma transmissão “ao vivo” pelo seu perfil:

- **E aí, galera!**
- **Já estou aqui de férias, sossegado, nesse lugar lindo.**
- **Eu vim às 10:00 da manhã tomar um café e tá tudo fechado. O comércio está todo fechado.**
- **A gente sabe que nordestino não gosta de trabalhar, mas...**
- **É domingo?**
- **Pode crer, mano. É domingo!**

Transcrição 2: Os baianos são lentos (taxi) – uma família está deixando o hotel, as crianças saem na frente, brincando, o casal logo atrás levando as malas, o homem diz:

- **Vamo, amor a gente já tá atrasado!**
- **A gente vai perder o voo!**
- **E aí você sabe como é aqui na Bahia né? Os baianos eles têm outro ritmo.**
- **Tem GPS, mas sabe como é né? Ele deve ter se perdido, deve ter acontecido alguma.**
- **Seu Santos?**
- **Sim...**

Ambas as propagandas da Renault abordam uma questão de viés discriminatório jogando a luz do prejulgamento sobre o povo nordestino, no primeiro vídeo associando-o a um povo preguiçoso, nas palavras ditas pelo ator, “A gente sabe que nordestino não gosta de trabalhar...” e no segundo, “os baianos são lentos” escrito em letras garrafais e o ator reproduz a seguinte fala dirigindo-se à mulher: “você sabe que os baianos têm outro ritmo”.

Na primeira peça publicitária, a afirmação generaliza o sujeito nordestino como sendo unânime em não gostar de trabalhar e, além disso, também expressa uma consonante absoluta de que todos têm o mesmo pensamento, a partir do momento em que o sujeito ‘a gente’, gera um efeito de sentido globalizado, unificador do próprio dizer discursivo, englobando o sujeito-telespectador nesse dizer. Já na segunda, ainda há a questão global, porém a mesma é reduzida, pois é direcionada apenas aos baianos e o ‘a gente’ se transforma em ‘você’ voltado apenas à mulher. Entretanto, o não-dito toma outra proporção, pois fica em suspenso, dando a entender que seja um pensamento unânime.

Para significar e aprofundarmos nessa epistemologia é necessário compreendermos os efeitos de sentido que essas construções identitárias produzem. Em outras palavras, faz-se

necessário analisarmos discursivamente quem são esses sujeitos da fala, ‘a gente’, e ‘você’ para que em seguida consigamos analisar a identidade nordestina, questionando quais efeitos da memória - do interdiscurso - estão ligados a tais identidades.

Nas palavras de Orlandi (1996, p.18), “o texto, constituído pelas relações de sentidos, pode ser efeito de diferentes naturezas de memória”. Portanto, a materialidade linguística que associa o povo nordestino à preguiça, ou ao não gostar de trabalhar ou ainda ao ser lento; vem de qual memória discursiva?

Como vimos, historicamente o nordestino tem sido tratado com o mesmo padrão de preconceito que o negro, assim, podemos resgatar a ladeira da Preguiça (Salvador/BA) como um símbolo do preconceito. De acordo com a antropóloga Zanlorenzi (MARQUES, 2004, p. 85-86), na época

da escravidão, e também depois dela, quem reclamava da íngreme travessia, carregando nas costas as mercadorias desembarcadas no porto, eram os negros – “preguiçosos” na visão desdenhosa dos brancos que, das janelas de seus sobrados, gritavam: “Sobe, preguiça!”.

A preguiça baiana foi, então, construída pela elite e ao longo do tempo vem sendo reforçada pela mídia para reproduzir os interesses da elite, que se manteve depreciando os negros escravos denominando-os de sujos, desorganizados, analfabetos, sem conhecimento e preguiçosos. Todos, valores negativos que funcionam com o objetivo de apartar as raças e as distinguirem, inferiorizando os negros.

A identidade baiana ligada à preguiça, a ser avesso ao trabalho, à lentidão, a ser festeiro, solidificou-se, ainda segundo Zanlorenzi (1999, p.3), com a:

inserção da Bahia na divisão inter-regional do trabalho - tanto em termos econômicos quanto em termos do mercado de bens simbólicos - que os baianos gradativamente “adquiriram” a fama de serem preguiçosos. Nesse percurso - momento em que a Bahia começou a se projetar também pela via artístico-cultural (através do movimento tropicalista de 1967) e turística - é que a adjetivação da preguiça foi sendo colada à imagem da identidade baiana, legitimando-se no senso comum uma representação de que os baianos fazem "corpo mole", são folgados, indolentes, não gostam de trabalhar e vivem em festa o ano todo.

A mídia e a repetição discursiva dessa premissa feita, em especial, por intelectuais e artistas propulsionaram esse dizer, que nada tem de benéfico. Alguns artistas símbolos da Bahia que ajudaram a disseminar esse mito, o fizeram por acreditar que era uma maneira de se diferenciarem e talvez chamarem a atenção, com o intuito de fugir da mesmice. Segundo, Gilberto Gil:

A preguiça é uma especiaria que a Bahia oferece ao Brasil. A preguiça produz de forma inusitada, ela produz benefícios inimagináveis. Ela vence os obstáculos pela capacidade de contorná-los e não de atravessá-los diretamente... é a água, é o feminino, é o obscuro. Eu sou adepto dessa visão, porque isso é a salvação do mundo. (MARQUES, 2004, p.87)

A questão religiosa também tem que ser levada em conta, pois o candomblé, que é uma religião de matriz africana muito forte na Bahia, tem uma visão particular a respeito do tempo e do trabalho, que conflitua com o pensamento capitalista.

A visão capitalista sobre o valor do tempo e o significado do trabalho, estampada na imagem do ‘tempo é dinheiro’, não conseguiu modificar as relações cotidianas nem retirar dos espaços das relações de trabalho uma dosagem de afetividade. (MARQUES, 2004, p.86)

O turismo e a publicidade aproveitaram-se desse estereótipo para divulgarem a Bahia sempre a associando a um “local turístico, exótico, místico, misterioso, calmo, um lugar do não-trabalho” (ZANLORENZI, 1999, p.6), fazendo um deslocamento de sentido dessa imagem tendo o sentido pejorativo associado ao lazer, à alegria, “quer descansar, vá à Bahia, a terra onde a festa nunca termina e ninguém se preocupa com o relógio”. (MARQUES, 2004, p.87).

Segundo Borges (2012, p.180), “as formas de emoldurar o Outro, de fundi-lo em figuras restritas, é prática recorrente nos sistemas midiáticos que se nutrem, em grande medida do discurso imagético”. Nas peças publicitárias há esses recursos sendo utilizados para corroborarem com a construção das falas. Na primeira propaganda, apesar de estar caminhando tranquilamente por uma rua de arquitetura histórica o ator aponta indignado para as portas fechadas dos comércios. Já na segunda, a família está finalizando as férias, mas, o homem, que compreendemos como o ocupante da função marital, já está num ritmo acelerado, mostrando-se preocupado com o cumprimento de horários ao colocar-se em oposição ao baiano, no qual ele diz ter outro ritmo.

A publicidade tem como premissa significar dados e notícias para que consiga abarcar e seduzir seu público-alvo na produção de sentidos e desse modo, conseguir persuadir esse público e influenciá-lo para tendências e comportamentos.

A publicidade [...] utiliza a imagem em complementaridade com o enunciado linguístico para apresentar – tornar presentes – as qualidades de um produto e conduzir assim o leitor a se recordar de suas qualidades, mas também a fazê-lo se posicionar em meio ao grupo social dos consumidores desse produto; a se situar, a se representar [n]esse lugar. (DAVALLON, 1999 p.28)

A força imagética de uma publicidade é algo que poderá acompanhar a memória discursiva de uma geração, e trazer referências constantes para o dia-a-dia, exemplo disso, são as propagandas que se perpetuam na memória dos brasileiros como a famosa frase: ‘bonita camisa, Fernandinho!’, também o chamado do chocolate batom: ‘compre batom, seu filho merece batom’, a campanha da Caloi: ‘não esqueça a minha Caloi’, ou apenas o fato do apelo infantil com as crianças em fantasias de bichinhos da Parmalat com uma única pergunta ao encerrar a propaganda: ‘tomou?’. De acordo com Pêcheux (1999, p.51) fica evidenciado que:

A imagem seria um operador de memória social, comportando no interior dela mesma um programa de leitura, um percurso escrito discursivamente em outro lugar: tocamos aqui o efeito de repetição e de reconhecimento que faz da imagem como que a recitação de um mito.

Estes são alguns exemplos de como a geração que vivenciou algumas publicidades dos anos de 1980 e 1990 teve seu comportamento influenciado pelas propagandas e valores de mercado. “A imagem, por poder operar o acordo dos olhares, apresenta[] a capacidade de conferir ao quadro da história a força da lembrança. Ela [] [é] nesse momento o registro da relação intersubjetiva e social” (DAVALLON, 1999 p.31). Essa operação garante o funcionamento da publicidade, que está vinculado às experiências dos sujeitos. Estas, não se restringem ao plano individual, já que o sujeito é coletivo e sua memória carrega traços de seu grupo social.

Esta característica, que demanda as ações e reações dos sujeitos influenciadas pelo meio sociocultural, proporciona à publicidade estratégias que difundem o discurso do consumo de tal produto/marca. Algumas peças publicitárias serão lembradas por um grande número de pessoas, por um longo período de tempo, devido à lembrança coletiva que se aplica nas lembranças individuais. “Após um certo número de anos, toda uma série de análises concretas mostrou de fato que, sem negar nem o sujeito nem o homem, se é obrigado a substituir o sujeito individual por um sujeito coletivo ou transindividual” (FOUCAULT, 2001, p. 30). Assim, aqueles que vivenciaram algumas experiências publicitárias em uma determinada época são capazes de entoar a sonoridade e o tom de algumas propagandas apenas lendo os *slogans*.

Além da questão imagética, a publicidade usa de vários recursos buscando cumprir o objetivo primeiro que é a difusão de determinado produto e/ou marca, para elevar os níveis de vendas. Por isso, podemos identificar nas peças publicitárias situações cotidianas, dispostas para facilitar a identificação dos consumidores. No caso das peças publicitárias Renografia

III, percebemos além do resgate do mito da preguiça baiana, também o uso pejorativo do termo baiano.

Em uma busca rápida pela definição de ‘baiano’ no dicionário *online* encontramos algumas descrições para o verbete:

1. relativo à Bahia, estado do Brasil, ou o que é seu natural ou habitante.
2. *MA* que ou o que veio do sertão (diz-se de gado levado por sertanejos para as feiras de gado do Maranhão).
3. pej. m.q. *CAIPIRA* ('roceiro').
4. substantivo masculino *MA* sertanejo proveniente da Bahia, do Piauí ou de Tocantins, que traz gado para as feiras de gado do Maranhão.
5. substantivo masculino *B S.* nortista.
6. substantivo masculino *infrm. pej.* us. tb. como palavra-ônibus disfêmica e preconceituosa, fora do Estado da Bahia, com significados como 'tolo', 'negro', 'mulato', 'ignorante', 'fanfarrão' etc.
7. substantivo masculino *B* indivíduo que monta mal a cavalo.
8. substantivo masculino *B S.* soldado de infantaria.
9. substantivo masculino *dnç etn B* antiga dança de par solto, com meneios acentuados dos quadris e sapateados, em que os parceiros eram escolhidos com umbigada, estalar de dedos, aceno de mão, de lenços etc.
10. substantivo masculino *dnç mús B* m.q. *BALÃO* ('dança popular').

Chamou-nos a atenção o sentido pejorativo e preconceituoso que o gentílico baiano é comumente associado. Este termo não é limitado à naturalidade e/ou habitação de pessoas de um estado da nação brasileira. É utilizado de forma depreciativa como ‘tolo’, ‘ignorante’ e ‘fanfarrão’. Estes, por sua vez, estão todos em uma mesma descrição sistêmica e atuam como sinônimo de ‘negro’ e de ‘mulato’, que desta maneira, compõem o mesmo sentido depreciativo. Ou seja, os léxicos: negro, mulato e/ou baiano, carregam a mesma carga de significação aviltante.

“Indivíduo que monta mal a cavalo” é uma das possibilidades de significação do termo baiano, esta relação de má condução de transporte terrestre tem se perdurado também para a direção de veículos automotores, já que é comum ouvirmos e expressão ‘fazer baianada’, e suas variações, ligada a alguma infração de trânsito. Essas desqualificações do povo baiano faz com que se crie uma inferiorização, que “tem sido um instrumento poderoso de exclusão desses sujeitos” (ZANLORENZI, 1999, p.4), tornando-os mais suscetíveis à exploração e à opressão.

A propaganda da Renault que denominamos de ‘cafezinho’ reforça a ideia de férias, de sossego, de lugar lindo. O sujeito eu, retratado pelo ator, enaltece o nordeste para logo em seguida atribuir ao sujeito nordestino o estereótipo pejorativo de preguiçoso, tonificada pela

conjunção adversativa **mas**, que indica uma refutação entre as assertivas - “A gente sabe que nordestino não gosta de trabalhar, **mas**...”.

Na outra propaganda que denominamos de “taxi”, o não-dito é mais evidenciado que o dito, quando se trata do destaque positivo do nordeste, a ênfase do sujeito eu, representado pelo pai de família, mostra a sua visão a respeito do povo baiano, que é como ele representa o baiano socialmente. O sujeito baiano é referenciado com o estereótipo de lento, de ter ritmo diferente: “Tem GPS, **mas** sabe como é né? Ele deve ter se perdido, deve ter acontecido alguma coisa.” A conjunção adversativa nesse contexto tem um sentido depreciativo, levando ao sentido, não-dito, que além de preguiçosos, os baianos são ignorantes.

É importante ressaltarmos que, nesta peça publicitária, foi constituída a representação de uma família tradicional, formada por um homem, uma mulher, um menino e uma menina, todos brancos, enquanto o motorista baiano é negro. A representação de classes sociais vinculadas às raças, em que o prestador de serviços é o negro enunciado como preguiçoso e ignorante.

De acordo com a empresa Renault, o objetivo da publicidade era a “quebra do preconceito”, porém, produziu um efeito antagônico devido ao funcionamento discursivo na/pela língua. Na ilusão de controlar a língua, o sujeito comete equívocos e lhe escapa o sentido, que nesse caso, como analisamos, deslizou e acentuou o estereótipo cristalizado sobre o nordestino.

Ambas as propagandas marcam a posição do sujeito eu, representada pelos interlocutores, a respeito do povo nordestino. Discursivamente o nordestino é construído como preguiçoso, ruim de serviço, ignorante, de maneira que, ao promover a publicidade a empresa não atingiu o objetivo de quebrar preconceitos, a proposta veiculada nas peças, pois, o sentido escapa-lhe e desliza para o estereótipo cristalizado pejorativamente e o que permanece é a promoção do preconceito.

REFERÊNCIAS

BAIANO. In **DICIONÁRIO online**. Disponível em:

<<https://www.google.com.br/search?q=Dicion%C3%A1rio#dobs=baiano>>. Acesso em: 14 set. 2017.

BATISTA, J. R. M. et. al. Negros e Nordestinos: similaridades nos estereótipos raciais e regionais. **Psicologia Política**. vol. 14. nº 30. p. 325-345. maio - ago. 2014.

BORGES, da R. S. Mídia, racismos e representações do outro: Ligeiras reflexões em torno da imagem da mulher negra. In Borges, Borges (orgs.). **Mídia e racismo**. Petrópolis, RJ: DP et. Alii, Editora, 2012.

- DAVALLON, J. A imagem, uma arte de memória? In: ACHARD, P. et al. **Papel da memória**. Tradução e introdução: José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999. p. 23-34
- FOUCAULT, Michel. O que é o autor? In: **Ditos e escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- MARQUES, F. **A invenção da indolência**. In: Revista Fapesp, São Paulo, 103, p. 84-87, Setembro de 2004. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2004/09/84a87-103-pesquisa-pregui.pdf>>. Acesso em: 7 set. 2017.
- ORLANDI, E. P. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 2. ed., Petrópolis, RJ: Vozes Editora, 1996.
- PÊCHEUX, M. **O papel da memória** In: ACHARD, P. et al. E. Papel da memória. Tradução e introdução: José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999. p. 49-57
- RENOGRAFIA III. **Os nordestinos são preguiçosos**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=VOYU0qxcrU>>. Acesso em: 7 set. 2017.
- RENOGRAFIA III. **Os baianos são lentos**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Fm0L_zxQbbk>. Acesso em: 7 set. 2017.
- ZANLORENZI, E. **A Banalização da Preguiça**. 1999. (Apresentação de Trabalho/Comunicação). <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/24ee909a564a82ff795016dc2b8165d5.pdf>>. Acesso em: 7 set. 2017.

AS MARCAS DA VARIAÇÃO LINGUÍSTICA NO USO DO CONECTIVO MAS

Josaine Aparecida Corosso

Introdução

Há algumas décadas o ensino de Língua portuguesa tem propiciado diversos debates entre os teóricos norteados pela gramática normativa e os teóricos da linguagem contemporâneos, entretanto, poucas mudanças ocorreram na prática didática em sala de aula. A problemática principal dessa antagonista relação centraliza-se no conteúdo programático escolar, que tem como base a sintaxe, a morfologia e muitas vezes até a fonética e fonologia, e está focado na instrução e exercícios de reconhecimento dos elementos e suas classificações gramaticais sem a devida reflexão sobre os usos e variantes da língua.

Levando em consideração esse contexto e o baixo desempenho dos educandos quanto à compreensão e produção textual nas avaliações oficiais do país, fica evidente que a escola não tem cumprido seu papel no que diz respeito ao desenvolvimento das competências linguísticas propostas pelos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN (BRASIL, 1988). Desse modo, faz-se necessário repensar as práticas pedagógicas e as abordagens adotadas no ensino da língua materna, pois se o estudo da gramática não apresentar formas mais eficazes de se fazer com que os alunos sejam bem sucedidos quanto ao uso da língua em suas múltiplas situações de uso, esse quadro não mudará tão cedo.

Partindo desse princípio, o nosso objetivo é buscar embasamento teórico acerca dos estudos contemporâneos da linguagem e subsídios para o ensino-aprendizagem da Língua Portuguesa sob a perspectiva da Análise Linguística. Para tal intuito e, tendo em vista nosso interesse pelo nível semântico de organização da língua, decidimos fazer um recorte gramatical e escolhemos como tópico de pesquisa as conjunções coordenadas adversativas. Devido às várias possibilidades de análise sobre o assunto, daremos ênfase ao uso do conectivo MAS, visto que é o mais usual em todos os tipos de textos, além de apresentar variação semântica de acordo com as intenções de uso. Finalizamos o artigo tecendo as considerações finais.

Análise linguística x Gramática normativa

A Análise Linguística (doravante AL) surge na Europa por volta da década de 50, porém, é a partir dos anos 80, com a chegada das ideias do Círculo de Bakhtin ao ensino brasileiro, que a AL será reconhecida para fins didáticos no país. Considerada como uma prática inovadora de reflexão sobre o sistema linguístico e os usos da língua portuguesa, a análise linguística se contrapõe à abordagem tradicional de ensino da gramática normativa quando leva o sujeito a observar, avaliar, inferir e compreender, por meio de textos, aspectos como a coesão e a coerência, a adequação do assunto aos objetivos que se deseja alcançar, a utilização de recursos expressivos e argumentativos para persuadir, entre outros.

Como afirma Luiz Carlos Travaglia (1996, p.108), é por meio de textos que desenvolvemos nossa “competência comunicativa”, o que implica dizer que “a comunicação acontece sempre através de textos”. Como o objetivo do ensino de língua materna é de ampliar essa competência comunicativa, isso significa que o professor de língua portuguesa deve buscar o desenvolvimento da capacidade do aluno para “produzir e compreender textos nas mais diversas situações de comunicação” para que ele possa ser bem sucedido em qualquer circunstância de uso da língua.

Nessa perspectiva de abordagem reflexiva da língua com base no texto, como sugerem as teorias da AL, não poderíamos deixar de citar os PCN de língua portuguesa, que defendem uma proposta de trabalho que valoriza a visão crítica do sujeito diante de sua língua e que mostram a variedade e pluralidade de uso da linguagem. Sendo assim,

[...] as propostas didáticas de ensino de Língua Portuguesa devem organizar-se tomando o texto (oral ou escrito) como unidade básica de trabalho, considerando a diversidade de textos que circulam socialmente. Propõe-se que as atividades planejadas sejam organizadas de maneira a tornar possível a análise crítica dos discursos para que o aluno possa identificar pontos de vista, valores e eventuais preconceitos neles veiculados. Assim organizado, o ensino de Língua Portuguesa pode constituir-se em fonte efetiva de autonomia para o sujeito, condição para a participação social responsável. (BRASIL, 1988, p.59)

Essa orientação dos PCN (BRASIL, 1988) apresenta a língua portuguesa como uma disciplina que exige mudança no que se refere ao ensino tradicional, uma vez que indicam a necessidade de uma adequação teórica e metodológica por parte dos profissionais da área. Essa adequação propõe, principalmente, que o ensino de gramática deixe de ser apenas normativista, com o excesso de atividades decorativas de regras e nomenclaturas, para um

ensino que possibilite ao aluno desenvolver as habilidades de leitura e produção de textos de forma indagadora e reflexiva acerca dos comportamentos linguísticos.

Os PCN, como afirma Roxane Rojo (2004), representam uma nova concepção para o ensino de língua em muitos aspectos e pode ser apontado como

Um avanço considerável nas políticas educacionais brasileiras em geral e, em particular, no que se refere aos PCN de Língua Portuguesa, nas políticas linguísticas contra o iletrismo e em favor da cidadania crítica e consciente. (ROJO, 2004, p.01)

Todavia, apesar de os referenciais dos PCN serem considerados um avanço nas políticas educacionais brasileiras e uma vitória nas políticas linguísticas contra o iletrismo, percebe-se, devido a inúmeros fatores, que as velhas e desgastadas práticas de ensino ainda perseveram nas aulas de língua portuguesa. Muitas vezes, o texto, que deveria ser visto como unidade de ensino, serve apenas como “pretexto” para que se aponte o uso “correto” da língua ou para “aulas de teoria gramatical”, como demonstra Travaglia (1996, p.124) em seu artigo sobre o ensino de gramática.

O quadro que se apresenta sobre o assunto é, portanto, que o ensino de língua portuguesa no Brasil ainda está centrado na gramática normativa e que, em sua perspectiva prescritiva, apresenta um conjunto de regras a ser seguido. Em sua forma analítica, por sua vez, orienta a identificar as partes que compõem um todo, com suas respectivas funções e classificações. Quanto a esse prisma sobre uma didática conservadora, Faraco (2008) alega que permanecemos à mercê do que a “Sra. Dona Norma Culta” assevera que seja o certo e o errado. Para o autor, é

Como se houvesse indiscutível consenso sobre o assunto e fossem claras e precisas as linhas divisórias entre o ‘condenável’ e o ‘aceitável’, entre o que a Sra. Dona Norma Culta ‘aceita’, ‘admite’, ‘exige’ e o que ela ‘condena’, ‘proíbe’, ‘não aceita’, ‘não admite’. (FARACO, 2008, p.25).

É fundamental entender que não se trata de negar a gramática normativa, pois é importante que o aluno também aprenda essa variação da língua como conhecimento comunicativo, mas que ele saiba que não deve considerá-la nem única, nem melhor que as outras variações. Nesse caso, é preciso que o aluno compreenda a heterogeneidade do sistema linguístico, pois as variações podem ser analisadas tanto no que se refere aos fatores internos quanto aos fatores externos da língua. Nesse caso, é preciso recorrer às variantes de uso da língua portuguesa no plano fonético, lexical e morfológico, assim como nos aspectos sociais e geográficos.

Essas variações são estudadas pela Sociolinguística Variacionista, que estabelece como aspectos sociais as frequências de uso associadas a determinados estratos sociais, assim como a determinadas situações de linguagem e, no que diz respeito à variação geográfica, relaciona as diferenças linguísticas ao espaço físico, decorrentes do desenvolvimento de comportamentos culturais específicos de determinados locais, que identificam os membros de uma comunidade e os distinguem dos membros de outras. Além disso, é importante salientar que, como aponta os estudos de Bortoni-Ricardo (2005), as reflexões da Sociolinguística Variacionista não se restringem apenas em descrever os usos sociais e geográficos da língua. Também investiga como esses usos são avaliados pelos falantes de uma comunidade e o que faz com que certos usos sejam mais prestigiados que outros.

A partir dessa perspectiva científica, pode-se deduzir que não faz sentido o ensino somente do ponto de vista da gramática normativa, pois o objetivo do ensino de língua é formar indivíduos capazes de reconhecer esse caráter heterogêneo da linguagem, a fim de adequar suas competências linguísticas nas mais diversas situações interativas e comunicativas, sejam elas formais ou informais.

As indagações que surgem diante de tal princípio é: se a escola é um espaço privilegiado para a formação e o desenvolvimento da cidadania crítica do cidadão e da concepção sociointeracionista da linguagem, o ensino da gramática normativa deve ser prioridade, conforme nos dita a “Sra. Dona Norma Culta”? Devemos continuar negligenciando as variedades de uso da língua? Como ensinar gramática sob a perspectiva da AL e dos PCN a fim de promover a interação e a inclusão social, assim como desenvolver a competência comunicativa dos educandos?

As relações entre língua, variação e ensino discutidas até aqui demonstram que um provável caminho para se trabalhar a gramática em sala de aula é o indicado por Travaglia em sua proposta de ensino que, segundo o autor, “realmente ajuda o aluno a desenvolver sua competência comunicativa” (TRAVAGLIA, 1996, p. 120).

Tipos de ensino de língua

Com base nos estudos dos pesquisadores Michael Halliday, Angus McIntosh e Peter Strevens, Travaglia (1996) lista três tipos de abordagem para o ensino da língua, sem que sejam excludentes entre si: o prescritivo, o descritivo e o produtivo. O ensino prescritivo tem como objetivo substituir os padrões linguísticos dos alunos que são considerados errôneos/inaceitáveis por aqueles considerados corretos/aceitáveis. É o tipo de

ensino que valoriza apenas uma variedade da língua e, que no caso da língua portuguesa, está vinculada à norma culta e à gramática normativa, tencionando a correção formal da linguagem. Também pode ser proscritivo, quando ao se dizer “faça isso” equivale a um “não faça aquilo”.

O segundo tipo, o descritivo, propõe uma descrição da estrutura e funcionamento da língua e da linguagem a fim de se estabelecer um modelo de uso. Nesse caso, trata-se de uma atividade metalinguística que permite descrever a linguagem e seus princípios de construção. O ensino, no caso, parte das habilidades linguísticas já adquiridas pelo indivíduo sem intenção de alterá-las, além de reconhecer todas as variedades de uso da língua.

O ensino produtivo, por sua vez, objetiva desenvolver as habilidades comunicativas dos alunos, expandindo os recursos linguísticos que já conhecem. Trata-se de um trabalho que considera a gramática internalizada do indivíduo e que, a partir da reflexão e automatização de novos conceitos, aumenta a sua potencialidade linguística de modo que possa se adequar às mais variadas situações de comunicação para melhor atuar em sociedade.

Quanto à opção pela abordagem de ensino que o professor deve adotar e as atividades a serem desenvolvidas com os alunos, isso depende dos objetivos que se pretende alcançar. Travaglia (1996) atenta para o fato de que se pode trabalhar com todos os tipos ao mesmo tempo, mas sinaliza que o ensino descritivo e o produtivo são mais eficientes que o prescritivo.

Para que não haja dúvida quanto à escolha, o autor orienta a não esquecer que o tema central da aula é a língua portuguesa e o seu funcionamento e que o trabalho com textos, dos mais diversos tipos, deve promover a interação comunicativa e a competência discursiva do indivíduo. Nesse sentido, ele recomenda que se evite fazer uma abordagem valorativa do texto, de usá-lo como ilustração de temas ou como pretexto para aulas de teoria gramatical e metalinguística da língua.

E, por fim, complementa que, tão importante quanto compreender os textos, é produzi-los, pois leva o aluno a refletir sobre qual é o seu objetivo, qual é o efeito de sentido pretendido, quais recursos são mais adequados, como deve organizá-los, etc. Para Travaglia (1996, p. 123), “isso será fundamental para fazer com que as aulas de gramática, produção e compreensão de textos sejam realmente algo integrado, que sejam, na verdade uma coisa só.”

Partindo dos conceitos do ensino de gramática apresentados anteriormente, pode-se constatar que é possível encontrar noções distintas sobre o termo *gramática*. O fato de toda língua ser constituída de um sistema de normas que a ordenam e possibilitam o uso das unidades e estruturas linguísticas que a compõem concebe uma visão equivocada sobre a

gramática ao considerá-la responsável por estabelecer o que é certo e errado, principalmente no que se refere à língua escrita. É essencial lembrar que a língua não deve ser considerada como um conjunto de regras que precisa ser seguido à risca pelos falantes e que excluir a importância dos fatores históricos, políticos, culturais e sociais que estão envolvidos nesse processo seria desconsiderar as variações linguísticas.

Diante dessas constatações, buscamos conhecer as peculiaridades que compõem alguns tipos de gramática, no sentido de construção teórica dos gramáticos e linguistas, dado que cada uma delas retrata uma visão sobre o ensino gramatical e linguístico e deve servir de suporte para o professor de língua portuguesa. Seleccionamos, para esse fim, a gramática de uso, a gramática reflexiva e a gramática teórica, sem deixar de levar em consideração a gramática normativa.

A gramática de uso, segundo Maria Helena de Moura Neves (2011), parte da observação dos usos dos falantes, para que, ao refletir sobre eles, ofereça uma organização que sistematize esses usos. Para tal finalidade

[e]la parte dos próprios itens lexicais e gramaticais da língua e, explicitando seu uso em textos reais, vai compondo a “gramática” desses itens, isto é, vai mostrando as regras que regem o seu funcionamento em todos os níveis, desde o sintagma até o texto (NEVES, 2011, p. 13).

As regras constituintes dessa gramática têm por objetivo descrever o uso efetivo dos itens da língua e está diretamente ligada à gramática internalizada do falante. De acordo com Travaglia (1996, p. 124), “busca-se, pois, a internalização de unidades linguísticas, construções, regras e princípios de uso da língua para que estejam à mão do usuário, quando delas necessitar para estabelecer a interação comunicativa”. O autor salienta que o professor precisa ter um bom conhecimento linguístico para elaborar atividades adequadas ao ensino das habilidades que pretende pontificar.

Quanto à gramática reflexiva, ela é definida por Travaglia (1996, p. 125) como uma gramática de explicitação, que surge da reflexão com base no conhecimento intuitivo dos mecanismos da língua, mas que, como declara o autor, também deve ampliar a competência comunicativa do aluno por meio do domínio de recursos que ele ainda desconhece. A reflexão, nesse caso, está mais voltada para o sentido, reportando a compreensão à semântica e à pragmática.

A gramática teórica, por seu lado, é explícita e leva o aluno a identificar os elementos linguísticos e a empregar uma metalinguagem apropriada para nomeá-los e classificá-los.

Assemelha-se à gramática normativa quanto a essa parte de descrição que também encontramos nas gramáticas tradicionais, mas está mais ligada à gramática descritiva por expor uma sistematização teórica dos conhecimentos a respeito da língua.

Acerca da gramática denominada normativa, culta, prescritiva ou tradicional, a definição incide sobre o ensino das normas de bom uso da língua a serem seguidas por aqueles que querem se expressar adequadamente. Sobre esse aspecto, Travaglia (1996) afirma que não se deve descartar a gramática normativa, porém,

Isso deve ser feito deixando bem claro para os alunos o papel dessa gramática normativa de forma a evitar a formação de preconceito e a inculcação de incompetência que leva egressos de nossas escolas a declarar em bom Português que não sabem Português ou que Português é uma língua muito difícil. (TRAVAGLIA, 1996, p. 126)

Desse modo, fica claro que é preciso desmistificar que o aluno não sabe português ou que é difícil aprender essa língua. Quanto a isso, Bortoni-Ricardo (2005) afirma que a escola tem por responsabilidade conscientizar os educandos sobre as diferenças sociolinguísticas existentes no país, ou seja, professores e alunos têm de estar conscientes de que existem duas ou mais maneiras de dizer a mesma coisa. E mais, que essas variações linguísticas servem a propósitos comunicativos distintos e são utilizadas de acordo com a situação de uso.

Com relação ao tipo de gramática que deve servir como apoio didático para o professor, podemos concluir que todas as gramáticas pesquisadas condizem aos objetivos propostos para o ensino de língua portuguesa. Como detalha Travaglia (1996, p. 126) o que vai determinar a escolha (ou escolhas, porque não são excludentes) é “o conteúdo com que se trabalha, as condições dos alunos, o objetivo, o tempo disponível e outros fatores que o professor julgar pertinentes no trabalho que está desenvolvendo com seus alunos”.

Conectores e a conjunção MAS

Procuramos discutir, sumariamente, a respeito dos referenciais teórico-metodológicos sobre gramática, variação e ensino advindos tanto da tradição gramatical quanto da teoria da análise linguística. Escolhemos as conjunções coordenativas adversativas, pois é um assunto que consideramos muito importante, uma vez que revela marcas semânticas imprescindíveis para a coesão e coerência textuais. Além disso, as conjunções permitem que se entenda como os textos são constituídos em sua tessitura, resultando na sua produção de sentido.

Esses elementos são articuladores que, no caso de produção e interpretação de texto, servem como pistas que garantem as relações de sentido na progressão textual. Por entendermos que é um assunto amplo, fizemos um recorte, optando por analisar as *conjunções coordenativas* de modo geral e a conjunção coordenativa adversativa *mas* de forma específica. Desse modo, apresentamos, inicialmente, as concepções da gramática normativa, que define as conjunções como unidades que tem por objetivo reunir orações em um mesmo enunciado. No que se refere às conjunções coordenativas, são elementos de ligação entre orações pertencentes ao mesmo nível sintático, independentes umas das outras, podendo aparecer isoladamente no enunciado sem prejuízo de compreensão.

Bechara (2010), diferentemente de outros gramáticos, classifica as conjunções coordenativas em três tipos: aditivas, alternativas e adversativas. Nesse sentido, a conjunção coordenativa é considerada pelo autor como um conector que também pode conectar duas unidades menores que a oração, desde que de igual valor funcional dentro do mesmo enunciado (BECHARA, 2010, p. 321). Outros autores classificam as conjunções coordenativas em cinco tipos, tendo além das já citadas, as conclusivas e explicativas, como demonstra o quadro a seguir, muito encontrado em livros didáticos:

↪	Aditiva: e, nem (e não), que, não só... mas também.	
↪	Adversativa: mas, porém, todavia, contudo, no entanto, entretanto, e (com valor de mas).	
↪	Alternativa: ou, ou...ou, já...já, ora...ora, quer...quer, seja...seja, etc.	
↪	Conclusiva: logo, pois, portanto, por conseguinte, por isso, assim, etc.	
↪	Explicativa: que, porque, por quanto, pois (no início da oração).	
	+	Assindética: sem conjunção
	+	Sindética: com conjunção

As conjunções adversativas são reconhecidas pela gramática normativa como articuladores de enunciados do texto. Para Bechara (2001, p. 323), elas “enlaçam unidades apontando uma oposição entre elas”. O exemplo apresentado pelo gramático é:

“(1) Acabou-se o tempo das ressurreições, (2) mas continua o tempo das ressurreições”

Tendo em vista o conceito exposto, entre acabar o tempo das ressurreições (1) e continuar o das insurreições (2) aconteceria uma relação de oposição. Para Cunha e Cintra (2001, p. 580), as conjunções adversativas “ligam dois termos ou duas orações de igual função acrescentando-lhes, porém, uma ideia de contraste”. Um dos exemplos é:

“(1) Apetece cantar, (2) mas ninguém canta.”

No exemplo acima, entre cantar (1) e ninguém canta (2) haveria uma relação de contraste. Comparando as definições encontradas nas gramáticas normativas, a conclusão é que, embora cada autor construa uma concepção para a conjunção adversativa MAS, todos concordam que esse conectivo estabelece uma relação de oposição ou de contraste entre os enunciados.

No caso da gramática de uso, sob um viés funcional, as conjunções são definidas como palavras da língua que pertencem à esfera semântica das relações e atuam na junção dos elementos do discurso. Segundo a Gramática de usos do português (Neves, 2011, p.601), as conjunções “podem ter seu estatuto determinado dentro da estrutura da oração ou dentro de subestruturas dela” e também tem “o poder de determinar-se fora dela, ou seja, no âmbito textual”. Neves (2011, p. 739-770) analisa as conjunções adversativas, dando um enfoque especial à conjunção MAS. Seu estudo expõe a conjunção sob três núcleos de análise: a natureza da relação, o modo da construção e o valor semântico. Sobre a natureza da relação, a autora apresenta o MAS como um elemento que marca uma relação de desigualdade entre os segmentos coordenados e, por essa razão, não há recursividade na construção com esse coordenador. O MAS evidencia exterioridade entre os segmentos, colocando o segundo segmento de forma diferente do primeiro, de modo a especificar a desigualdade conforme as condições contextuais. Como exemplo, temos:

- Vocês servem mal, **mas** a comida é ótima!
- Eu estava no quarto **mas** não dei o tiro, pois minha missão era amarrar o homem.

Em relação ao modo da construção, para Neves (2011, p. 756) os segmentos coordenados por MAS podem ser sintagmas, orações e enunciados:

- Ângela riu fraca **mas** ostensivamente. (sintagma)
- A primeira ideia que me ocorreu foi Condillac, **mas** não era uma boa resposta. (orações)
- Se se come bem aqui não sei, **mas**, que se bebe bem, bebe-se! (enunciados)

Uma observação adverte, porém, que há restrição: dois sintagmas nominais só podem ser coordenados pela conjunção se um deles estiver negado ou minimizado, como em “não o menino mas a mãe”. Temos também o valor semântico, que segundo Neves (2011, p. 757), “nas relações de desigualdade há aspectos especiais marcados pelo uso do *mas*. A desigualdade é utilizada para a organização da informação e para a estrutura da argumentação”. Ela ainda afirma que, de acordo com a distribuição do *mas*, seu valor semântico pode ter algumas especificações, entre elas, pode-se indicar:

- contraposição em direção oposta
 - Compensação:
 - sem gradação: tinha de resignar-se a tolerar, durante algumas horas, a presença de Susana → mas (em compensação) havia o menino, conversaria com ele.
 - com gradação: Dora afirma que lê as palavras do pai acompanhando a vibração das rugas. Eu não chego a tanto, mas em compensação apanho no ar os pensamentos do senhor.
 - Restrição:
 - acrescenta termo: Casou-se. Mas não foi com a Luízinha
 - circunstante limitador: Escrevi, inclusive, poesias, mas apenas como diletante.
 - qualificação restritiva: Queria que o filho fosse ministro, sim, mas ministro protestante.

- Negação de inferência:
 - O Bar do Porco era velho e fedía: era muquinfo de um português lá onde, por uns mangos fuleiros, a gente matava a fome, engulindo uma gororoba ruim, preta. Mas eu ia.

- contraposição na mesma direção
 - O sertão, para ele, não é uma coisa, mas principalmente uma ideia e um sentimento.

- contraposição em direção independente
 - Gostaria de ver o Zico na Gávea até a morte, mas reconheço que ele tem direito a este último contrato milionário.

- Eliminação
 - Pensei em falar, em dizer mil coisas que me ocorreram, mas não consegui sequer abrir a boca.

O MAS tem emprego que só ocorrem em início de enunciados, obedecendo a determinações pragmáticas:

- Mas patrãozinho, mas plantar sem...
- Mas ouça, Virgínia, não se preocupe mis com os outros, eu cuidarei da sua mãe.
- Mas, Augusto, como você está bem disposto!

A conjunção também pode introduzir novo tema, que contrasta com o anteriormente selecionado, marcando uma progressão temática:

- Depois (as mulheres) falavam de roupas, sem constrangimentos. De roupas, de empregadas e do zelo com as crianças (...) mas os homens permaneciam no outro canto da sala e um deles contava coisas de viagem.

Quanto à gramática descritiva, a definição é que os conectivos coordenadores têm por função sintática juntar dois (ou mais) constituintes da mesma classe, formando o conjunto um

constituente maior que pertence à mesma classe dos constituintes conectados (PERINI, 2005, p. 335). Esse tipo de gramática constata que apenas os coordenadores E e Ou apresentam todas as características sintáticas das conjunções coordenadas da forma que é apresentada pela gramática normativa, sendo que todos os outros coordenadores se comportam de forma diferente, inclusive o MAS. Um caso particular corresponde a não capacidade do, MAS em coordenar mais de duas orações ao mesmo tempo:

- Carolina chegou, desembarcou, mas não fez declarações.

Podemos notar que o coordenador MAS não serve para coordenar as três orações porque é possível introduzir E entre as duas primeiras. A relação semântica confirma essa condição porque não há relação adversativa entre “Carolina chegou E desembarcou”. Outra condição é que MAS também não pode coordenar quaisquer elementos coordenáveis. Ele pode ligar adjetivos ou verbos, mas não sintagmas nominais, sendo considerado um elemento desviante do grupo de coordenadores.

Analisando, portanto, as relações sintáticas, semânticas e pragmáticas da conjunção coordenativa adversativa MAS, notamos que, além de relacionar orações e períodos, ela também desempenha papel articulador e de coesão dentro do texto. Quando reduzimos sua importância ao objetivo de classificação, como sugere a gramática normativa, estamos subestimando seu valor linguístico e extralinguístico e, conseqüentemente, perdemos a oportunidade de desenvolver a competência comunicativa dos alunos. Sendo assim, faz-se necessário abordar o MAS e as demais conjunções por meio de textos, como propõe a AL e os PCN para que, dentro do seu contexto de uso, o aluno consiga refletir e compreender as várias propriedades de construção e de sentido que esses elementos promovem dentro do funcionamento discursivo da língua.

O uso da conjunção MAS

Em consonância com Travaglia (1996), acreditamos que a comunicação se concretiza por meio de textos e que desenvolver a competência comunicativa do aluno é responsabilidade do professor de língua. A utilização do texto como objeto de ensino da língua portuguesa permite ao profissional traçar estratégias que facilitam o entendimento do aluno acerca dos estudos linguísticos preconizados pelos currículos. Assim, fica evidente que é necessário articular o estudo da gramática normativa e da análise linguística com as práticas de leitura e de produção textual, tendo como suporte o texto. É, pois, a partir dele que desenvolveremos nossa proposta de ensino sobre o conector MAS.

Para essa proposta didática escolhemos adotar, como sugere Travaglia (1996, p. 131), as concepções da gramática de uso e reflexiva de modo a permitir que “a gramática seja flagrada em seu funcionamento, evidenciando que a gramática é a própria língua em uso”. A escolha é justificada devido às funções que cada uma delas nos permite trabalhar. Desse modo, a gramática de uso permite elaborarmos exercícios estruturais que auxiliam na produção oral e escrita, o que propicia a interação comunicativa inserida em uma situação específica de comunicação. A gramática reflexiva, por sua vez, possibilita estabelecer um efeito de sentido no texto como um todo. Por fim, vale ainda lembrar que o trabalho com a linguagem exige do professor a constante necessidade de buscar caminhos significativos para o ensino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando as relações estabelecidas entre gramática, variação e ensino de língua portuguesa, é indiscutível que o currículo escolar mantenha em seu programa o estudo da sintaxe, morfologia e fonética/ fonologia como um dos meios de acesso à norma culta da língua, que é considerada a variedade de prestígio na sociedade, e, conseqüentemente, uma maneira de ascensão social. Todavia, como tentamos mostrar neste texto, o caminho do professor não deve ser apenas esse, uma vez que é necessário promover a discussão e reflexão acerca das variedades da língua e dos valores sociais a elas atribuídos, assim como proporcionar um ensino voltado para a análise linguística com base no texto a fim de desenvolver a competência comunicativa dos alunos.

Procuramos exemplificar esse caminho com uma proposta didática (no anexo) voltada para a prática reflexiva sobre o sistema gramatical e os usos da língua portuguesa tanto no nível linguístico quanto extralinguístico, partindo do esquema sugerido nos PCN: USO → REFLEXÃO → USO. Para tal esquema, sugerimos o estudo da conjunção MAS, visto que é pouco explorado para um conectivo tão importante devido a sua finalidade sintática e semântica na organização do texto. Sendo assim, esperamos poder contribuir com o ensino de língua portuguesa ao incorporar as principais orientações oferecidas principalmente pela linguística e fomentar a elaboração de propostas mais inovadoras no que diz respeito ao ensino de gramática nas escolas.

REFERÊNCIAS:

- BECHARA, E. **Gramática escolar da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2010.
- _____. **Moderna gramática portuguesa**. 37. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.
- BORTONI-RICARDO, S. M. **Educação em língua materna: a sociolinguística na sala de aula**. São Paulo: Parábola, 2004.
- BRASIL. Ministérios da Educação. **Parâmetros curriculares nacionais: Terceiros e quarto ciclo do ensino fundamental: língua portuguesa/Secretaria de Educação Fundamental**. – Brasília: MEC/SEF, 1998.
- CUNHA, C.; CINTRA, L. **Nova gramática do português contemporâneo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- FARACO, C. A. **Norma culta brasileira – desatando alguns nós**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- ILARI, R. **A Linguística e o ensino de Língua Portuguesa**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- NEVES, M. H. de M. **Gramática de usos do português**. São Paulo: UNESP, 2011.
- PERINI, Mário. **Gramática descritiva do português**. São Paulo: Ática, 2001.
- ROJO, R. **A prática de Linguagem em Sala de aula: Praticando os PCN**. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 2004.
- TRAVAGLIA, L. C. **Gramática e interação: uma proposta para o ensino de gramática no 1º e 2º graus**. São Paulo: Cortez, 1996.

INQUIETAÇÕES SOBRE A MODERNIDADE LÍQUIDA NOS CONTOS-CRÔNICAS DE HENRIQUE RODRIGUES

Juliana Silveira Paiva

Se diversos autores já se dedicaram a criar versões de contos clássicos da literatura infantil, em releituras nem sempre destinadas a crianças, o carioca Henrique Rodrigues também quis dar sua contribuição. Em 2016, ele publicou, em seu espaço semanal no site *Vida Breve* (www.vidabreve.com.br): “Chapeuzinhx Vermelhx”, “João e Maria Empowered Youth”, “Os três porquinhos caçadores de pokémon – Um conto proativo”, “Peter P@an e a síndrome do peterpânico”, “Cinderela empoderada” e “Pinóquio e a verdade relativa”.

O objetivo deste trabalho é levantar como esses hipertextos, criados a partir de narrativas tradicionalmente voltadas ao público infantil, vêm suscitar, para um público adulto, reflexões acerca da condição do homem contemporâneo, ao evidenciar temáticas que são tão caras a esta fase da modernidade. Esta análise inicial da série de recontos de Henrique Rodrigues, com o levantamento das principais temáticas abordadas, é apenas o primeiro passo de uma pesquisa que precisa mergulhar mais fundo nas reflexões suscitadas pelos textos, nas estratégias empregadas pelo autor e seus consequentes efeitos.

Henrique Rodrigues tem publicados um romance, um livro de poemas, obras infantis e juvenis. Desde fevereiro de 2015, ele faz parte do coletivo de escritores, jornalistas e ilustradores que mantêm o projeto *Vida Breve*, site destinado à publicação diária de crônicas ilustradas. Os textos de Rodrigues são publicados semanalmente e versam sobre assuntos variados, não raro usando a própria literatura como mote.

A despeito de o próprio autor ter apresentado a série de textos que compõem o *corpus* deste trabalho como sua “contribuição do conto”, defendemos que sejam tratados por contos-crônicas, numa junção de duas formas textuais cujas fronteiras, não raramente, confundem-se, conforme abordado por Afrânio Coutinho (1978, p. 306). Coutinho classifica o conto como uma das formas do gênero narrativo, ou ficcional, em que o autor vale-se de uma história como método indireto para interpretar a realidade (COUTINHO, 1984, p. 30). “Em vez de um corte na vida, para dar a impressão de totalidade”, como acontece no romance, o conto “oferece uma amostra, através de um episódio, um flagrante ou um instantâneo, um momento singular e representativo” (COUTINHO, 1984, p. 40).

Já a crônica, para Coutinho, pertence ao gênero ensaístico, em que o autor expõe diretamente seu ponto de vista, dirigindo-se ao leitor (COUTINHO, 1984, p. 288). Estritamente ligada ao jornalismo – inicialmente referia-se a relatos e comentários de fatos em

pequenas seções de jornal e, depois, à própria seção e à literatura ali publicada – a crônica é uma forma literária que assumiu, no Brasil, contornos específicos. Pode-se caracterizá-la como texto curto em prosa, de estilo livre e coloquial, motivado pela observação de fatos cotidianos, “a que se liga forte dose de lirismo” (COUTINHO, 1978, p. 305-306).

Tomando-se, pois, essas categorizações, defende-se a impossibilidade de enquadrar os textos de Rodrigues em apenas uma das categorias. Nota-se a presença de características da crônica nas releituras hipertextuais dos contos clássicos infantis feitas pelo autor. Alguns dos traços mais evidentes são o estilo coloquial do texto e a presença frequente do diálogo com o leitor. A recorrente referência a atualidades, evidenciando a intenção de vincular o texto com o tempo presente da publicação também remete à natureza da crônica. São exemplos deste último tipo a menção reiterada ao momento de “crise” que o país atravessa; às virulentas disputas que dominam o universo virtual entre internautas brasileiros de direita e de esquerda; ao jogo virtual de caça a pokémons, que se tornara uma “febre” mundial à época de publicação dos textos; e, até mesmo, ao alto preço da banana.

Os textos de Rodrigues são lidos, aqui, como hipertextos de clássicos infantis, segundo o entendimento de Gerard Genette, que toma “por *hipertextualidade* toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2006, p. 12, grifos do autor). Figurativamente, ele associa a hipertextualidade à imagem do palimpsesto, antigo pergaminho no qual a primeira inscrição era raspada para dar lugar a outra. Não ficando a primeira totalmente apagada, ambas passavam a coexistir. Nesse sentido, a hipertextualidade cria uma “literatura de segunda mão”, que, no entendimento do autor, longe de ser uma referência pejorativa, tem grande importância para a literatura, ao promover a circulação dos textos e investir formas antigas de novos sentidos.

Segundo essa concepção, o recurso ao hipotexto não é indispensável para a compreensão do hipertexto, ao contrário do que ocorre com a intertextualidade. Os hipertextos são, assim, dotados de “significação autônoma” e “suficiente”, mas não “exaustiva”. O hipertexto é portador de uma ambiguidade que consiste em poder ser lido, ao mesmo tempo, em si mesmo ou entendido na relação com o hipotexto. A hipertextualidade

é mais ou menos obrigatória, mais ou menos facultada segundo os hipertextos. Mas seu desconhecimento retira sempre o hipertexto de uma dimensão real, e observamos frequentemente com que cuidados os autores se previnem, ao menos pela via dos índices paratextuais, contra um tal desperdício de sentido, ou de valor estético. (GENETTE, 2006, p. 43).

E o autor afirma ainda:

O hipertexto *ganha*, portanto, sempre – mesmo se esse ganho pode ser julgado, como se diz de certas grandezas, negativo – com a percepção de seu ser hipertextual. O que é “beleza” para uns pode ser “feióra” para outros, mas, pelo menos, esse não é um valor que se possa desprezar. (GENETTE, 2006, p. 44-45, grifo do autor).

Nos contos-crônicas de Henrique Rodrigues, a relação hipertextual com os contos clássicos infantis está claramente assinalada, principalmente, nos títulos, personagens e semelhanças de enredo. Não interessa, neste trabalho, identificar a versão tida como original de cada um dos contos que serviram de hipotexto às releituras do autor carioca, já que o objetivo não é fazer uma análise comparativa. Portanto, não importam, aqui, as diferenças em relação às (possíveis) versões originais. Tomaremos, pois, genericamente, como hipotextos as histórias de Chapeuzinho Vermelho, João e Maria, Peter Pan, Pinóquio, Os Três Porquinhos e Cinderela que existem no imaginário de cada um de nós e na memória coletiva.

Enveredamos, então, pelo mundo da fantasia, lembrando que a maior parte dessas histórias vieram da tradição oral. Algumas delas devem a Charles Perrault a sua primeira versão escrita: em 1697, o francês publicou *Contos da Mãe Gansa*, a primeira coletânea de contos infantis registrada pela história da literatura, incluindo Chapeuzinho Vermelho e Cinderela. Ainda no século XVII, outro francês, Jean de La Fontaine, entra para essa história, ao resgatar fábulas populares. Outros nomes recorrentes no trajeto histórico dos clássicos infantis da oralidade para a escrita são os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, que viveram na Alemanha no século XVIII, e o dinamarquês Hans Christian Andersen, no século XIX.

Segundo Nelly Novaes Coelho, embora ambos pertençam ao “universo maravilhoso”, os contos maravilhosos e os contos de fada diferem entre si em relação à problemática geradora da narrativa. O conto maravilhoso “gira em torno de uma *problemática material/social/sensorial* – busca de riquezas; a conquista de poder; a satisfação do corpo –, ligada basicamente à realização socioeconômica do indivíduo em seu meio” (COELHO, 2012, p. 85). Já o conto de fadas “gira em torno de uma *problemática espiritual/ética/existencial*, ligada à realização interior do indivíduo, basicamente por intermédio do Amor” (COELHO, 2012, p. 85).

Coelho identifica uma tendência atual de interesse pela literatura alimentada pela magia, típica dos contos de fadas. Para contextualizar o que chama de “volta do maravilhoso”, ela traça um breve percurso sobre a evolução do conhecimento da ascensão (no século XIX) à queda das convicções positivistas (no século XX), transformando as próprias concepções de

ser humano. A ciência está sendo obrigada, conforme a autora, a “reconsiderar o sobrenatural”, o que é imperativo também para várias outras formas de conhecimento com as quais a ciência se relaciona, como a literatura.

Enfim, estamos vivendo um momento propício à volta do maravilhoso, em cuja esfera o homem tenta reencontrar o sentido último da vida e responder à pergunta-chave de sua existência: Quem sou eu? Por que estou aqui? Para onde vou? É no sentido dessa inquietação existencial que vemos o atual fascínio pela redescoberta dos tempos inaugurais/míticos, nos quais a aventura humana teria começado. [...] O onírico, o fantástico, o imaginário deixaram de ser vistos como pura fantasia, para serem pressentidos como portas que abrem para verdades humanas ocultas (COELHO, 2012, p. 22-23).

Se o maravilhoso volta à tona investido de forças para ajudar a pensar o mundo e compreender o seu lugar na contemporaneidade, os textos de Henrique Rodrigues também cumprem esse propósito. O próprio autor, ao introduzir sua série de contos-crônicas, aponta o que ele chama de “onda” de recontos da literatura infantil, lembrando que, nem sempre, como observado anteriormente, essas histórias são voltadas a crianças (RODRIGUES, 2016b, s.p.), como as suas não o são.

Tratando especificamente dos contos de fadas, Coelho faz alusão aos mediadores e opositores mágicos. São os mediadores mágicos, como fadas, talismãs e varinhas, que fazem a ponte entre o ser humano, limitado em sua materialidade e circunscrito ao próprio mundo, e seus desejos, ideais e aspirações. Por outro lado, cabe aos opositores mágicos, representados por gigantes, bruxas e feiticeiros, o papel de atrapalhar ou impedir essas realizações. “E hoje, quais são os nossos mediadores e opositores?” (COELHO, 2012, p. 85).

Em cinco dos seis contos-crônicas de Henrique Rodrigues, percebe-se claramente a recorrência da tecnologia como elemento de mediação para que as personagens deixem seu limitado mundo real em busca de novas possibilidades/oportunidades. Trata-se, no caso, de um mediador de caráter ambíguo: mágico na medida em que oferece a cada dia novas experiências, possibilidades e facilidades impensadas pouco tempo antes, chegando a confundir a mente humana nesse jogo real-virtual; e real, porque está aí como um dado, disponível em um clique, transformando, na prática, a vida em todas as suas esferas.

É assim em “Chapeuzinhx Vermelhx”, em que a personagem principal, um(a) adolescente que parece não ter a compreensão da mãe acerca de suas “prioridades individuais”, encontra no mundo virtual o lugar de vazão para suas questões: “Chapeuzinhx começava a compartilhar um post estilo textão sobre a dissolução das representações de

gênero além do discurso acerca do pertencimento e territorialidade quando a mãe lhe transmitiu a demanda.” (RODRIGUES, 2016b, s.p.).

Em “João e Maria Empowered Youth”, os irmãos decidem fugir dos ditames dos pais e buscar o “protagonismo” dentro de sua própria história. Fogem de casa e o que os guia na floresta é o “roteiro de captura de pokémons no aplicativo de realidade aumentada que haviam instalado recentemente” (RODRIGUES, 2016c, s.p.). Curioso, nesse texto, é que a tecnologia é, ao mesmo tempo, mediadora e opositora: frustrados em sua empreitada inicial, eles tentam retornar para casa, mas “como tivessem capturado todos os pokémons da trilha, não era mais possível encontrar o caminho para casa” (RODRIGUES, 2016c, s.p.).

O mundo virtual, principalmente por meio das redes sociais, é o principal mediador em “Peter P@n e a síndrome do peterpânico”. O jovem, com arroba até no nome e que mal saía de casa, encontra na falta de conteúdo do mundo virtual a saída para encarar a falta de sentido de sua vida real e mergulha cada vez mais nesse universo: “Peter P@an não conseguia sair mais daquela projeção virtual, e o mundo cá fora, chato pacas e limitado, era apenas tolerável a base de ansiolíticos cada vez mais fortes.” (RODRIGUES, 2016e, s.p.). Quando ele se apaixona por uma menina que “abdicava de todas as parafernálias tecnológicas” e leva um “toco real-virtual”, mais uma vez a solução encontrada para tornar a vida suportável é mergulhar no mundo virtual. O rapaz converte “a rejeição em força produtiva, criando o canal Forevis Young, mais um case de sucesso” (RODRIGUES, 2016e, s.p.).

No conto-crônica “Pinóquio e a verdade relativa”, a tecnologia também aparece como mediadora e opositora. Aliás, na ordem inversa, pois, apesar do que poderia parecer óbvio, é a tecnologia que destrói o sonho de Gepeto de ter um filho, ao invés de torná-lo possível. Satisfeito com o filho de madeira que construiu, o velho marceneiro se vê novamente sozinho quando o boneco ganha um novo sistema de inteligência artificial e transforma-se num “menino de verdade”. Abandonado, Gepeto, “desconsolado, adotou um bonsai e passou a falar com plantas” (RODRIGUES, 2016f, s.p.). Já para Pinóquio, que tinha sua condição existencial frequentemente questionada, usa o mundo virtual e as redes sociais como mediadores para mudar sua condição, reafirmar-se e discutir sobre sua identidade. O resultado: o “action figure empoderado”, como ele mesmo se definia, virou celebridade.

Mais uma vez, em “Os três porquinhos caçadores de pokémon”, a tecnologia foi a salvação, quando os três moleques gordinhos tiveram que apresentar seus projetos de micro-habitações ao OINC (Observatório Individual de Noções Criativas). O único projeto que vingou e “bombou em replicações na internet”, tornando-se “case de sucesso”, foi o que

nunca se materializou em qualquer tipo de construção, mas constava de “uma apresentação em Prezi e outra em Power Point cheia de gráficos coloridos” (RODRIGUES, 2016d, s.p.).

A tecnologia, mais precisamente as possibilidades ofertadas pelo universo virtual, que foi analisada até agora por seu papel de mediador e opositor “mágico” nas narrativas de Rodrigues, deve ser entendida também como temática privilegiada nas narrativas. Assim, a relação do homem com o mundo virtual não tem, nos textos, apenas uma função instrumental, mas é claramente tematizada, por exemplo, quando: a) o autor faz reiteradas referências às redes sociais; b) aborda o mergulho de personagens no mundo virtual, levado às últimas consequências por Peter P@n, que preferia a “segurança virtual” e só tolerava a vida real à base de medicamentos; c) expõe a falta de conteúdo de atividades e projetos que se realizam tão somente no mundo virtual, a exemplo das atividades autorreferenciais de Peter P@an nas redes sociais, usando um canal para comentar o que ele mesmo executava em outro, e assim por diante, ou do já mencionado projeto de micro-habitações do menino-porquinho, que nunca deixou de ser apenas um projeto; d) manifesta o temor de alguns personagens de perder a conexão com a internet – na casa de João e Maria, a família só sentiu a crise financeira chegar quando houve necessidade de diminuir a velocidade da conexão; e) reitera a referência ao jogo virtual de caça a pokémons em todos os textos.

Esse mergulho no virtual e, conseqüentemente, nas relações humanas mediadas pela tecnologia, enfatizado pelas narrativas de Rodrigues, é uma das marcas mais significativas do estágio atual da modernidade, segundo Zygmunt Bauman. O sociólogo é conhecido por suas análises acerca do que denomina de modernidade líquida, estágio o qual outros pensadores denominam – guardadas as devidas especificidades teóricas e de localização histórico-temporal – de pós-modernidade, segunda modernidade ou modernidade tardia.

Para cunhar os termos modernidade líquida e seus derivados – como tempos líquidos, amor líquido e vida líquida –, Bauman baseou-se na metáfora da fluidez. Característica dos líquidos, a fluidez não fixa a forma, por isso é tão apropriada para qualificar a sociedade atual, sempre propensa à mudança. Para o sociólogo, códigos e regras com os quais o homem podia, antes, confrontar-se estão em falta e não restaram pontos estáveis de orientação.

Neste momento da modernidade fluida, assistimos, segundo ele, ao “derretimento dos sólidos” da era moderna anterior: “os elos que entrelaçam as escolhas individuais em projetos e ações coletivas – os padrões de comunicação e coordenação entre as políticas de vida conduzidas individualmente, de um lado, e as ações políticas de coletividades humanas, de outro” (BAUMAN, 2001, p.13).

Padecendo da atual fragilidade dos vínculos humanos, os relacionamentos são ambivalentes, porque baseados nos desejos conflitantes de indivíduos que oscilam entre a segurança de relações sólidas, com parcerias/compromissos de longo prazo e que pressupõe engajamento mútuo, e a liberdade de nunca se fechar a possibilidades futuras. Assim, abre-se espaço para as redes, novas formas de “relacionamento” que, para Bauman, são feitas sob medida para a liquidez moderna, pois

uma “rede” serve de matriz tanto para conectar quanto para desconectar [...]. Nela as conexões são estabelecidas e cortadas por escolha. A hipótese de um relacionamento “indesejável, mas impossível de romper” é o que torna “relacionar-se” a coisa mais traiçoeira que se possa imaginar. Mas uma “conexão indesejável” é um paradoxo. As conexões podem ser rompidas, e o são, muito antes que se comece a detestá-las. (BAUMAN, 2004, p. 12).

Apesar da alta conectividade e das variadas redes de que fazem parte, atualmente, os indivíduos são solitários, vivem aflições semelhantes solitariamente e têm vários canais para compartilhar essas aflições, mas elas não são fundidas numa causa comum, apenas justapostas. Vive-se uma época de desengajamento em relação a redes densas de laços sociais.

Rodrigues aposta na ironia para pincelar essas questões no trecho transcrito a seguir:

Mas Peter, tal como um playmobil, era relativamente articulado. Ainda que mal saísse de casa, participava de todos os abaixo-assinados que chegavam por e-mail, num engajamento de dar gosto. E na segurança virtual (a verdade é que quase não saía de casa) não deixava de atacar maiorias e minorias de acordo com o termômetro do politicamente correto da semana. Assim como o ovo e o café, mudava de postura de acordo com as pesquisas recentes, garantindo likes suficientes para, em poucos meses, começar a se entender como uma celebridade. (RODRIGUES, 2016e, s.p.).

Vive-se uma era individualizada e privatizada da modernidade. Resumidamente, segundo Bauman, a individualização no estágio atual da modernidade “consiste em transformar a ‘identidade’ humana de um ‘dado’ em uma ‘tarefa’ e encarregar os atores da responsabilidade de realizar essa tarefa e das consequências (assim como dos efeitos colaterais) de sua realização” (BAUMAN, 2001, p. 44). A autodeterminação da identidade é um fenômeno altamente fluido e segue, segundo o sociólogo, a lógica do consumidor, extensível a todas as esferas da organização da vida, mesmo às imateriais. Para Bauman, a infelicidade do consumidor está associada ao universo de escolhas e não à falta delas. Diante de infinitas possibilidades e riscos associados a cada uma, o indivíduo sofre com a ansiedade e a dúvida sobre já ter experimentado todos os recursos, das melhores formas possíveis.

Stuart Hall também discute a “crise de identidade” no mundo contemporâneo e fala sobre a fragmentação do sujeito, que teria sofrido um processo que ele chama de “descentração”. O sujeito pós-moderno não tem

uma identidade fixa, essencial ou permanente. [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2005, p. 13).

Hall também emprega a metáfora do consumo para falar sobre a diversa gama de identidades que se apresentam ao sujeito da pós-modernidade, segundo ele, criando o efeito de um “supermercado cultural” (HALL, 2005, p. 75).

Toda a ansiedade e a movimentação geradas em torno das questões identitárias borbulham na contemporaneidade, refletidas em todas as esferas da vida. Nos seis textos de Rodrigues, essa (quase) onipresença também está marcada, por meio de referências, constantemente reiteradas, a questões de gênero, pertencimento, territorialidade, alteridade, empoderamento e diversidade, todas pertencentes ao universo de discussão sobre identidade.

O uso da letra *x* como (in)determinante de gênero em todas as referências à personagem Chapeuxinx Vermelhx é um dos exemplos mais significativos. O antagonista, o sujeito peludo (lobo), é acusado pela(o) protagonista, entre outros motivos, por ser um “sexista limitado”, remetendo, mais uma vez, à questão de gênero (RODRIGUES, 2016b, s.p.).

Na história de João e Maria, o autor é bem direto em relação às reflexões sobre sujeito e identidade quando escreve que os protagonistas estavam “imbuídos de pertencimento e perspectiva de reconstrução do real enquanto sujeito num mundo pós-moderno e fragmentado” (RODRIGUES, 2016c, s.p.). Ou quando, ao final, os dois irmãos decidem que seria melhor voltar para casa e esperar outra oportunidade “rumo à conquista da autonomia e liberdade individual enquanto sujeitos cientes e conscientes da sua existência em si mesmos e no auto-horizonte de perspectivas e releituras de mundo” (RODRIGUES, 2016c, s.p.). E o diálogo com as questões identitárias segue nos comentários que o autor publica ao pé do texto, ao abordar a ambientação de sua história, “numa periferia urbana no meio da floresta”: “Não pode seer, bradaria um urbanista tradicional, que postaria logo um textão com indiretas, mas ignorando que as noções de espaço e território transbordam de uma geografia limítrofe e classista em prol de uma noção subjetiva de locus identitário.” (RODRIGUES, 2016c, s.p.).

A individualização de tarefas e responsabilidades, citada por Bauman, tão típica de nossa modernidade líquida, também é tematizada por Rodrigues, por meio da recorrência a ações e expressões que remetem a proatividade, protagonismo, empreendedorismo e meritocracia. Na esteira da supervalorização de iniciativas individuais, entende-se também o fenômeno das celebridades e a função que exercem como ideais de sucesso e exemplos a serem seguidos. Elas estão retratadas nos contos-crônicas pelos personagens Pinóquio e Peter P@an, celebridades impulsionadas pelo universo virtual, e pelo menino-porquinho que se destacou pelo projeto vazio de conteúdo que virou “case de sucesso”.

Como já citado, esta é uma análise inicial, sendo necessário aprofundar a pesquisa sobre as reflexões suscitadas e as estratégias de construção textual. A princípio, o recurso à ironia, a reiteração exacerbada de termos e expressões que remetem aos universos temáticos e o diálogo aberto do autor com as teorias de Bauman dão-nos algumas pistas. Desse emaranhado de discursos, ainda há muito a se extrair para pensar a condição humana na atualidade.

REFERÊNCIAS:

- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos - mitos - arquétipos*. 4. ed. São Paulo: Paulinas, 2012.
- COUTINHO, Afrânio. *As formas da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1984.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- RODRIGUES, Henrique. Chapeuzinhx Vermelhx. In: *Vida Breve*, 12 jul. 2016. Site Vida Breve. Disponível em <<http://www.vidabreve.com/chapeuzinhx-vermelhx/#.V-fenzWOKM8>>. Acesso em 25 set. 2016.
- RODRIGUES, Henrique. Cinderela empoderada. In: *Vida Breve*, 16 ago. 2016. Disponível em <<http://www.vidabreve.com/10795/#.V-fL4zWOKM8>>. Acesso em 25 set. 2016.
- RODRIGUES, Henrique. João e Maria Empowered Youth. In: *Vida Breve*, 19 jul. 2016. Disponível em <<http://www.vidabreve.com/joao-e-maria-empowered-youth/#.V-fbpTWOKM8>>. Acesso em 25 set. 2016.
- RODRIGUES, Henrique. Os três porquinhos caçadores de pokémon – Um conto proativo. In: *Vida Breve*, 26 jul. 2016. Disponível em <<http://www.vidabreve.com/os-tres-porquinhos-cacadores-de-pokemon/#.V-fWezWOKM8>>. Acesso em 25 set. 2016.

RODRIGUES, Henrique. Peter P@an e a síndrome do peterpânico. In: *Vida Breve*, 2 ago. 2016. Disponível em <<http://www.vidabreve.com/peter-pn-e-a-sindrome-do-peterpanico/#.V-fUNTWOKM8>>. Acesso em 25 set. 2016.

RODRIGUES, Henrique. Pinóquio e a verdade relativa. In: *Vida Breve*, 23 ago. 2016. Disponível em <<http://www.vidabreve.com/pinoquio-e-a-verdade-relativa/#.V-fJijWOKM8>>. Acesso em 25 set. 2016.

IDENTIDADE E CULTURA DO POVO CIGANO NAS NARRATIVAS DE EUCLIDES NETO

Juliana Cristina Ferreira

1. INTRODUÇÃO

O tempo é chegado (2001), de Euclides Neto é uma narrativa que possui 29 contos como “O tempo é chegado”, homônimo a obra, “A rica fazendeira de cacau”, “Briga de galo”, “Os ciganos”, “Chico Zoim”, “Filomena”, “A rifa”, “A mula Qualtrava”, dentre outros, representando o período em que o cacau entrou em decadência e a identidade cultural da região Sul da Bahia sofreu modificações, pois o fruto de ouro¹⁹ gerava riquezas e desenvolvimento para o local.

No período de 1746 a 1930, a identidade da região era conhecida como a civilização do cacau, uma vez que, ao cair no gosto popular, segundo Rocha (2006), o consumo aumentou e o mercado se aproveitou da demanda e fez do cacau uma mercadoria explorada economicamente, evidenciando os lucros extraídos da venda do produto.

A partir da década de 1930, o produto sofreu uma queda nas vendas por falta de cuidado dos produtores com as plantações. Na década 1960, o cultivo cacauzeiro atacado pelo fungo *vassoura de bruxa*²⁰, entrou em decadência, conforme Rocha (2006). Essa última fase gerou perda na economia das cidades de Ilhéus, Ipiaú, Beira Rio, Itabuna e das fazendas arredores e, conseqüentemente, os moradores tiveram de se adaptar a transição e tentar outros meios para sobreviverem à fome e ao desemprego.

Com o declínio do cultivo, a voz narrativa do conto “O tempo é chegado” comenta que “o comércio descia aos fundos do inferno. Por toda parte, em vez de anúncios iluminados, chamando a freguesia [...] restou o ‘vende-se’ o que ninguém queria comprar” (EUCLIDES NETO, 2001, p. 12). A produtividade cacauzeira que havia trazido riqueza e desenvolvimento para a região encontrava-se em decadência.

Nesse cenário de derrocamento do fruto de ouro, Euclides como conhecedor das terras cacauzeiras, buscou elementos do real a respeito do período histórico da região, principalmente no aspecto das mudanças culturais e identitárias e os ficcionou em suas narrativas, o que

¹⁹ O cacau era chamado de fruto de ouro, por gerar riquezas à região Sul da Bahia.

²⁰ A *vassoura de bruxa* é uma doença fúngica típica de cacauzeiros, ocasionada pelo basidiomiceto *Moniliophthora perniciosa*. Esse fungo ataca especialmente os frutos e brotos causando a diminuição significativa na produção, e em alguns casos pode levar o cacauzeiro à morte.

contribuiu para que, a partir das leituras de seus textos, a região cacauera da Bahia torna-se mais conhecida e as mudanças que o local sofreu, tornam-se mais compreensíveis aos leitores e pesquisadores.

Em *O tempo é chegado*, a representatividade sobre o declínio da monocultura e as mudanças de vida que os moradores sul-baianos sofreram, mostram que os cacauicultores precisavam buscar alternativas para sobreviverem à decadência do fruto de ouro, uma vez que a produtividade do cacau gerou desenvolvimento ao Sul da Bahia. Dentre as alternativas que os produtores encontraram, uma delas foi negociar com o povo cigano por meio de barganha e do trabalho com agiotagem.

O trabalho de agiotagem feito pelos ciganos, segundo a voz narrativa do conto “Os ciganos”, acontecia porque “eram sabidos” (EUCLIDES NETO, 2001, p. 66), homens que sabiam lidar com o dinheiro e por isso, poderiam ajudar os fazendeiros a salvarem suas riquezas. Os fazendeiros, por sua vez, tinham a esperança de recuperar suas fortunas e por isso, procuravam os ciganos para que estes fizessem o serviço de agiotagem ou de barganhas.

Nesse sentido, compreendemos a participação do povo cigano para a formação cultural e identitária da região sul-baiana no período em que o cultivo do cacau entrou em declínio e os produtores precisavam buscar novas maneiras de sobreviverem perante as perdas da produtividade do cacau.

2. A CULTURA CIGANA E O REGIONALISMO EUCLIDIANO

As representações culturais formam na sociedade, a cultura que nasce das relações entre a linguagem, os símbolos, as crenças e os saberes transmitidos de uma geração a outra. Segundo Bosi (1992), a palavra cultura deriva-se dos verbos culto e colonização, advindos do verbo latino *colo*, que significa na língua de Roma, morar, ocupar a terra e cultivar o campo. Assim, a identidade cultural é compreendida como o movimento que passa num determinado local, enquanto espaço que está ocupado por um povo.

Nesse contexto, a literatura regionalista busca apresentar a época, a cultura e a identidade de uma determinada região. Afirma Chiappini (1995), o regionalismo literário atua como uma manifestação de grupo de escritores que representam em seus textos um ambiente, uma época, os costumes e valores de uma determinada região.

Dessa maneira, Euclides Neto, por ter nascido e vivido na região cacauera, buscou representar em seus textos literários a decadência do cacau, uma vez que os moradores precisavam buscar novas alternativas de subsistência, as quais acarretaram em mudanças de vida e de pensamentos, o que resultou em suas mudanças identitárias. Afirma Bauman (2005),

a identidade não é fixa e nem sólida, mas mutável e transforma-se de acordo com as decisões que tomamos e conforme nossas experiências vividas, além de seguir as tendências de cada época. Para Hall (2006), a identidade muda conforme a época e a sociedade.

A literatura euclidiana busca representar a cultura e o regionalismo do Sul da Bahia marcados “pela inquietação política, mudanças na economia e na sociedade, novas atitudes estéticas e reflexões pioneiras sobre a realidade nacional” (MARQUES; BUENO, 2015, p. 8). O regionalismo de Euclides busca representar a cultura e a identidade do Sul da Bahia nos tempos em que a produtividade cacaueteira entrou em decadência e trouxe mudanças de vida para os moradores da região.

Nesse contexto de mudanças nas relações culturais, Euclides apresenta também, o povo cigano, segundo Oliveira e Simões (2010, p. 119) “aborda o grupo étnico de provável origem indiana e disseminado pelo mundo afora, inclusive para a região cacaueteira”, participaram também, da nova formação cultural e identitária da região sul-baiana, no período da decadência do cacau.

O povo cigano ao se organizar nas proximidades das fazendas e mostrar, segundo a voz narrativa do conto “Os ciganos”, suas “barracas amarelas, vermelhas, espalhafatosas como roupas de mulheres” (EUCLIDES NETO, 2001, p. 68), demonstravam sua maneira de viver em grupo, sua dança e a sua valorização das cores, as quais possuem o significado de alegria e festejo.

Somadas as barracas coloridas, os ciganos, mostram também, suas crenças e culturas, como afirma a voz narrativa de “Os ciganos”, “as mulheres mais velhas saem para ler o futuro dos ingênuos e dos sabidos também, que todos gostam de saber os mistérios do futuro” (EUCLIDES NETO, 2001, p. 65). A leitura de mãos faz parte da cultura cigana e é uma tradição passada de mãe para filha, com o intuito de prever os acontecimentos futuros.

Desse modo, por meio das barganhas e trabalhos de agiotagem, o povo cigano contribuiu para a formação identitária da região do Sul da Bahia, mesmo que, segundo a voz narrativa de “Os ciganos”, vinham “ninguém sabe donde – do fundo dos tempos e das narrativas estranhas” (EUCLIDES NETO, 2001, p. 65) estavam lá nas proximidades das fazendas cacaueteiras, mostrando suas tradições, seus costumes e negociando com os fazendeiros que precisavam encontrar alguma maneira de sobreviverem nos tempos da decadência do fruto de ouro.

Os ciganos que armavam barracas nas proximidades das fazendas cacaueteiras mostravam aos moradores da região, suas atividades, artesanatos e trocas de animais, comenta a voz narrativa de “Os ciganos”, “naquele domingo, abria-se a roda para assistir à barganha de

uma lambedada só: 10 animais dos visitantes por outros do dono da fazenda Poço da Caça” (EUCLIDES NETO, 2001, p. 66). Os negócios aconteciam aos domingos onde se misturavam ciganos e fazendeiros para as negociações.

Além de mostrarem suas culturas, pois o povo cigano vive viajando de um lugar para outro sem fixar no local, segundo a voz narrativa de “Os ciganos”, “jamais lutaram por um território só deles. Satisfazem-se com a liberdade dos caminhos que chegavam a toda parte e lhes dá a ideia de que tudo lhes pertence” (EUCLIDES NETO, 2001, p. 70).

Assim, compreendemos que as mudanças na região Sul da Bahia ocorreram com o declínio do cultivo cacaueteiro e os moradores precisavam buscar novas formas de subsistência, uma vez que a monocultura gerava emprego e desenvolvimento para o local. Com a decadência, os cacauicultores que estavam sofrendo, segundo a voz narrativa de “O tempo é chegado”, com “o sol, a vassoura-de-bruxa, a comedilha dos bancos, as casas roídas pelos bichos miúdos” (EUCLIDES NETO, 2001, p. 11), faziam com que os fazendeiros buscassem novas maneiras de não deixarem suas fortunas acabarem, pois estas foram geradas pela monocultura.

Na tentativa de salvarem o que estava em ruínas, os fazendeiros cacauicultores, buscavam negociar com os ciganos, segundo a voz narrativa de “Os ciganos” eram “homens bigodudos, cor de metal doirado exposto ao sol” (EUCLIDES NETO, 2001, p. 65), que estavam dispostos a negociar com os produtores de cacau por meio do trabalho de agiotagem ou de trocas de animais.

Nesse sentido, as relações econômicas que os fazendeiros e coronéis mantinham com os ciganos iniciaram-se com o declínio da produtividade cacaueteira. Como afirma a voz narrativa de “Os ciganos”, “haveria alguma volta em dinheiro” perante a crise, a esperança estava em negociar com os ciganos (EUCLIDES NETO, 2001, p. 65). Os fazendeiros tinham esperança em salvar suas plantações e continuarem obtendo lucros com a monocultura.

Percebemos que diante da situação onde, comenta a voz narrativa de “A rica fazendeira de cacau” que o cacau estava “afundando no preço, vassoura de bruxa comendo as roças” (EUCLIDES NETO, 2001, p. 24), os produtores de cacau de maneira desesperada, buscava negociar com os ciganos. Devido a essas negociações, o povo cigano teve participação na formação cultural sul-baiana, no período do derrocamento do fruto de ouro.

Dessa maneira, compreendemos que no período do derrocamento do fruto de ouro, assim chamado por gerar riquezas e desenvolvimento para a região Sul da Bahia, os fazendeiros cacauicultores precisavam buscar meios para não perderem seus lucros gerados com o cacau.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da leitura da obra *O tempo é chegado*, percebemos as práticas culturais da região Sul da Bahia, as quais nos permitem conhecer a identidade social e local. Assim, compreendemos que as representações literárias euclidianas em diálogo com a realidade, consegue despertar em nós, a imagem da região Sul da Bahia, pois, as descrições do espaço e da história da região representam de maneira clara as mudanças que ocorreram com a decadência da monocultura.

Após sofrer o declínio da produtividade de cacau, os fazendeiros buscaram novas maneiras de sobrevivência, principalmente dos cacailcultores, os quais chegaram até a negociarem com os ciganos, com a esperança de vencerem o declínio da produtividade cacauera.

Nesse sentido, os ciganos que moravam na região sul-baiana no período do derrocamento do cacau, tiveram participação na construção identitária da região, com o derrocamento do cultivo, pois negociaram com os produtores de cacau. Na tentativa de salvarem suas plantações, esses fazendeiros buscavam possibilidades de recuperarem o plantio e uma dessas possibilidades foi buscar o trabalho de agiotagem com o povo cigano.

Nas negociações, o povo cigano teve a oportunidade de mostrar sua cultura, suas crenças, seus valores e seus ideais, além de ter contribuído para a formação identitária da região sul-baiana nos tempos em que a produtividade cacauera entrou em crise.

REFERÊNCIAS:

- ADONIAS FILHO. *Sul da Bahia: chão de cacau*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1978.
- BAUMAN, Zygmund. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*; tradução, Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- CÉSAR, Eliezer. *O romance dos excluídos: terra e política em Euclides Neto*. Ilhéus: Editus, 2003.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, n. 11, v. 5, p. 173-191, 1991.
- CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, 1995.
- EUCLIDES NETO. *O tempo é chegado*. Ilhéus: Editus, 2001.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. Identidade: objeto ainda não identificado? *Revista Estudos da Língua(em)*, Vitória da conquista, v. 6, n. 1, p. 81-97, jun. 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

ROCHA, Lurdes Bertol. *A região cacauêira da Bahia: uma abordagem fenomenológica*. (Tese de Doutorado), Aracaju, SE: UFS/POSGRAD, 2006.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. A ficção da região cacauêira baiana: questão identitária. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. UESC, nº 1, 1997/98, p. 119-128.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto; OLIVEIRA, Rita Lírio de. A memória como construto de identidade cultural Grapiúna. *DLCV*, João Pessoa, v.7, n.2, jul/dez 2010, 33-42.

O IMAGINÁRIO DA ANIMALIDADE NA POESIA DE HILDA HILST: “CAVALO, HALO DE MEMÓRIA, GUARDO-TE NO PEITO”

Karyne Pimenta de Moura Costa

1. Criatividade e animalidade na Casa do Sol

A poesia de Hilda Hilst é reverberada pelo Imaginário da Animalidade como uma via para a assimilação da criatividade em seus aspectos não apenas de expressão da palavra mas também de entendimento do homem inserido em uma esfera de ruptura com a morte e com o tempo. Pela animalidade, as imagens poéticas de Hilst impactam as convicções do homem e o conduzem a um laceramento de uma condição primeira, transitória e terrena. Alcançar essa descoberta traz à tona estruturas profundas da psique humana, remontadas a conteúdos arquetípicos de imagens ancestrais e íntimas, presentes em vários povos e culturas, representadas por vieses simbólicos os mais variados.

A aproximação do homem do animal remonta aos mais antigos questionamentos do homem. Desde sempre, nota-se que diante da coletividade e da vivência dos animais em suas nuances de inocência, coragem e enfrentamento, o homem repousa sentimentos de curiosidade, aproximação, comparação e exemplaridade. Consoante Gilbert Durand (2002, p. 70), na obra *As estruturas antropológicas do imaginário*: a animalidade é “(...) como um abstrato espontâneo, o objeto de uma assimilação simbólica, como mostra a universalidade e a pluralidade da sua presença tanto numa consciência civilizada como na mentalidade primitiva.”

A convivência homem-animais nos remete às construções simbólicas do primeiro através de imagens e representações simbólicas. Desde os povos mais primitivos, o animal desperta no homem interesse e inspiração. Assim, a poesia, enquanto arte mimética, apazigua o homem com a morte e com o ofício do erotismo. A mímesis envolve a lírica com uma arbitrariedade a partir dos sentidos reais que evoca:

A “representação” pura e simples do “real”, a relação nua “daquilo que é” (ou foi) aparece assim com uma resistência ao sentido; essa resiliência confirma a grande oposição mítica do vivido (ou vivo) e do inteligível; basta lembrar que, na ideologia do nosso tempo, a referência obsessiva ao “concreto” (naquilo que se pede retoricamente às ciências humanas, à literatura, aos comportamentos) está sempre armada como uma máquina de

guerra contra o sentido, como se, por uma exclusão de direito, o que vive não pudesse significar – e reciprocamente. (BARTHES, 1988, p. 163).

Uma das maneiras de se defrontar a morte é soerguer no erotismo uma energia simbólica concernente à representação da animalidade em sua identificação não somente com as estruturas profundas inconscientes do homem mas, também, com o diálogo com a criatividade através de imagens exemplares da força bruta e selvagem do animal em combinações inesperadas. A inspiração se perfaz como um mistério que toma conta do poeta como se ele fosse possuído por uma energia inebriante e transformadora, ao passo que é livre e se irrompe de modo abrupto e infinito.

Na poética hilstiana, a vivência do homem com o animal, retrata como uma energia inspiradora de versos, é perceptível pela morada de Hilst, a Casa do Sol, em Campinas/SP. A chácara se apresenta na vida da poeta como um espaço que guarda e desperta a criatividade, além de ser sua residência, é um local de onde brotaram experiências artísticas e que hoje é um centro cultural – Instituto Hilda Hilst – Centro de Estudos Casa do Sol (IHH), localizado em um condomínio de chácaras do Parque Xangrilá.

A inspiração ecoa na Casa do Sol e é um convite à escrita poética a partir de sua arquitetura, de seus bosques, de sua natureza bucólica e da presença de animais: cães circulam livremente por essa construção e são mais que animais vivos, são um reflexo da energia que emana de sua produção. Não apenas os cães sinalizam a inspiração de Hilda na Casa do Sol, mas também a arquitetura de uma construção que é centralizada em uma fonte, com janelas grandes e ovaladas que se circunscrevem a um pátio com veredas, figueiras e árvores frutíferas.

Na entrevista de 1989, conferida a Nelly Novaes Coelho, *Um diálogo com Hilda Hilst*, a escritora revela como os animais a aproximam de uma continuidade pela escrita:

Tenho muito medo das pessoas. Gosto de bichos, tenho paixão por eles. E tenho medo do homem, do ser humano, porque acho que nunca vamos conseguir saber, exatamente, o que é um ser humano. (...) O boi e o cavalo, animais que toda a vida foram companheiros do homem... (...) Como é que faço para continuar viva, apesar de tudo o que vejo e ouço? Estou morando num país onde acontece essa coisa absolutamente inominável que é o suplício de animais até a morte, praticamente todos os dias. Há pessoas que acham que isso não tem importância. Para mim, fica difícil sobre-existir vendo tudo isso. Então, o fato de escrever é para mim uma salvação. (COELHO, 2013, p. 126-127)

Sob essa ótica, percebemos que Hilst vai ao encontro da tendência contemporânea da literatura e das artes em geral: a intensificação do instante presente, por um olhar ressacralizado do cotidiano de seu pequeno espaço, a partir de uma procura de respostas para nosso tempo. Eis uma ressignificação utópica de aspectos transfigurados, desde os animais domésticos aos selvagens e etéreos, a animalidade pela qual enveredamos nesse estudo trespassa o tempo e o espaço, implementa um enfrentamento da condição do homem mortal e temporal e circunscreve uma visível contribuição para o corpus crítico da criação lírica hilstiana. Portanto, ao remeter no cavalo a imagética, seguimos a definição de Alfredo Bosi (2000, p. 22) em *O ser o tempo da poesia*: “A imagem não decalca o modo de ser do objeto, ainda que de alguma forma o apreenda.”

2. Cavalos: imagens poéticas e configurações simbólicas

O erotismo é uma busca psicológica pela continuidade que, nas palavras de Georges Bataille (1987, p. 20), na obra *O erotismo* “é um dos aspectos da vida interior do homem. Nisso nos enganamos porque ele procura constantemente fora um objeto de desejo. Mas este objeto responde à interioridade do desejo”. A procura por algo que lhe falta e que lhe permite movimentar sua existência terrena liga o homem a uma ancestralidade indefinida que é resguardada por sua aproximação com a animalidade.

As diversas culturas que constituem o inconsciente coletivo do homem trazem na imagética do cavalo aspectos inspiradores de força e sabedoria, e o assimilam ao tempo, à morte, à magia e à revelação de mistérios. Conforme a mitologia grega, três arquétipos de cavalo se despontam como representações de uma inquietude avassaladora e intrigante que nos leva a refletir acerca da condição humana perante o ofício da escrita: Pégaso, Centauro e Unicórnio.

Acerca da simbologia do cavalo, Gilbert Durand (2007) enfatiza que Pégaso é um cavalo que alça voo rumo aos céus. Dotado de asas, é de propriedade de Belerofonte, herói filho de Poseidon. É o cavalo alado que transporta os raios de Júpiter. Já o Centauro é divindade do vento rápido, se vincula ao trovão, fenômeno oriundo do diabo que ferra seu cavalo, cujo galope é assimilado ao leão, ao mar e aos bovídeos. Poseidon se transforma em cavalo e a esse animal arremete a selvageria e a perfidez, cujos galopes sinalizam tremores de terra. O cavalo seria ainda a montaria de Hades e o transporte das divindades, simbólico do tempo, se relaciona aos relógios naturais, donde o sonho com cavalos denota morte próxima. Assim, o cavalo tem a simbólica do mal, da morte, do nefasto e do macabro. A morte

montaria um corcel negro e o Apocalipse traz uma morte que cavalga em um cavalo esverdeado.

No entanto, a ambivalência da magia também perfaz a imagética do cavalo. O Unicórnio seria uma remissão mitológica que remete pureza, castidade, força, virgindade e sorte, da magia ao milagre. É um cavalo branco de aspecto salvador e esperançoso, cujos vínculos trazem consigo inspiração, sublime e elevação. A obra de Hilda Hilst alude esse personagem mitológico. Um texto narrativo hilstiano, sua primeira ficção, se intitula *O unicórnio* (1969) e o escritor gaúcho Caio Fernando Abreu (1948-1996) endereça suas cartas a Hilst se referindo à mesma por “Querida Unicórnica”.

A respeito da imagem do cavalo trazer consigo aspectos ambivalentes do macabro ao sublime, Gaston Bachelard (1988, p. 13), na obra *A poética do espaço* é enfático sobre o poder da linguagem superar os limites da linguagem: “A consciência poética é tão totalmente absorvida pela imagem que aparece na linguagem, acima da linguagem costumeira, fala com a imagem poética uma linguagem tão nova que não se pode mais considerar com proveito correlações entre o passado e o presente.”

Os cantos 10 e 11 de “Passeio”, publicados por Hilst na obra *Trajectoria poética do ser (I)* (1963-1966) trazem na imagem do cavalo, no canto 10, uma associação do eu lírico com o ritmo e compasso de uma cavalgada que lhe confere leveza rumo à inspiração; e no canto 11 um movimento inexato e infinito no ofício da palavra lírica.

10

Com esse caminhar que em sonho se percebe
Ou como um corpo pesado sob as águas
Movimento pausado, movimento leve
Ave maior em voo compassado

Os cavalos da ilha se moviam
Nos grandes areais ensolarados.

O que era corpo em mim, só descansava.
O que não era
Vencia aquele espaço que nos separava.
(HILST, 2017, p. 179)

Em três estrofes, a caminhada do eu engendra o sonho e a possibilidade em um ritmo de cavalgamento. O movimento é pausado e leve, contemplando a oscilação e o encadeamento da cavalgada. O compasso assimila o cavalo ao voo e o aproxima da ave, simbolizando Pégaso, o cavalo alado.

Os cavalos se movem em aspectos de luz em uma espacialidade sagrada e repousante, o aconchego de uma ilha, segura, que se evade diante das águas.

O eu, em corporeidade, descansa e assume o não ser, vence e supera o espaço de ruptura e separação por meio da caminhada e do ritmo que o une a uma essência anterior criativa.

Peso, leveza e compasso trazem ritmo à caminhada da escrita dos versos pelos verbos caminhar, perceber, mover, ser, descansar, vencer e separar. E os versos se afunilam na estrofe intermediária, que traz a simbologia da ilha que contempla os cavalos, com seu movimento e com a presença dos elementos terra, em “areais” e fogo, em “ensolarados”.

Analisemos as configurações simbólicas do próximo canto:

11

Cavalo, halo de memória, guardo-te no [peito]
Sobre esta grande artéria
Fonte de vida e alento que sustenta
Amor de madurez e adolescência.

Cantando-te sou teu corpo e tua nudez.
E ombro a ombro seguimos a alameda
Casco de dor num caminho de sol
E labareda, indivisível água
Obrigando-me a ver o que tu vês.
(HILST, 2017, p. 180)

Em duas estrofes, Cavalo contempla o vocativo, é evocado e a ele é atribuído o aposto “halo de memória”. É uma imagem que o eu traz em seu inconsciente como algo que rememora e invade seu corpo, em “grande artéria”, “Fonte de vida” e “alento que sustenta”. Aproximado da significação de luz, halo remonta à iluminação propiciada pela sabedoria e oscila-se, transita-se de modo inexato, entre a madurez e a adolescência.

O canto faz com que o eu se unifique ao cavalo e ao seu ofício, é seu corpo e sua nudez inocente. Seguem ombro a ombro, lado a lado por uma alameda e partilham o casco, pois o eu se animaliza durante sua caminhada poética, coexistindo fogo e água, vendo o que o cavalo vê em uma esfera infinita e sagrada.

Ambos os poemas trazem na simbólica do cavalo possibilidades de inspiração rumo a esferas infinitas, sublimes ao mesmo tempo que são misteriosas e inquietantes para o eu lírico. Dos movimentos de cavalgadas e inconstâncias a palavra se perfaz como uma energia criativa imbuída da significação dos elementos da natureza, das pausas e dos corpos, pois o que rege a palavra, nesses cantos, é o ritmo da escrita como uma cavalgada que faz o eu lírico se estender pelo tempo, pela morte e pela memória.

REFERÊNCIAS:

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- COELHO, Nelly Novaes. “Um diálogo com Hilda Hilst, 1989”. In: *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. Org. Cristiano Diniz. São Paulo: Globo, 2013. p. 111-137.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HILST, Hilda. *Exercícios*. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. *Cantares*. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- WEINTRAUB, Fabio; COHN, Sérgio; GORBAN, Ilana; WEISS, Marina. “Os dentes da loucura” (2001). In: *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. Org. Cristiano Diniz. São Paulo: Globo, 2013.

O ESVAZIAMENTO DA CORREÇÃO TEXTUAL EM PRODUÇÕES ESCOLARES

Kelly Dayane Silva Araujo
Cármem Lúcia Hernandes Agustini

1. Introdução

É notório o quanto a escrita é importante na *relação discursiva* do cidadão na sociedade contemporânea. A leitura e a escrita perpassam a vida cotidiana e, por isso, o cidadão necessita adquirir habilidades específicas para a sua participação em atividades sociais e nas diversas instituições que constituem a sociedade, desde ações corriqueiras como pagar contas ou pegar um ônibus até a compreensão do funcionamento das instituições e da política. Por isso, a base da educação é a leitura e a escrita.

Sobre essa questão, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) afirmam que

o domínio da língua tem estreita relação com a possibilidade de plena participação social, pois é por meio dela que o homem se comunica, tem acesso à informação, expressa e defende pontos de vista, partilha ou constrói visões de mundo, produz conhecimento. Assim, um projeto educativo comprometido com a democratização social e cultural atribui à escola a função e a responsabilidade de garantir a todos os seus alunos o acesso aos saberes lingüísticos necessários para o exercício da cidadania, direito inalienável de todos. (PCN, 1997, p.21)

Assim concebendo a formação cidadã do aluno, a função do professor, no espaço escolar, mostra-se fundamental. No ensino de escrita, o professor deve colocar-se, por conseguinte, na condição de leitor do texto do aluno e, a partir dessa posição, proceder a correção do texto. No entanto, essa correção deve funcionar como mecanismo de orientação do aluno no trabalho elaborador que deve empreender sobre o seu próprio escrito. Nesse sentido, o ensino de escrita tem por base a leitura e a produção de textos com foco na circulação social. Assim, a correção empreendida deve primar não só pelos aspectos formais, ortográficos e lingüísticos do texto, mas também pelos aspectos textuais e repertoriais.

Nesse contexto, a correção é parte de uma ação colaborativa entre professor e aluno, uma vez que ambos são co-responsáveis pelo processo de aquisição da escrita e de repertórios lingüísticos e culturais. A correção, assim concebida, torna-se um mecanismo basilar para a formação escritora e leitora do aluno. Se a correção não estiver em função dessa ação colaborativa, converte-se em mecanismo de avaliação e torna-se um produto a ser visto pelo

aluno como caução à nota obtida. O cenário atual da educação brasileira, que pode ser aferido pelo desempenho dos estudantes no Enem, mostra a urgência em reconsiderar a função da correção e o lugar do ensino de escrita no espaço escolar.

Como parte de nossas preocupações com a formação escritora e leitora dos alunos da Educação Básica, analisamos, na sequência, certo modo de correção, comumente adotado no espaço escolar, a fim de problematizar a posição do professor em aulas de produção textual. Trata-se de um modo de correção que descola o foco do texto produzido para o produtor do texto, promovendo um “esvaziamento” da correção e o cerceamento da ação colaborativa e, em decorrência, do trabalho elaborador que o aluno deveria realizar sobre o seu escrito.

2. A correção de textos no espaço escolar

A correção, como ação pedagógica utilizada pelo professor no espaço escolar, é um mecanismo importante para a formação do aluno como cidadão pertencente a uma sociedade grafocêntrica. Ela é necessária para que o aluno possa realizar um trabalho elaborador sobre o texto redigido, de modo a manejar adequadamente a língua escrita²¹. Com o auxílio da correção, o aluno identifica os problemas e os pontos a serem melhorados/trabalhados, os aspectos que desenvolveu bem e, também, as questões ortográficas e linguísticas.

Mobilizada adequadamente, a correção contribui para que o aluno adquira condições e habilidades próprias à produção de textos, de circulação social, em diferentes espaços da sua vida cotidiana. Frente a uma demanda social de escrita, ele deve ser capaz de mobilizar conhecimentos adquiridos na escola e redigir adequadamente seu texto. A correção deve estar em função dessa formação. Por isso, não pode restringir-se à avaliação.

Para que a correção cumpra essa função, o professor precisa colocar-se na condição de leitor do texto do aluno e corrigi-lo em função da leitura. O professor deve analisar o escrito com base nas questões: 1. o que consigo ler a partir do texto escrito? 2. como o que leio está escrito? e 3. o que deixa de escrever para escrever *x*? 4. a partir da leitura do texto, como contribuir para a realização do trabalho elaborador sobre o texto escrito? Essas questões entrelaçam leitura e correção. O professor, com base nos objetivos específicos do movimento de ensino, pode formular suas questões e, assim, aprimorar seu modo de correção.

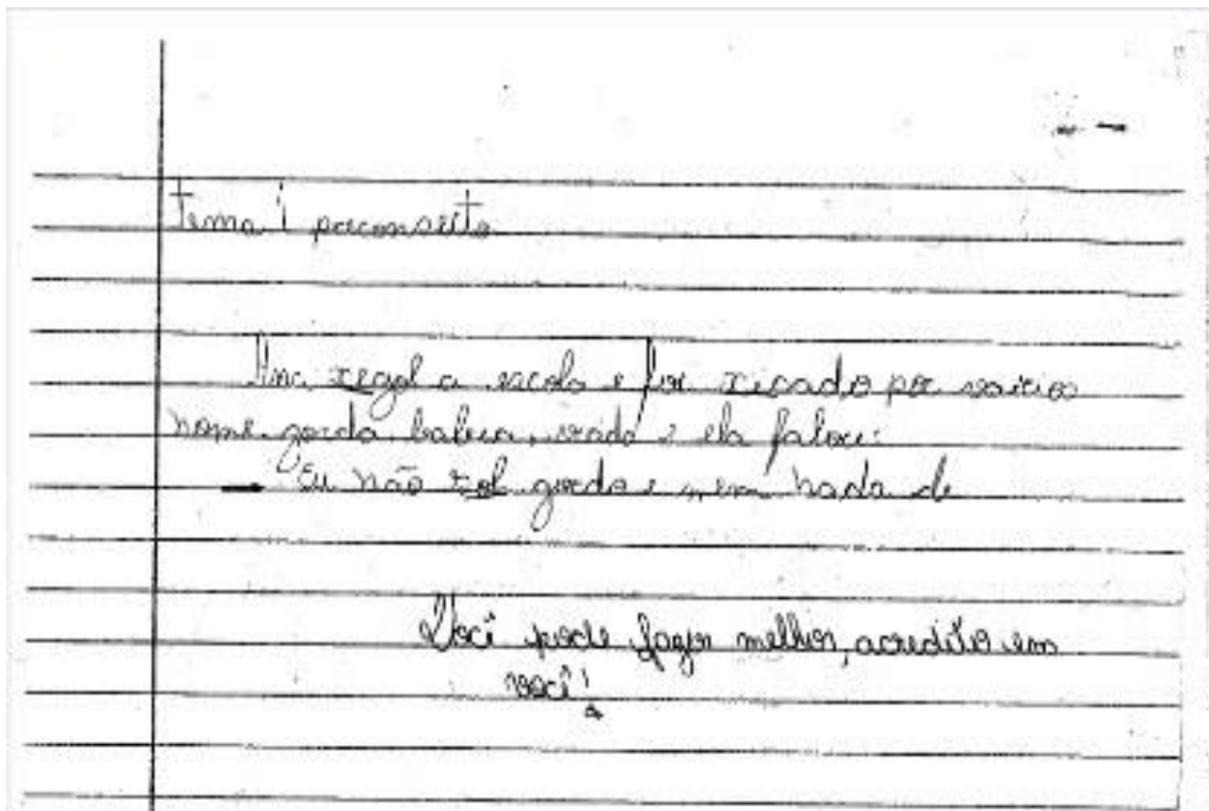
21. Esse manejo não se restringe à mobilização de uma escrita institucionalizada e da norma linguística específica à situação de discurso; compreende também o manejo de repertórios em função do uso específico que a situação evoca/convoca.

No espaço escolar, no entanto, a correção com finalidade meramente avaliativa prevalece sobre a correção com finalidade colaborativa. Muitas vezes, o professor não estabelece parâmetros coerentes com a proposta apresentada ao aluno ou utiliza modelos avaliativos em vigência na sociedade, como o modelo Enem, que não estão em função do ensino, ou seja, que não constituem práticas pedagógicas, pois não acarretam uma reflexão do aluno sobre o texto escrito. Nessa perspectiva, quando o professor corrige o texto, utiliza-se, predominantemente, da correção resolutiva e restringe-se, por isso, aos aspectos ortográficos e gramaticais.

A correção resolutiva deve ser utilizada para os casos em que o professor percebe por outra passagem do texto ou por conhecimento da escrita do aluno que se trata de um deslize ocasional. Ela também pode ser utilizada para resolver problemas que não são foco da produção escrita. Outros tipos de correção devem ser priorizados no processo de ação colaborativa, como a correção indicativa e a classificatória que, conjugadas, contribuem, sobremaneira, para o trabalho elaborador do aluno sobre o texto escrito. Outro tipo de correção importante é a correção textual-interativa. O professor lança mão da correção textual-interativa para explicar problemas e ganhos do texto como uma forma de auxiliar o aluno no trabalho elaborador.

3. A correção esvaziada

Analisamos, abaixo, duas correções textuais relativas ao sexto ano do ensino fundamental.

Texto 1:

Fonte: banco de textos, constituído por Agustini.

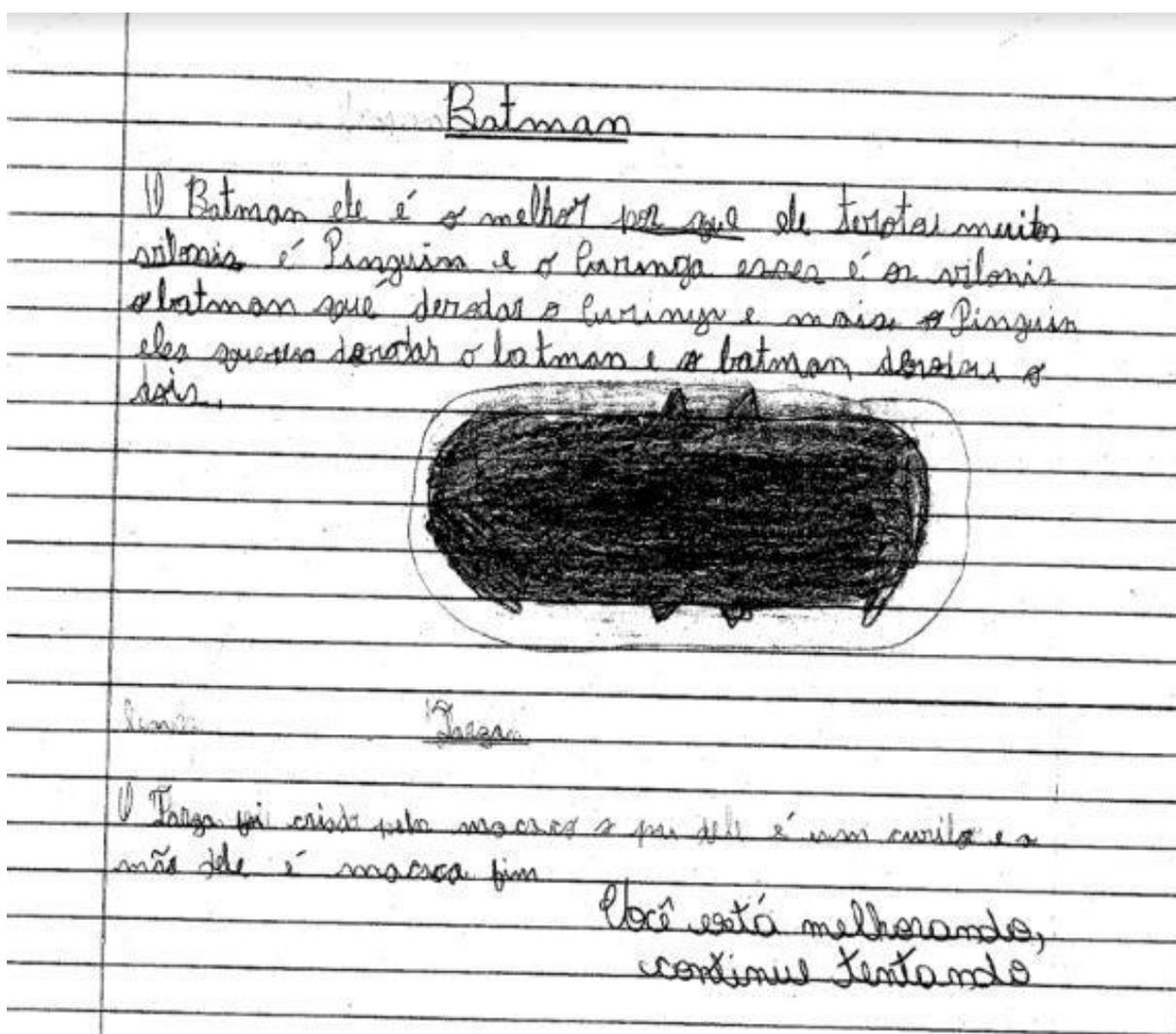
Nesse texto, podemos observar que o aluno apresenta dificuldades ortográficas e de desenvolvimento textual. Em relação à ortografia, desde o início o texto apresenta problemas. As palavras em que há problemas ortográficos são: “preconceito”, “xegol”, “xicado”, “sol”. Em relação a progressão textual, podemos observar que o escrito não se desenvolve, limitando-se a apresentar uma situação inicial: a chegada na menina na escola e o xingamento sofrido, e a resposta da menina. E o tema solicitado, preconceito, foi trabalhado na narrativa? Podemos pensar em *bullying*.

Dado o contexto do tema, o episódio em que um jogador fora xingado de macaco, durante uma partida de futebol, a professora solicitou aos alunos que produzissem uma narrativa com a temática “preconceito”. O aluno é incoerente com o tipo textual solicitado, pois não produz uma narrativa, visto que uma narrativa contém narrador, personagens, enredo, espaço e tempo. No texto, o enredo fica comprometido, porque não há desenvolvimento, complicação, clímax e desfecho. Por isso, é possível observar que o escrito não atinge o esperado, pois a história narrada está incompleta.

A correção realizada sobre o texto é a correção indicativa. São sublinhadas algumas palavras com problemas ortográficos. A correção textual-interativa também é mobilizada. No

entanto, o bilhete ao final do texto refere-se ao aluno e não ao texto propriamente. A correção textual-interativa é “Você pode fazer melhor, acredito em você”. Nesse bilhete, a correção é deslocada do texto para o aluno, o que promove o “esvaziamento” da correção. Ela não está em função de uma ação colaborativa ou de uma reflexão sobre o texto escrito; volta-se, ao contrário, à relação professor-aluno, com o intento de motivar o aluno para, na próxima vez, escrever mais. Nesse caso, a correção não se efetiva e, ao aluno, não é demandado um trabalho elaborativo sobre o texto escrito. Com efeito, encerra-se a atividade e a correção torna-se um mero produto para caucionar nota ou participação da aula.

Texto 2:



Fonte: banco de textos, constituído por Agustini.

Esse texto é parte de um conjunto de textos resultante da solicitação do professor de que uma turma de sexto ano do ensino fundamental produzisse uma narrativa com a temática

“Heróis”. Como subsídio para a produção da narrativa, foram utilizados episódios de histórias em quadrinhos. Assim, por unanimidade, os alunos redigiram narrativas de heróis de HQs. O texto 2, resulta do intento de relacionar os heróis Batman e Tarzan. Como o aluno está colado às HQs, não consegue produzir uma narrativa na qual Batman e Tarzan possam figurar como personagens, não lhe restando outra saída: é preciso separá-los. Então, produz um primeiro “parágrafo” para o Batman e outro, para o Tarzan. Entre eles, faz um desenho. O desenho rememora o símbolo do Batman. Assim, por ter que produzir uma narrativa de heróis, no plural, o aluno produz dois “textos”, de forma separada, acreditando que não poderia unir os dois heróis em um único texto.

Em relação à ortografia, o texto apresenta muitos problemas. Há a frequente troca da letra “t” pela letra “d”. Talvez porque, na oralidade, o “t” e o “d” são fonemas que se diferem apenas pela vibração. Isso acontece nas palavras “terotou” e “derodar”, que deveriam ser grafadas “derrotou” e “derrotar”.

Além desses problemas ortográficos, o texto não define o enredo das histórias, pois tanto o parágrafo relativo ao Batman quanto o relativo ao Tarzan não estão desenvolvidos. Ao contrário, os “textos” apresentam aspectos descritivos: uma possível tentativa de produzir uma situação inicial. Por isso, assim como o escrito anterior, esse também se desvia da produção de uma narrativa, não contendo seus elementos constitutivos, em especial, o enredo.

A correção indicativa é utilizada ao sublinhar algumas palavras com problemas ortográficos.

No entanto, há palavras com problema dessa natureza que não estão sublinhadas, podendo induzir o aluno a acreditar que as grafou adequadamente. Na correção textual- interativa, o bilhete ao final da folha diz: “Você está melhorando, continue tentando”. Da mesma forma que no texto 1, a correção esvazia-se, pois é deslocada no texto para o aluno, de modo que não atende à necessidade de trabalhar o texto elaboradamente.

Considerações finais

A partir das análises, podemos perceber o quanto a correção, que deveria ser algo relativo ao texto, pode perder sua função pedagógica, quando há um esvaziamento de sua concepção. Assim, a correção empreendida configura-se apenas como uma tentativa de correção, porque: i) a correção indicativa realizada, sublinhando algumas palavras com problemas ortográficos, não é feita em todas as palavras com problemas, podendo levar o aluno a inferir que palavras mal grafadas estejam adequadas; e ii) os bilhetes deslocam o foco do texto para o aluno, de modo a não oportunizar ao aluno uma reflexão sobre seu texto.

Segundo Serafini (1995), a correção indicativa

[...] consiste em marcar junto à margem as palavras, as frases e os períodos inteiros que apresentam erros ou são pouco claros. Nas correções desse tipo, o professor frequentemente se limita à indicação do erro e altera muito pouco: há somente correções ocasionais, geralmente limitadas a erros localizados, como os ortográficos e lexicais. (SERAFINI, 1995, p.113)

Em relação à correção textual-interativa, Ruiz (1998) diz

trata-se de comentários mais longos do que os que se fazem na margem, razão pela qual são geralmente escritos em seqüência ao texto do aluno (no espaço que aqui apelidei de "pós-texto"). Tais comentários realizam-se na forma de pequenos "bilhetes" que, muitas vezes, dada sua extensão, estruturação e temática, mais parecem verdadeiras cartas (algumas até com invocação e fecho). (RUIZ, 1998, p. 67)

Quando observamos os bilhetes “Você pode fazer melhor, acredito e você!” e “Você está melhorando, continue tentando”, percebemos que estes rememoram enunciados que se aproximam dos discursos de autoajuda. No discurso de autoajuda, “o enunciador constrói seu projeto de confiança e de adesão ao outro (PEREIRA, 2006). A tentativa de correção textual-interativa nos bilhetes da professora, por se deslocar para o aluno, gera um bilhete de incentivo para o aluno melhorar. Porém, como ela não trata dos aspectos textuais dos alunos em momento algum, o bilhete não apresenta uma ação que possa promover essa melhora, pois não é oferecido ao aluno condições de saber como ou o quê melhorar.

Além disso, há uma anáfora Ø depois dos verbos “melhorar” e “tentar” no bilhete “Você está melhorando Ø, continue tentando Ø”. Quando o aluno se depara com esse bilhete, pode se perguntar: no que estou melhorando? e o que devo continuar tentando? Ele pode estar melhorando a grafia, a estética das letras, a escrita, não se sabe. E o que deve continuar tentando, melhorar a grafia, escrever? Há, nos enunciados de motivação, uma vagueza sobre seus referentes, tornando-os equívocos.

Por fim, podemos perceber o como esse modo de correção não contribui com o ensino de escrita, não oportunizando ao aluno uma ação colaborativa que lhe permita desenvolver habilidades que o ajudem nas suas práticas cotidianas de escrita. O esvaziamento da correção textual faz com que a escrita do aluno permaneça estagnada, já que ele não sabe o que deve melhorar na sua escrita. E, assim, ao sair do ensino fundamental, ainda não consegue produzir textos bem elaborados.

REFERÊNCIAS:

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: língua portuguesa* / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília : MEC/SEF, 1997. 87 p.

Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro02.pdf>. Acesso em: setembro de 2017.

PEREIRA, J. N. Gênero auto-ajuda e suas estratégias retórico-discursivas. In:

MAGALHÃES, José Sueli de e TRAVAGLIA, Luiz Carlos (Org). *Múltiplas perspectivas em Linguística*. UBERLÂNDIA: EDUFU, 2008, p. 1523-1533.

RUIZ, E, M. S. D. *Como se corrige redação na escola*. [Tese de Doutorado]. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 1998.

SERAFINI, Maria T. *Como Escrever Textos*. Tradução de Maria Augusta Bastos de Mattos, São Paulo: Globo, 1995.

CONTOS DE FADAS REVISITADOS: ROMPENDO O DOMÍNIO DE UMA TRADIÇÃO

Me. Livia Maria de Oliveira

“We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us” (RICH, 1985, p. 2046).

O revisionismo de contos de fadas é considerado uma estratégia narrativa da pós-modernidade e pode seguir pelos seguintes caminhos: psicológico, histórico, social, entre outros. Os questionamentos realizados dentro da revisão proposta por autores da contemporaneidade servem à função de minar determinados discursos outrora considerados como únicos.

O pós-modernismo é muitas vezes difícil de definir, por incluir o espaço-tempo presente e apresentar uma pluralidade de formas e conteúdos. No presente artigo, o pós-modernismo será estudado em função do processo revisionista, observando elementos/estratégias que possibilitem a revisão crítica e o questionamento de discursos de gênero cristalizados.

Nesse sentido, primeiramente abordaremos a questão da pós-modernidade, utilizando os conceitos e pensamentos de Linda Hutcheon (1991), entre outros autores. Discutiremos, ainda, as problemáticas dos contos de fadas e a necessidade do revisionismo dessas narrativas maravilhosas na contemporaneidade, a partir das ideias de Adrienne Rich (1985). Dentre as estratégias revisionistas, destacaremos a paródia (HUTCHEON, 1989); e por fim traremos reflexões sobre as questões de gênero (BUTLER, 2010), uma vez que o revisionismo contemporâneo dos contos de fadas é objetivado por muitas escritoras por meio de um viés feminista.

O termo pós-modernismo aponta para as transformações ocorridas a partir dos anos 50, deste século. Na obra *Um Estudo de História*, Joseph Arnold Toynbee apresenta o termo pós-modernidade, na defesa de uma visão apocalíptica da história – uma vez que sua obra é elaborada no momento da II Guerra Mundial. Por volta dos anos quarenta e cinquenta, os americanos se apropriaram do termo “pós-modernismo”, a fim de designar a produção artística referente às transformações posteriores à II Guerra Mundial.

Com o capitalismo inaugurando uma nova fase, temos a ocorrência da Terceira Revolução Industrial, que traz visibilidade à eletrônica e à tecnologia. Na era pós-moderna, o

mundo se interliga e as fronteiras se estreitam, mudando o modo de vida e os valores das sociedades pós-industriais e informatizadas, cujo caráter se torna múltiplo e plural.

Questões históricas e sociais alimentam a literatura, que passa a misturar elementos da cultura de massa com a alta cultura, por meio da intertextualidade, da paródia e do pastiche. Nesse sentido, o artista pós-moderno, assim como a globalização, rompe com o preestabelecido e com as fronteiras, rejeitando verdades universais e únicas.

Enquanto o modernismo se presta à crítica social da tradição, da cultura de massa e da negação do passado, rompendo com a arte que reproduz a realidade e buscando a máxima originalidade; na pós-modernidade esses aspectos são enfraquecidos e/ou retomados sob uma nova perspectiva. Segundo Sylvestre (2003, p. 48), “o texto pós-moderno alimenta-se do passado, dos modelos antigos, mas os inverte, inserindo-se neles para subvertê-los”. Desse modo, a tensão entre tradição e inovação é vista sob a ótica da problematização; o passado não é negado, mas retomado de forma a romper com o que antes era estabelecido pelas verdades universais e únicas. Além disso, a pós-modernidade abre espaço para as lutas minoritárias.

Aqui podemos observar o diálogo da pós-modernidade com o revisionismo dos contos de fadas, afinal esse processo retorna às histórias consideradas clássicas a partir de um novo direcionamento crítico, repensando os comportamentos da sociedade contemporânea e realizando “uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente” (HUTCHEON, 1991, p. 39). Esse novo direcionamento crítico, no caso de escritoras feministas de contos de fadas, diz respeito principalmente às convenções binárias de gêneros e à necessidade de se quebrar as representações comportamentais que se tornaram cristalizadas.

Assim, existe uma “presença do passado” muito forte no pós-modernismo. No entanto, Hutcheon (1991) adverte que esse retorno não tem nada de nostálgico, sendo sempre uma retomada crítica, uma vez que a estética pós-moderna tem como interesse subverter o que foi convencional. Além disso, não há uma negação da existência do passado, afinal o fenômeno do pós-modernismo “usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p. 19) – lembrando que não se pretendem novos conceitos rígidos e inquestionáveis, justamente por problematizar tais conceitos, mas estabelecer um jogo da diferença, questionando e subvertendo criticamente, além de possibilitar novas leituras e novos enredos para o que se tornou “naturalizado” social e historicamente.

Voltemo-nos, então, para a noção comum que se estabeleceu ao longo dos anos e dos séculos sobre os contos de fadas. No imaginário coletivo contemporâneo a imagem que se destaca sobre os contos de fadas diz respeito às versões de Walt Disney. Com esse

conhecimento, muitas noções sobre os primeiros contos de fadas ficam submergidas em camadas de senso comum.

Os contos de fadas possuem contato direto com o ato de narrar e acredita-se que tiveram início como tradição oral, sendo narrados pelos camponeses, a fim de entreterem as pessoas que faziam parte de sua comunidade e que se reuniam para escutarem narrativas, em momentos de lazer e aprendizagem. Adultos e crianças participavam desses momentos, considerados coletivos, e o melhor contador era aquele que conseguia emocionar a plateia e prender a atenção desta para a sua história (CORSO, 2006).

Com o passar do tempo, a forma de se contar essas narrativas foi sendo modificada. A fim de registrar essas narrativas orais, houve a necessidade de compilação dos contos de fadas por meio da popularização dos livros – refletindo os ideais burgueses, como realizado por Charles Perrault (1628-1703), por Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), por Hans Christian Andersen (1805-1875) e, no contexto cinematográfico, por Walt Disney (1901-1966). Tais nomes se cristalizaram na memória coletiva ocidental como os pioneiros dessas narrativas maravilhosas, criando-se, então, uma tradição. Considerar esses nomes como parte da memória e da tradição dos contos de fadas exclui e desconsidera partes importantes do que hoje é considerado um verdadeiro trabalho de arqueologia na reconstituição cronológica dos contos de fadas enquanto documentos históricos, pois muito foi apagado, silenciado, sequer insinuado (WARNER, 1999).

Na oralidade, desfecho favorável e submissão feminina não eram considerados positivos (WINDLING, 1997). Ao longo da institucionalização dos contos de fadas enquanto gênero literário por meio do suporte papel, houve uma “apropriação dialética” (ZIPES, 1994), ou seja, as histórias foram assumidas por classes sociais diferentes e muitos elementos foram transformados, o que caracteriza uma violência contra a história oral e uma remoção da energia vital dessas narrativas.

Considerando a propensão de reescrita dos contos de fadas, observamos que os tempos inaugurais e míticos estão se expressando de múltiplas formas na literatura contemporânea, sendo acompanhados pelas versões cinematográficas. As releituras contemporâneas são cada vez mais numerosas, seja sob forma de questionamento, ou até mesmo de reafirmação de alguns valores cristalizados.

Concordamos com Corso (2006) ao dizer que existe um encanto pelos contos de fadas que perdura até hoje; mas com o revisionismo contemporâneo, cada vez mais histórias estão sendo relidas e ganhando novas roupagens, principalmente no que se refere às minorias, como a representação da figura feminina nos contos maravilhosos. É na necessidade de que muitas

narrativas não sobrevivam quase idênticas a si mesmas ao longo dos séculos que o revisionismo se justifica. Além disso, dialoga com o sentido de que o olhar pós-moderno visa ser investigativo: o que ficou à margem ao longo dos séculos, no que se refere aos contos de fadas, ganha relevo, sempre em relação com a tradição.

O processo revisionista seria, como define Adrienne Rich, “o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de entrar em um texto antigo a partir de uma nova direção crítica” (1985, p. 2045, tradução nossa).²² Essa retomada do texto antigo sob a ação de “ver de novo” ou “ver mais uma vez” é capaz de minar o discurso a partir do momento em que revela uma diferença entre um autoritário “o que foi” para um flexível “poderia ter sido”. A crítica feminista dos contos de fadas se utiliza do ensaio de Rich, destacando a importância de se quebrar a argila dos velhos discursos (JENNY, 1979).

Implodir representações cristalizadas dentro do processo de revisionismo envolve a manipulação de convenções literárias a fim de um processo de desconstrução e reconstrução. Consta-se, portanto, que ao contrário da noção moderna, o passado não é negado, mas serve de suporte para se realizar a crítica desejada. Assim, em se tratando de releituras de contos de fadas, não há como desconsiderar o texto-fonte – os canônicos, havendo a necessidade de se estabelecer um diálogo com o texto da tradição para a construção de uma narrativa contemporânea. É na relação intertextual que o escritor contemporâneo realiza o seu trabalho, engendrando em sua ação estratégias narrativas de perspectiva revisionista que são relevantes dentro do âmbito dos estudos comparados, pois evidenciam noções de intertextualidade.

O processo intertextual pode ocorrer por meio de epígrafes, paráfrases, citações, paródias, pastiches, entre outros. Consentimos que a relação intertextual dos textos entre a tradição e a contemporaneidade existe; no entanto, necessitamos ir além e verificar como isso ocorre. Para o estudo do revisionismo contemporâneo dos contos de fadas, destacaremos nesse artigo a paródia, por ser um instrumento que auxilia a expor a questionamento os significados cristalizados pela tradição.

A paródia, segundo Hutcheon (1989), compreende a reprise do passado sob forma crítica, sendo a repetição com diferença e um modelo de inversão, que serve para contestar e desconstruir práticas sociais legitimadas pelo discurso dominante. A tradição é retomada, relativizada e, ainda, negada, subvertida. A paródia visa transformar uma obra precedente e seu fenômeno ocorre a partir de textos canonizados.

²² Tradução do original em inglês: “the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction” (RICH, 1985, p. 2045).

A ironia que o processo parodístico possui evidencia que as representações que existem hoje são reflexos das anteriores e que há problematização ideológica se os discursos demonstram continuidade ou se são minados. De acordo com Martins (2005), ao retomar o texto e instalar a ironia, possibilita-se que personagens e histórias outrora silenciadas e apagadas possam vir à tona. Desnaturaliza-se, portanto, políticas de representações criadas ao longo dos séculos, quando pensados os contos de fadas e o papel submisso de personagens como as princesas em contraposição ao afastamento e negatividade apontados para personagens que podem desestabilizar discursos masculinos, como a bruxa e a madrasta.

Com isso, observamos uma importante questão de gênero colocada nos contos de fadas: o binarismo (ou a dualidade) tanto entre o masculino e o feminino, como entre os papéis desempenhados pelas princesas protagonistas e as bruxas e/ou madrastas. Apesar de terem sido consagradas como histórias infantis, estudos contemporâneos apontam para o forte teor sexista engendrado nessas narrativas, o qual apresenta identidades fixas a partir de papéis sexuais caracteristicamente binários, e discutem os efeitos que os contos de fadas possuem cultural e socialmente.

Em *The Politics of Postmodernism*, Hutcheon (1989) destaca que os contos de fadas são como instrumentos que dizem às mulheres leitoras como estas devem se apresentar aos homens. Tal caráter de instrução reflete os mitos da sexualidade sob o patriarcado, tornando os papéis sexuais naturais e preconcebidos e não mais frutos de construção histórica e de determinadas práticas discursivas. Cria-se uma representação para o papel feminino e uma representação para o papel masculino que perduram ao longo dos séculos e a repetição desses discursos é perigosa por relativizar a ação de homens e mulheres quanto aos seus comportamentos sociais e sexuais.

Nesse sentido, os contos de fadas ilustram uma ordem compulsória e biológica entre sexo e gênero que Judith Butler aponta em *Problemas de Gênero* (2010). Para ela, a crítica genealógica tem como foco o gênero e investiga categorias de identidade que refletem instituições, práticas e discursos. É muito evidente na construção das narrativas mágicas tradicionais a divisão entre sexo masculino e sexo feminino, a normativa heterossexual dominante e os comportamentos sexuais binários de gênero determinados para os personagens femininos e os personagens masculinos de forma simplista. Butler (2010) vem mostrar que tais noções são mais problemáticas do que se imagina, afinal a própria noção de representação dentro do discurso feminista foi revisto: o sujeito “mulheres” não pode mais ser considerado estável ou permanente. Mas a representação desse sujeito é construída dentro do aparato jurídico. Disso decorre a problemática que envolve sujeito, identidade, gênero, sexo, pois é

dentro de um sistema que o sujeito se produz e reproduz, via práticas de exclusão (Butler, a esse respeito, considera os estudos foucaultianos).

A problemática continua na noção discutida sobre sexo e gênero. Enquanto sexo se constitui como um termo biológico, o gênero é culturalmente construído e assumido pelo corpo, não sendo resultado do sexo ou fixo. Assim, existe uma descontinuidade entre “corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos” (BUTLER, 2010, p. 24). O binarismo questionável da relação entre os sexos não deve se estender no que se refere ao gênero, de modo que não existe reflexo nessa relação. A partir disso, a autora questiona se a própria noção de sexo não seria também uma construção cultural.

Considerando a relação entre sexo e gênero, Butler (2010, p. 25) afirma que “o gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado” e, com isso, observamos que é exatamente esse o papel social que os contos de fadas adquiriram ao longo dos séculos ao atribuir ao gênero possibilidades comportamentais desejadas considerando a cultura na qual estão inseridos. É indesejável que as personagens femininas apresentem criatividade, ação e poder, sendo diminuídas intelectualmente e, em contraposição, realça-se o caráter aventureiro e corajoso e o agenciamento masculino na tomada de decisões. A oposição ainda define personagens femininas domésticas, submissas e passivas; enquanto personagens ativas e dinâmicas são consideradas bruxas, feiticeiras ou madrastas. Tais representações refletem que “colocar a dualidade do sexo num domínio pré-discursivo é uma das maneiras pelas quais a estabilidade interna e a estrutura binária do sexo são eficazmente asseguradas” (BUTLER, 2010, p. 25).

Ao apresentar o gênero e as ruínas circulares do debate contemporâneo, Butler (2010, p. 26) aponta algumas questões, dentre as quais destacamos a seguinte: “Se o gênero é construído, poderia sê-lo diferentemente, ou sua característica de construção implica uma forma de determinismo social que exclui a possibilidade de agência ou transformação?” Considerando esse questionamento, observamos que os contos de fadas tradicionais excluem essa possibilidade de agenciamento, no que se refere às personagens femininas, e limitam a experiência discursivamente condicionada a elas.

Waelti-Walters (1982) ainda afirma que a leitura de contos de fadas é uma forma de manter a misoginia. Avaliando o retrato de patriarcado abordado por essas histórias, as mulheres são mantidas afastadas de posições de poder e desprovidas de um senso de identidade e de autoestima, sendo forçadas a aceitar os valores a elas impostos enquanto um objeto de troca comercial. Desde crianças, as garotas são submetidas a certos padrões, de forma que a demanda social enraíza comportamentos esquizofrênicos, como a mutilação, por

exemplo (WAELTI-WALTERS, 1982), ou quando há rejeição do papel narrativo dado através da consciência do sujeito, a personagem feminina é considerada histórica ou má.

Releituras contemporâneas evidenciam a necessidade de olharmos para uma tradição dos contos de fadas de modo diferente, abrindo possibilidades de novas escritas e novas interpretações para comportamentos de gênero feminino reprimidos e silenciados pela ordem masculina. Nesse sentido, a revisão contemporânea presta um serviço à retomada da imagem da mulher com os movimentos feministas em prol da desmistificação, desconstrução e desestabilização de séculos de estereótipos perversos, universalizados. O patriarcado estereotipa a mulher como inferior, sem voz, cujo discurso é nulo. Pode-se escolher apenas entre mulher submissa ou mulher demônio.

A escrita feminista contemporânea dos contos de fadas se pauta na revisão dessa tradição, a fim de intervir e modificar esse discurso patriarcal, apresentando novas possibilidades de agenciamento para as personagens femininas antes condenadas ou reprimidas.

Muitos estudos comparativos vêm apontando os mecanismos ideológicos por meio dos quais os textos vêm sendo modificados ao longo de sua trajetória, considerando a necessidade de rever as visões conservadoras enraizadas nessas histórias infantis. Em relação ao gênero, são necessárias releituras que não ratifiquem a reificação feminina e revejam concepções essencialistas das mulheres no que diz respeito à sua sexualidade.

Ao mesmo tempo em que o processo revisionista parece propor uma solução para a opressão feminina, traz uma problemática que pode lhe ser cara, considerando o que foi apresentado do pensamento de Butler (2010). Afinal, se é a construção dentro de um discurso que limita ou liberta o sexo e o gênero, como garantir que os contos de fadas revisitados na contemporaneidade não sejam novas práticas de exclusão que determinam às personagens femininas apenas o viés do agenciamento?

REFERÊNCIAS :

- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar – 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CORSO, Diana Lichtenstein. **Fadas do divã: psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- HUTCHEON, Linda. **The politics of postmodernism**. London: Routledge, 1989.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. Intertextualidades. **Poétique**, n° 27- Revue de Théorie et d'Analyse littéraires. Paris: Editions du Seuil. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- MARTINS, Maria Cristina. "**E foram(?) felizes para sempre...**" : (Sub)Versões do feminino em Margaret Atwood, A. S. Byatt e Angela Carter. 2005. 295 f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-vision. In: GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan (Ed). **The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English**. New York: W.W. Norton, 1985.
- SYLVESTRE, Fernanda Aquino. Revisitando as heranças narrativas: uma leitura de “O flautista de Hamerlin” e de “The return of the dark children”. In: **Terra Roxa e outras terras** – Revista de Estudos Literários. Volume 26 (dez. 2013). Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol26/TR26i.pdf>. Acesso em: 25 de maio de 2015.
- WAELTI-WALTERS, Jennifer. **Fairy Tales and the Female Imagination**. Montreal: Eden Press, 1982.
- WARNER, Marina. **Da Fera à Loira**: sobre contos de fadas e seus narradores. Tradução de Thelma Médiçi Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- WINDLING, Terri. **Women and fairy tales**. A talk given at Antigone Books in Tucson, Arizona, in March 1997.
- ZIPES, Jack. **Fairy tale as myth/ myth as fairy tale**. Lexington: University Press of Kentucky, 1994.

NARRATIVAS E EXPERIÊNCIA NA LITERATURA HISPANO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA

Luana Marques Fidêncio
Tatiele da Cunha Freitas

INTRODUÇÃO

A mudança ou, melhor dizendo, a ruptura assinalada por Walter Benjamin como sendo marca da modernidade se fez perceber na transformação dos modos de sentir e se relacionar experimentados pelas sociedades modernas. Em “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 2012), ele parte das transformações observadas no universo das produções artísticas e constata que as artes sofreram um duro golpe advindo da técnica ao serem lançadas à banalidade do cotidiano, graças ao desenvolvimento das técnicas de reprodução.

Todavia, a perda da aura da arte e banalização dessa importante esfera de produção humana não foi a única perda registrada por Benjamin no começo do século passado. Pelo contrário, as transformações profundas que sofreram as experiências humanas num período de poucas décadas entre o fim do século XIX e início do XX foram definitivas para constituir de fato um mundo novo. Dessa constatação reiterada e abismada surgiram muitos dos aforismos de Benjamin sobre a modernidade.

Desse modo também surgiram as constatações do teórico nos ensaios “Experiência e pobreza” (1987) e “O narrador” (1994). Pois, é nele que trata das transformações profundas nos modos de transmitir e trocar experiências, memórias e vivências dos homens modernos. Considera-se aqui que a análise do registro empreendido por Benjamin dessas mudanças serve sobremaneira para situar o desenvolvimento de certas formas narrativas no âmbito das literaturas hispano-americanas.

Dentre essas referidas formas narrativas, destacam-se aqui, considerando as configurações e desdobramentos atuais do romance hispano-americano, as obras *Festa no covil* (2012), de Juan Pablo Villalobos, e *Como me tornei freira* (2013), de César Aira. A escolha desses romances leva em conta o fato de que em ambos os romances se apresentam narradores-protagonistas infantis a narrar, em primeira pessoa, a banalidade das violências

que permeiam as relações humanas no âmbito das realidades dos países designados como periféricos e subdesenvolvidos.

Um outro aspecto importante sobre os dois romances é a constituição de narrativas em primeira pessoa que se lançam para além da mera ficcionalidade tradicional do romance e se aproximam de materialidades narrativas referenciais. Seja pela referenciação dos contextos factuais de violência, como no universo do narcotráfico representado fartamente pelas narcoliteraturas, gênero bastante comum nas literaturas hispano-americanas e com o qual o romance de Villalobos mantém íntima relação. Seja pelo lastro referencial constituído a partir das relações da narrativa com a própria vida do autor, como é o caso do romance de Aira, geralmente relacionado com as narrativas autoficcionais que marcam presença também no âmbito das literaturas hispano-americanas.

A reflexão principal do presente trabalho está centrada na indagação sobre a capacidade de transmissão de experiências nas narrativas romanescas das literaturas hispano-americanas contemporâneas. Bem como se refere ainda ao questionamento sobre qual tipo de experiências são transmitidas nas narrativas e a partir da eleição de qual conjunto de recursos narrativos. Afinal, se a modernidade foi sucedida pela pós-modernidade, o romance contemporâneo, enquanto sucessor do romance moderno, teria herdado quais elementos? E mais, teria desenvolvido formas realmente próprias ou distintas daquelas apontadas como definidoras das narrativas modernas por Walter Benjamin?

Walter Benjamin – o narrador e as narrativas modernas

O ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nilolai Leskov” (BENJAMIN, 1994), de 1936, é absolutamente familiar para os estudos de literatura, ainda que atualmente pareça estar caindo em desuso. Constitui-se, em todo caso, como imprescindível retrato da ruptura radical nas formas de constituição das narrativas ocorridas na passagem da era clássica para a moderna. Ruptura essa cujos efeitos ainda se fazem sentir, assomados aos desdobramentos das novas tecnologias e dos medias, por exemplo.

De fato, o ponto central do referido ensaio, apontar o ponto de virada nas sociedades modernas a partir de fatos observados pelo teórico como no caso da substituição das narrativas tradicionais da cultura oral pelas formas de narrativas que emergiram com a cultura escrita na modernidade. A gravidade dessa transformação não reside apenas na mudança nas formas superficiais das trocas simbólicas efetivadas no ato de contar e de ouvir narrativas.

Uma questão mais grave que a perda da dimensão coletiva onde se ensejam as

narrativas tradicionais é apontada por Benjamin, uma perda mais profunda se inscreve nas novas experiências de narrar e de ler que se dão no âmbito da cultura moderna, uma perda, um empobrecimento tanto dos laços dos sujeitos com a coletividade e com a experiência coletiva, quanto à qualidade da experiência narrada, que se retrai então drasticamente no âmbito das experiências de narrar e de ler individualizadas, resultantes da perda de uma capacidade humana quase inata:

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (1994, p. 197-198).

A eleição de Nicolai Leskov operada por Benjamin em seu ensaio não é aleatória. O próprio teórico é enfático ao assinalar a importância desse escritor russo no sentido de a obra de tal autor estaria absolutamente conectada com a cultura do povo russo e com as matrizes da cultura tradicional, oral. Divergindo por isso das correntes e pressões de mudanças modernas que levaram as narrativas modernas a se descolarem da cultura tradicional e mergulharem em experiências peculiares e particulares de narradores entretidos em registrar justamente o grau de suas desconexões com a realidade história e cultural de seu tempo.

O século XX, privilegiou exatamente o perfil contrário do que esse exaltado por Benjamin na trajetória de Leskov. Todavia, é inegável que uma corrente mais ou menos percebida no decorrer do século passado também se fez notar. Trata-se de certos autores que privilegiaram justamente este apelo à tradição em tudo o que ela oferece de valores fundamentais, para não dizer universais, coisa já pouco usual de se dizer hoje em dia. No entanto, a persistência desses elementos clássicos lidos por autores como Leskov também se faz ver no decorrer da literatura do século passado e se apresenta ainda na contemporaneidade, ainda que seja nas formas de ironia, denúncia ou excesso.

A experiência - Walter Benjamin

No ensaio “Experiência e pobreza”, de 1933, Walter Benjamin trata especificamente da pobreza instalada no âmbito das experiências na modernidade. Nesse sentido, pode-se lembrar que o teórico insiste em assinalar, já de saída, a drasticidade dessa ruptura. Para isso, resgata a parábola do velho e o vinhedo, na qual um velho:

no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho. (BENJAMIN, 1987, p. 114).

E na sequência Benjamin indaga “Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? [...] Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?” (1987, p. 114). Sendo, pois, a pobreza da experiência uma das marcas mais evidentes dessa transformação profunda nas subjetividades e na cultura moderna em sentido amplo. Essa transformação e perda apresentadas, pois, como decorrência direta das experiências traumáticas em escala monumental experimentadas pelos homens nas guerras do começo do século XX. Como efeito disso, o modo de constituição da experiência moderna estaria intimamente ligada à constituição de “uma nova barbárie”:

qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie. (BENJAMIN, 1987, p. 115).

Benjamin, todavia, aponta, na sequência, para além dos aspectos evidentemente negativos dessa configuração bárbara da cultura moderna. Afirma também a existência de sentidos úteis nessa nova configuração da experiência a serem observados:

Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. [...] as figuras de Klee são por assim dizer desenhadas na prancheta, e, assim como num bom automóvel a própria carroceria obedece à necessidade interna do motor, a expressão fisionômica dessas figuras obedece ao que está dentro. Ao que está dentro, e não à interioridade: é por isso que elas são bárbaras. (BENJAMIN, 1987, p. 115-16).

Nesse sentido, importante lembrar que Benjamin caracterizara ainda a experiência moderna como fadada à superficialidade na medida em que apenas acompanharia os desenvolvimentos “da técnica”, operando apenas uma “galvanização” e não uma “renovação autêntica” na cultura e na humanidade (BENJAMIN, 1987, p. 114). Esse apontamento do teórico se caracteriza como uma cruel evidência da falha do projeto moderno entranhada já na sua constituição, pois, ao lado do propagandeado processo e da constituição dos direitos do homem na modernidade, as perdas se acentuam vertiginosamente.

E no que tange à contemporaneidade, e mais especificamente às literaturas hispano-americanas, o tratamento das memórias e experiências violentas indica uma opção ou necessidade já nada recente na história dessas literaturas de consumir e reflexionar sobre e a partir de experiências e universos de violência. É necessário lembrar que o conceito de experiência possui, para Benjamin, uma carga polissêmica e que o teórico chegou a empreender uma diferenciação entre a experiência do adulto e a da criança, sendo a criança muito mais bem-sucedida em promover o intercâmbio de suas experiências.

Se é fato que experiências violentas emudecem os sujeitos modernos, fato é também que eles narraram uma quantidade absurda de histórias ao longo do século XX, ainda que nessas narrativas não se transmitiam mais o tipo de experiência cuja perda foi apontada por Benjamin. Fato é também que os narradores dos romances aqui aludidos narram demoradamente as matérias traumáticas que configurariam suas próprias vidas.

Nesse sentido, compreender o significado da constituição desses narradores-personagens é interessante oportunidade de pensar acerca dos recursos narrativos mobilizados pelos escritores de romances na contemporaneidade. Bem como oportunizaria refletir sobre a capacidade do romance de continuar a transmitir experiências, ainda que pobres, nos entrecruzamentos entre a autoridade da figura do autor referencial, vivo e o narrador, armado de variados recursos literários mobilizados para a narração daquilo que comumente se narra afirmando ser memórias autobiográficas, autorreferenciadas ou lastreadas numa realidade verificável.

No caso dos romances de Juan Pablo Villalobos, *Festa no covil* (2012), e César Aira, *Como me tornei freira* (2013), o presente trabalho pretende aludir justamente à configuração dos narradores-protagonistas. Na medida em que ambas as narrativas apresentam narradores caracterizados por vozes infantis e por narrarem o que afirmam ser as próprias experiências e memórias constituídas em meio/ou a partir de experiências violentas. A potência de tais narrativas advém em grande parte da primeira pessoa e do impacto provocado pelos

conteúdos dessas histórias. A dicção infantil que cada autor, à sua maneira, imprime nos romances se torna nesses casos altamente eficientes.

César Aira e Juan Pablo Villalobos

Mas, quem são César Aira e Juan Pablo Villalobos? Aira é argentino e nasceu na cidade de Coronel Pringles, em 1949. Uma das características mais marcantes da obra de Aira além da inventividade é a brevidade. Mesmo nos seus romances, a extensão narrativa é média e beira ao conto, em muitas ocasiões. Talvez por isso a obra desse autor seja tão imensa e não pare de crescer. Aira publica, em média, dois romances por ano e atualmente contabiliza mais de oitenta livros publicados. Em várias oportunidades, ele reiterou essa sua incapacidade para as narrativas extensas.

Como me tornei freira (2013), por exemplo, é um de seus romances curtos, composto por dez capítulos apenas. Esse romance, entre outras coisas, basicamente se apresenta como uma recusa tanto à narrativa moralizante ou exemplar do romance de formação, quanto um senão à narrativa autocomplacente e propagandística da autobiografia, por exemplo. Esse romance se apresenta ainda, segundo o entendimento defendido aqui, como uma torção da autoficção, evidenciando o alto grau de ambiguidade inerente a tal forma narrativa. Acredita-se poder afirmar que tal narrativa apresenta-se como uma promessa, como um empreendimento narrativo em primeira pessoa cuja materialidade é apenas delineada por Aira nas primeiras linhas do romance sem, de fato, chegar a efetivar-se.

Minha história, a história de “como me tornei freira”, começou muito cedo em minha vida. Eu tinha acabado de fazer 6 anos. O começo foi marcado por uma lembrança vívida, que posso reconstruir nos mínimos detalhes. Antes disso, não há nada: depois, tudo foi formando uma só lembrança vívida, contínua e ininterrupta, incluindo os períodos de sono, até que tomei o hábito. (AIRA, 2013, p.15).

No decorrer do texto, o leitor não irá encontrar o esperado desenvolvimento do resumo autobiográfico esboçado pela personagem, que também desempenha a função de narrador-protagonista, do romance. Interessante recordar ainda que a autoficção costuma ser anunciada como um novo gênero, imbricado na ficção e na verdade autobiográfica. Ainda nesse sentido, a importância do romance de Aira estaria na oportunidade ensejada de questionar, ou mais ainda, desestabilizar a retórica mais superficial que acredita na autoficção como verdade autobiográfica a se materializar no interior das narrativas ficcionais.

Já Juan Pablo Villalobos, nasceu em 1973, no México, e atualmente vive em Barcelona. Seus romances *Festa no Covil* (2012), *Se vivêssemos em um lugar normal* (2013), e *Te vendo um cachorro* (2015) compõem sua trilogia sobre o México com. Segundo Alcir Pécora em resenha na *Folha de São Paulo*, *Festa no Covil* (2012) “tem como grande trunfo a lógica ingênua de seu narrador: um menino inteligente, de idade indefinida, filho de um chefe do narcotráfico, que fornece uma visão íntima de sua vida no ‘palácio’ do pai.” (PÉCORA, 2012). De fato, o narrador infantil de *Festa no Covil* (2012) se apresenta desde o início nos seguintes termos: “Algumas pessoas dizem que eu sou precoce. Dizem isso principalmente porque pensam que sou pequeno pra saber palavras difíceis. Algumas das palavras difíceis que eu sei são: sórdido, nefasto, pulcro, patético e fulminante.” (VILLALOBOS, 2012, p. 06).

Ainda Pécora vai afirmar que, “Para um brasileiro cultivado é fácil perceber a graça do livro [de Villalobos]: basta imaginar uma personagem como a Lori Lamby, de Hilda Hilst, disposta a explicar não as vicissitudes do sexo, mas a vida doméstica dos criminosos.” (PÉCORA, 2012). Nesse sentido, reafirma-se aqui a relevância da comparação de *Festa no Covil* (2012) com *Como me tornei freira* (2013), no qual Aira, por sua vez, utiliza-se de uma personagem infantil protagonista e desencadeadora, e ao mesmo tempo vítima, de uma cadeia de fatuidades que lhe caem sobre.

Por seu turno, César Aira acaba esmaecendo os limites entre o verossímil e o inverossímil na medida em que a sua personagem-protagonista se inscreve no romance com o nome de César Aira e como sendo ainda uma menina de seis anos de idade, disposta a apresentar aos leitores suas memórias e transformações, constantes ao longo de toda a trama, assim como o inescapável efeito de intercambialidade entre autor e protagonista da narrativa provocado pela homonímia entre o Aira autor e Aira personagem-protagonista. Já Villalobos opera uma escolha mais dissimulada no que se refere a constituição da personagem-protagonista, Tochtli. Em *Festa no Covil* (2012), o autor desenvolve um prolongado subtexto que referencia a narrativa no interior de uma realidade tão à deriva quanto os limites do romance, ambos imersos numa cadeia de eventos violentos tão banais quanto reais e inacreditáveis. Como no trecho em que Tochtli fala de seu tutor particular:

Um dia, em vez de me dar aula, o Mazatzin me contou a história dele, que é muito sórdida e patética. O que acontece é que antes ele fazia negócios muito bons com os anúncios da tevê. Ganhava milhões de pesos pra inventar comerciais de xampu e de refrigerante. Mas o Mazatzin estava sempre triste, porque na verdade ele tinha estudado pra ser escritor. Aqui começa a parte sórdida: a pessoa ganhar milhões de pesos e

ficar triste porque não é escritor. Isso é sórdido. No fim das contas, de tanta tristeza, o Mazatzin foi morar muito longe, numa cabana no meio do nada, acho que no alto de um morro. Ele queria ficar lá pensando e escrever um livro sobre a vida. Levou até um computador. Isso não é sórdido, mas é patético.

O problema é que a inspiração não veio, e enquanto isso o seu sócio, que também era seu melhor amigo, passou a perna nele pra ficar com todos os seus milhões de pesos. Melhor amigo coisa nenhuma, era um traidor. Aí o Mazatzin veio trabalhar com a gente, porque o Mazatzin é dos cultos. O Yolcaut diz que os cultos são pessoas muito metidas porque sabem muitas coisas. Sabem coisas das ciências naturais, como que as pombas transmitem doenças nojentas. Também sabem coisas da história, como que os franceses gostam muito de cortar a cabeça dos reis. Por isso os cultos gostam de ser professores. Às vezes eles sabem coisas erradas, como que pra escrever um livro você tem que ir morar numa cabana no meio do nada e no alto de um morro. Quem diz isso é o Yolcaut, que os cultos sabem muitas coisas dos livros, mas não sabem nada da vida. A gente também mora no meio do nada, mas não é pra se inspirar. A gente está aqui para a proteção.” (VILLALLOBOS, 2012, p.08).

Em entrevista concedida em 2010 a *Globedia, El diario colaborativo*, Villallobos deu detalhes sobre a escrita de *Festa no Covil*. Esclareceu algumas das dúvidas mais comuns dos leitores sobre essa obra. A começar pela questão dos narcotraficantes:

aseveró que a pesar de ser el tema de narcotraficantes el que aborda, en realidad nunca le interesó recrear una historia real ni hacer un reflejo social del narcotráfico en México. Advirtió, sin embargo, que “tampoco quería ser ingenuo”. Mientras escribía la novela leía los periódicos de México para seguir las noticias sobre ese tema. Comenzó a escribir hace cinco años, cuando inició el “boom” de la violencia en las calles, con cadáveres completos o mutilados. “El resto de lo que acontece en la novela está en el imaginario popular, porque todos saben que esa gente, los narcotraficantes, tienen zoológicos privados, que viajan con identidades falsas y algunos aspectos más de su vida, todo lo cual ya está inscrito en el imaginario colectivo”, agregó el escritor. (GLOBEDIA, 2010)²³.

Na sequência dessa mesma entrevista, Villallobos esclareceu também outra das particularidades de *Festa no Covil* (2012), os nomes das personagens do romance:

²³ Tradução: “asseverou que, apesar de abordar o tema dos narcotraficantes, na realidade ele nunca teve interesse em recriar uma história real nem em fazer um reflexo do narcotráfico no México. Advertiu, no entanto, que “tampouco queria ser ingênuo”. Enquanto escrevia o romance, lia os jornais mexicanos para seguir as notícias sobre o tema. Começou a escrever há cinco anos, quando iniciou o “boom” da violência nas ruas, com cadáveres completos ou mutilados. “O resto do que acontece no romance está no imaginário popular, porque todos sabem que essas pessoas, os narcotraficantes, têm zoológicos privados, que viajam com identidades falsas e alguns aspectos escribía la novela leía los periódicos de México para seguir las noticias sobre esse tema. Comenzó a y otros aspectos de suas vidas, como está inscrito no imaginário coletivo”, acrescentou o escritor” (GLOBEDIA, 2010, tradução nossa).

todos los nombres de la historia provienen del náhuatl, y corresponden a animales, lo que da a la novela una segunda lectura, una historia paralela. “Si el lector sabe cuáles son los nombres de los personajes y qué animales representan, se crea una metáfora sobre una madriguera que está llena de animales y donde “Tochtli”, el niño principal, es un conejo, y “Yolcaut”, el padre, es una serpiente de cascabel; otro personaje víctima es un venado”. En este segundo significado, destacó el escritor, a través de los nombres de los personajes “me hacen ver la novela como una caricatura o una novela gráfica, donde los personajes son animales”. [...] Este libro es un regalo para mis hijos, al decirles que esto es México, y que esta realidad tan dura y terrible también forma parte de ellos”. (GLOBEDIA, 2010)²⁴.

Portanto, os nomes dessas personagens vão além duma simples tentativa de dissimulação ou velamento de nomes famosos e reais do universo das narcoliteraturas e mergulha na herança dos povos hispano-americanos. Nesse sentido, tais nomes implicam um sentido simbolicamente mais profundo, sobretudo ao se considerar o que persiste ainda no presente das culturas dos povos ameríndios nativos do Continente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ambas as obras dos autores tendem ao breve, ao conto. Apresentam ainda criativas formas de emaranhamento de histórias e contextos de violências lastreados nas realidades das sociedades hispano-americanas. O caráter *sui generis* das obras desses autores colocam-nas no território das obras de difícil classificação. No caso do Aira, a narrativa tende à autorreferência irônica e impossível no âmbito de uma Argentina da infância do próprio autor. No caso do Villallobos, a obra tende a ancorar-se criticamente na realidade violenta da cultura Mexicana.

Em ambos os romances, são claros tanto a presença do humor, ainda que humor negro, quanto a reflexão sobre a própria escrita e seus processos, inclusive configurando-se como interessantes espaços de constituição de narrativas na contemporaneidade. Não só de narrativas, mas também de transmissão de experiências que retomam elementos das

²⁴ Tradução: “O autor evidenciou que todos os nomes da história provêm do náhuatl, e correspondem a animais, o que proporciona uma segunda leitura do romance. “Se o leitor sabe quais são os nomes das personagens e que animais representam, cria-se uma metáfora sobre um covil que está cheio de animais e onde “Tochtli”, o menino principal, é um coelho, e “Yolcaut”, o pai, é uma cobra cascavel; outra personagem vítima é um veado”. Neste segundo significado, destacou o escritor, através dos nomes das personagens “faz com que eu veja o romance como uma caricatura ou uma novela gráfica, onde as personagens são animais.” [...] Este livro é um presente para meus filhos, ao dizer para eles que o México é isso, e que esta realidade tão dura e terrível também é parte deles.” (GLOBEDIA, 2010, tradução nossa).

realidades hispano-americanas, bem como das tradições literárias. Nesse sentido, acredita-se aqui se poder afirmar que nessas narrativas, algo de experiência ainda se transmite nas trocas efetivadas entre autor e leitor quando da leitura desses romances.

REFERÊNCIAS:

- AIRA, Cesar. **Como me tornei freira**. Trad. Angélica Freitas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Tradução de Marijane Lisboa. In: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p.09-40.
- _____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- GLOBEDIA, El diario colaborativo. El narcotráfico vive ya en imaginario colectivo: Villalobos. Seção Cultura. 17/08/2010 17:47 Disponível em: <<http://es.globedia.com/narcotrafico-vive-imaginario-colectivo-villalobos>>. Acesso em: 10 fev. 2018.
- PÉCORA, Alcir. Narrador ingênuo é o trunfo de novela sobre narcotráfico. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 fev. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/24549-narrador-ingenuo-e-o-trunfo-de-novela-sobre-narcotrafico.shtml>>. Acesso em: 03 fev. 2018. (Matéria de jornal, internet, online).
- VILLALOBOS, Juan Pablo. **Festa no covil**. Tradução Andreia Moroni. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

O MODO FANTÁSTICO EM NARRATIVAS DE HUGO DE CARVALHO RAMOS

Luciana Coelho Gomes

“Não existem procedimentos formais e nem mesmo temas que possam ser isolados e considerados exclusivos e caracterizadores de uma modalidade literária específica... Cada procedimento formal, ou artifício retórico e narrativo, ou tema ou motivo, pode ser utilizado em textos pertencentes às mais diversas modalidades literárias” (CESERANI, R. 2006 p.67). Essa afirmação de Remo Ceserani abre perspectivas para a análise dos mais variados textos literários sob a ótica do modo fantástico e me anima a encetar o trabalho delineado nesse artigo, verificar como Hugo de Carvalho Ramos²⁵ aciona alguns aspectos do modo fantástico em suas narrativas.

Ainda que seja considerado como escritor regionalista, a leitura cuidada dos contos de Carvalho Ramos permite sua análise a partir de diferentes pontos de vista para além do Regionalismo, inclusive observar a possibilidade de estudo dos seus contos como narrativas que acionam o modo fantástico em sua composição.

Pensando essa possibilidade, escolhi dois contos do livro *Tropas e Boiadas: A Bruxa dos Marinheiros e Pelo Caiapó Velho*²⁶ para analisar como o autor utilizou procedimentos formais e sistemas temáticos típicos do modo fantástico nessas narrativas. Em resumo, o conto *A Bruxa dos Marinheiros* conta a história de uma mulher sedutora, com artes de mandinga, que seduz e traz a desgraça aos homens que se apaixonam por ela. O conto *Pelo Caiapó Velho* conta a história do encontro de um tropeiro com uma mulher sinistra e repulsiva que o seduz em uma atmosfera noturna e sufocante. Nesses contos, é possível a análise dos procedimentos e sistemas temáticos do modo fantástico em aspectos como a construção de personagens repulsivos que tendem à monstruosidade, na ambientação soturna, na atmosfera de sonho e outros procedimentos fantásticos observáveis nessas narrativas.

²⁵ Hugo de Carvalho Ramos (1895-1921) é um autor goiano que escreveu sobre a vida de tropeiros e boiadeiros numa série de contos reunidos sob o título *Tropas e Boiadas* (1917), obra de reconhecido valor no cenário da literatura brasileira, sendo autor, igualmente, de poemas simbolistas, ensaios, textos críticos e cartas compondo um considerável acervo organizado pelo irmão do autor, Víctor de Carvalho Ramos, e publicado postumamente com o título de *Obras Completas de Hugo de Carvalho Ramos, vol. I e II* (1950). Possuindo um acentuado vigor ao falar sobre o sertão e o sertanejo, a obra de Carvalho Ramos é classificada como regionalista, uma definição que se revela frágil frente à riqueza universal que se observa em seus escritos. Nesse artigo, pretendo mostrar como o modo fantástico pode ser visto em temas e procedimentos formais usados pelo autor nos contos *Pelo Caiapó Velho* e *A Bruxa dos Marinheiros*.

²⁶ Todas as referências aos contos *Pelo Caiapó Velho* e *A Bruxa dos Marinheiros* serão feitas a partir da edição de 1998 de *Tropas e Boiadas*.

As narrativas de Carvalho Ramos utilizam, quase sempre, a estratégia do reconto, ou seja, o autor trabalha com múltiplos narradores que contam suas experiências, ou experiências alheias das quais tenham sido ouvintes anteriores e atestadores da fidelidade narrativa; em outros contos a narrativa é feita na primeira pessoa. Em qualquer foco narrativo utilizado, a narrativa possui seus destinatários diretos, o que aumenta o grau de envolvimento entre o narrador e o leitor/ouvinte, numa atmosfera típica das narrativas orais.

A narração em primeira pessoa e com destinatários explícitos é, segundo Ceserani, um dos procedimentos narrativos da enunciação no modo fantástico. Ao contar uma história pessoal, ou recontar algo de que se tenha sido ouvinte primordial, o envolvimento entre narrador, narrativa e ouvinte é intensificado, e “os ouvintes diretos de um caso... ativam e autenticam ao máximo a ficção narrativa” (CESERANI, p. 69). Para o modo fantástico, esse é um recurso que potencializa o efeito narrativo sobre o seu ouvinte.

O conto *A Bruxa dos Marinheiros* começa sua narrativa com um narrador que nos conta sobre a paisagem e os caminhos que levavam até à casa de uma mulher sedutora, que sempre enredava os tropeiros de passagem pela estrada real, “atraídos e tentados pelos olhos langorosos e quebrantadores da bela cabocla”. Em alguns momentos, temos a ilusão de que esse narrador também já se envolvera com a bruxa, tal a riqueza de detalhes que menciona. Ele conta como se falasse de outro, mas os verbos na terceira pessoa do singular do pretérito imperfeito, tais como: remoía, ficava, reparava, arribava e outros suscitam um estado ambíguo em relação à pessoa de quem se fala, podendo ser o narrador ou outro personagem. Essa estratégia também lembra outro procedimento citado por Ceserani, a teatralidade, sugerindo aí um “duplo” do próprio narrador que se recusa ao envolvimento direto.

Essa estratégia é seguida em quase toda a narrativa. A partir da segunda parte do conto, o narrador assume a primeira pessoa: “Ali passei eu duma feita...” Nessa segunda parte, o leitor/ouvinte passa a conhecer a história de uma tragédia ocorrida entre irmãos e envolvendo a bruxa que a ambos seduzira em fatal triângulo amoroso, fato esse contado por um terceiro narrador, companheiro de viagem do narrador principal. Esse conto oferece uma intrincada teia de narradores que intensifica o envolvimento do ouvinte/leitor, obrigado a estar atento aos detalhes para não se perder no emaranhado da narrativa.

O conto *Pelo Caiapó Velho* trabalha com outra estratégia. Do princípio ao fim a presença do narrador em primeira pessoa é afirmada, ainda que haja algumas falas do ouvinte, mas mesmo essas falas são relacionadas com o narrador principal e apenas descrevem algumas de suas ações durante a narrativa em frases como: “O sertanejo velho levou a mão ao chapéu...” Esse trabalho com o foco narrativo é uma estratégia que favorece o uso de outro

procedimento: o envolvimento do leitor/ouvinte, que pode resultar em surpresa, terror ou humor. Ceserani afirma que por meio desse procedimento, “o conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa..., um sinal do forte empenho cognitivo do fantástico” (CESERANI, p. 71).

Tomando o leitor como um dos ouvintes inscritos dentro do conto, vemos como Carvalho Ramos utiliza esse procedimento de maneira muito adequada ao modo fantástico. No conto *A Bruxa dos Marinheiros*, o horror do fratricídio mútuo se mantém na atitude reverente e amedrontada do narrador frente à cruz que marca o local da tragédia. A surpresa do ouvinte se estende também ao desaparecimento misterioso da bruxa. As pessoas se benzem e se apressam em deixar aquelas paragens soturnas, palco de tantos males impetrados pela maligna sedutora. A cruz destrambelhada e meio oculta pelo matagal desperta um terror primitivo que exige o silêncio, o estarecimento, o esconjuro de um sinal da cruz, porque irmãos que se matam por artes de sedução é, de fato, um feito que horroriza o ouvinte/leitor.

O mesmo efeito de horror, acrescido de uma pitada de humor é obtido no conto *Pelo Caiapó Velho*. Ao narrar o encontro às escuras com uma mulher desconhecida e revelar, no final, que essa amante era, na verdade, uma leprosa repugnante, o narrador permite que seu ouvinte/leitor esboce um sorriso, ainda que revestido de repulsa pelo horror do malfadado encontro narrado pelo velho boiadeiro. Nos dois contos o efeito esperado, “suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores” (CESERANI, p. 71) é obtido, em maior ou menor grau, dependendo da experiência pessoal, mas é suficiente para vermos, nesse procedimento, o modo fantástico na narrativa carvalina.

Nos contos em análise, o procedimento que envolve a passagem entre limites e fronteiras também pode ser percebido. Em contos essencialmente fantásticos, essa passagem se dá através do sonho, do pesadelo, da loucura. Em Carvalho Ramos essa passagem não se processa por esses mecanismos citados, mas pelo desvio de caminhos e atitudes que seriam considerados normais, para a anormalidade ou, como afirma Ceserani, são mudanças de rumo que se procedem como “exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador... O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas” (CESERANI, p.73).

A casa da bruxa dos Marinheiros, por exemplo, era afastada e à margem da estrada real, ou seja, uma metáfora de desordem no mundo organizado por um caminho cotidiano e “correto” a ser seguido:

Ao lado da estrada real e à sombra espessa duma gameleira centenária... ficava a venda da bruxa dos Marinheiros..., o moço arrieiro que p'r'essas estradas batidas tenteava a existência e que vivia a penar enredado nos embelecões traidores da comborgueira, afastava-se pressuroso do roteiro ordinário da comitiva. Ganhava distância; e corridas as chilenas, metia a mula rosilha num garboso esquipado à marcha picada, e vinha riscando curto o bicho, esbarrar mesmo a dois passos da porta...”

A partir desse momento, o enfeitado se perdia por horas ou dias, como se na ilha de Eana, dessa estranha Circe do sertão. Enredado em suas seduções, perdidos o domínio próprio e a razão, quem ali chegasse vivia como em dois universos: o da realidade de tropeiro, e o de sonho como amante da bruxa. Mas essa realidade paralela só é acionada ao se cruzar o limite e a fronteira do “roteiro ordinário da comitiva”.

Já em *Pelo Caiapó Velho*, o narrador, experiente sertanejo, vê-se perdido em meio a um temporal, sem rumo, sem conhecimento do caminho a ser seguido e acaba por chegar, guiado pelo instinto do seu cavalo, a um lugar desconhecido:

E naquele vira-tem-mão do taquaral esconjurado, a cabeça zanzou logo à toa, e ele perdera o roteiro. Tocou então sem rumo certo, na fiúza do faro de podengo do macho frontaberta; este não duvidou torcer mão direita, quebrar por um trilho de bicho do mato, e vir esbarrar num bebedouro de animais, atolado no pantanal – um mundão de lameiro, de sapo e de pernilongo.

É nesse ambiente sinistro que ele se encontrará com a leprosa e com ela dormirá em uma atmosfera de sonho, ignorando o real estado da amante. Novamente percebe-se o cruzar de limites e fronteiras que favorece o adentrar em outra dimensão que foge ao cotidiano e ordinário, conduzindo o narrador protagonista a um espaço de sonho contrário à realidade conhecida.

E em toda sequência dessas narrativas, somos inquietados pelas elipses, pela falta de explicações, pelos espaços vazios. O narrador do conto *A bruxa dos Marinheiros* também se envolveu com ela? Ele conta sua história a partir de experiência própria? Quem eram os irmãos que se mataram? Que fim levou a bruxa dos Marinheiros? Em *Pelo Caiapó Velho* não sabemos nada sobre o narrador, de onde vinha, para onde ia, onde ficava essa casa da leprosa, como ela conseguia sobreviver ali, se já havia envolvido outros em seus enganos, como o tropeiro encontra o caminho de volta, etc. São perguntas sem respostas, ou como nos assegura Ceserani, é “a súbita abertura de espaços vazios... No momento culminante da narração, quando a tensão está alta no leitor, e é forte a curiosidade de saber, se abre de repente sobre a página um buraco branco, a escritura povoada pelo não dito” (CESERANI, p. 74).

Junto a esses procedimentos formais, encontramos nas narrativas de Carvalho Ramos, igualmente, alguns sistemas temáticos que nos mostram o modo fantástico em sua obra. As descrições que ambientam e encorpam as narrativas de Carvalho Ramos estabelecem uma rede profunda de significações que antecipam e indicam o tom fantástico, de sonho, horror e surpresa que se encontra nas narrativas.

Ceserani afirma que “a ambientação preferida pelo fantástico é aquela que remete ao mundo noturno”(CESERANI, p. 77), ou seja a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas que o habitam são recorrentes em narrativas do modo fantástico. Essa ambientação que contrapõe o claro e o escuro é bem coerente com o clima de sonho, de acontecimentos insólitos que permeiam o fantástico, afinal a linguagem da noite é a linguagem da inconsciência e da irracionalidade, em oposição à linguagem da racionalidade dos ambientes claros e iluminados.

Nos contos que estamos analisando, o ambiente noturno é mais evidente em *Pelo Caiapó Velho*, como podemos ver nesses trechos que evidenciam um espaço soturno, tenebroso mesmo:

Noite escura e má, patrãozinho. Trovoada e relâmpago eram que nem roqueira e foguete de São João. Embarafustara-me, ao sair da mata-grande, por um bamburral danado a dentro, tão fechado a liana e cipó, que, se não fosse sábado e dia de um santo de minha devoção, acreditaria logo ser mitra do curupira, a fazer tretas e malícias para perder-me... E naquele vira-tem-mão do taquaral esconjurado, a cabeça zanzou logo à toa, e ele perdera o roteiro.

Tocou então sem rumo certo, na fiúza do faro de podengo do macho frontaberta; este não duvidou torcer mão direita, quebrar por um trilho de bicho do mato, e vir esbarrar num bebedouro de animais, atolado no pantanal – um mundão de lameiro, de sapo e de pernilongo...

Não sei, entrei distraído, é certo, mas dito por não dito, pareceu que a luz da candeia minguara, minguara, a modo de carestia de azeite...

A caracterização de noite escura e má já aponta para o mal que pode advir ao narrador adentrando esse ambiente de escuridão, perdição e desorientação, de chão atoladiço e povoado de bichos nada aprazíveis. O ambiente sugere o mal.

Já em *A Bruxa de Marinhos*, não há menção a ambientes noturnos, pelo contrário, o ambiente é diurno e se sentimos a inquietação de um ambiente do mal isso não é produzido pela escuridão, pois há apenas uma pitada inicial de sombra que é dada pela árvore em frente à casa, mas é sombra agradável e acolhedora:

Ao lado da estrada real e à sombra espessa duma gameleira centenária em cujos esgalhos finos cantava em épocas de sação a passarada, e arquetavam o ninho gentil os povis e tiês mimosos de papo fulvo e penugem azulejada das campinas, ficava a venda da bruxa dos Marinheiros, assim como a nódoa minúscula e alvitente duma rês branca, sobre o fundo verde-dourado da imensa malhada que eram aquelas paragens.

A descrição desse ambiente não desperta suspeita ou medo, a não ser pela nomeação de bruxa em relação à sua moradora e a nota descritiva como “nódoa” àquela casa inserida em meio a tanta tranquilidade, ou seja, uma mancha destoante em meio ao verde-dourado. O que vai inquietando o leitor e o deixa em alerta quanto ao mal daquele lugar são as referências à bruxa. E aqui nos referimos a mais um ponto temático das narrativas fantásticas: a presença de seres monstruosos, a vida de mortos, pois bruxos e leprosos são seres da anormalidade, à margem da racionalidade, mortos vivos que aterrorizam o mundo dos humanos e nos enche de medos.

É certo que somos assaltados por vários tipos de medo, e Júlio França afirma que “o medo mais recorrente na literatura brasileira é o medo do outro” (FRANÇA, p. 188). Segundo Júlio França, esse outro que nos amedronta é aquele que carrega consigo a imprevisibilidade de ações, encarnando a violência e a maldade do ser humano. Figuras que não se adequam aos padrões de normalidade social, pessoas degeneradas, imundas, deterioradas também são criaturas monstruosas porque rompem com os esquemas culturais. São pessoas impuras como uma mulher bonita que se revela uma bruxa em sua fatalidade, ou pessoas que fingem uma normalidade mas são repulsivas como uma morfética.

No conto *Pelo Caiapó Velho*, a figura da mulher que se apresenta na penumbra, escondendo sua podridão, atraindo o homem perdido para sua “toca monstruosa”, que o alimenta com comida deteriorada e depois o leva para sua cama sem que ele soubesse sobre sua real situação revela, através dessas ações, uma monstruosidade moral que enche de repulsa o leitor que vislumbra o horror que se esconde nesses atos e que se revelam a um estarecido protagonista, ao amanhecer do dia:

...
 - Ô de casa, repeti.
 - Ô de fora, choramingou uma vozinha aflautada, que me fez correr um arrepio de gosto pelo corpo...
 - Vancê entra, sinhô moço, se for do seu agrado, a casa está às ordens...
 Não sei, entrei distraído, é certo, mas dito por não dito, pareceu que a luz da candeia minguara, minguara, a modo de carestia de azeite..., na sombra da luz perguntou se tinha fome... A fome, patrãozinho, era braba. O estômago farejou toucinho com ranço e feijão bispabo... enfeitava furioso...

Ceei, patrãozinho, e gargarejei a boca com a última guampada que restava de pinga; e esquentando, com a cabeça zonza pela comida e aguardente no bucho que não via ração desde manhãzinha, deitei e adormeci - quase sem assuntar – no jirau da mulher, mesmo em seus braços, que julgava roliços e macios, mas que eram lisos e escorregadios como bagre fora d’água, beijando suas bochechas carnudas e empapuçadas... nunca me hei de esquecer.

Quando me levantei o carijó, preguiçoso, cantava empoleirado no oitão do chiqueiro... E no moirão da porta, já dia feito, embarbicachado e arriado o macho, pronto p’ra cortar, a fala sumiça da dona chamou-me de dentro:

- O café.

Entrei, mas voltei atrás sarapantado. Pela porta aberta, as primeiras estriadas do sol davam-lhe de testa nas bochechas rosadas da véspera e nas mãos que seguravam a tijelinha de barro amarelo, onde fumegava uma infusão escura e gosmenta:

- O café!...

O cabra, batendo o isqueiro e chupando grosso, emudecera.

- Mas, Martinho...

- Patrãozinho, - e o sertanejo cuspiu forte para ambas as bandas da estrada, - das bochechas e beiços arregaçados num vermelhão de apodrecido da rapariga, corria visguenta e fétida por entre uns tocos de dentes amarelos – patrãozinho – uma baba de empestado... Os dedos da mão, não os havia...

E como inquirisse admirado, regougou noutro acesso de asco:

- Macutena, patrãozinho, macutena...

A recordação do passado fazia o caburé contorcer-se em convulsões furiosas de vômitos na cutuca...

Eis em seu retrato repulsivo a criatura monstruosa e imunda que enoja e enche de horror as lembranças do sertanejo. A revelação do verdadeiro ser com quem passara a noite é tão chocante que leva o protagonista a se revirar em vômitos mesmo depois de tanto tempo, fazendo o leitor sentir igual repulsa. E a repulsa vem não só da situação física da leprosa, mas de sua lascívia ao seduzir um homem são ao catre de sua podridão, satisfazendo um desejo que não seria correspondido em sã consciência por nenhum ser humano. A relação entre os dois só foi possível pelo estado de semiconsciência em que a vítima dessa mulher monstruosa se encontrava. Essa figura monstruosa é construída por Carvalho Ramos com os aspectos da repulsa, do horror e do nojo numa atmosfera de pesadelo fantástico.

A bruxa dos Marinhos também é um personagem monstruoso, mas sua monstruosidade não se estrutura com os aspectos aplicados à leprosa. A bruxa é uma mulher atraente. O que a torna um ser monstruoso era sua manifesta luxúria e amoralidade, seduzindo quantos homens passassem por sua venda de beira de estrada, em práticas eróticas de um comportamento socialmente proibido, fazendo os seus seduzidos oscilarem entre a atração e a repulsa. A bruxa é um personagem inquietante pois, ainda que suas mandingas sejam conhecidas, os homens não conseguem se desvencilhar de sua sedução, ela é um constante prenúncio de tragédia. Desde esse ponto de vista, essa mulher fatal é um ser monstruoso:

Em navegando p'ressas bandas, era certo os arrieiros desavisados virem dessedentar-se da agrura calcinadora do verão tropical ali aos Marinheiros... atraídos e tentados pelos olhos langorosos e quebrantadores da bela cabocla – arteira e artificiosa em seus gestos provocativos à sensualidade dos rapagões, - e inflamados mais pela cor de mate sadia e forte de suas carnes roliças e de formas adengadas, que inquietados da fama maligna de bruxedos e avezada a desnorteamentos de cristão que possuía a luxuriosa habitante daquele recanto.

Percebe-se nesse trecho a incapacidade de resistência dos homens à atração exercida por essa mulher, apesar da má fama que a precede. Mas essa atração fatal é aprimorada durante a narrativa. Ao moço que se aproxima, as portas se abrem, e o enredamento do belo monstro constritor se inicia:

Descerram-se os tampos da janela de batentes de cabiúna, onde signos de Salomão e marcas de gado se assinalavam a carvão e ferro, assomava o rosto amorenado e redondo da benzilhona, abertos os lábios úmidos e rubros num sorriso discreto e enigmático de acolhimento, convidando o forasteiro a apeiar-se...

Desengonçado no arção da sela mineira... o arrieiro embrulhava uma excusa tola... engrolava excusas néscias, cuidados falsos... como que arrependido já da íntima fraqueza, e tivesse vergonha de render seu preito submisso à cabocla.

Ela sorria sempre, o encarnado vivo do lábio inferior acentuando-se sob a alvura dos dentinhos espontados à faca..., esses mesmos beiços polpudos, seios sublevados e as faces carnudas da sensual moradora daquele cochicholo da estrada real – desespero de quantos boiadeiros brônzeos e ricaços em trânsito nessas plagas, que se iam sertão em fora ruminando, desaforados e impotentes, quizílias e secretas maldições contra as feitiçarias e quebrantos em que os traziam envoltados o riso e olhar felinos da terrível ensalmadora... Ela insistia maneirosa e hospitaleira, vencendo a fragilidade dos escrúpulos do cabra... presa duma suçuarana de nova espécie...

E é assim, com sedução, com beleza, com faceirice que essa mulher monstruosa atrai suas vítimas, as quais não conseguem resistir e cedem a ela atraídos irremediavelmente por seus encantos de luxúria e sensualidade fácil. O enredamento leva, por fim, à trágica morte de dois irmãos por ela apaixonados e depois desse evento a bruxa some de maneira inexplicável, como mostra a não-explicação do narrador “ essa, de certo, levou-a, o “Cuca” num pé de vento, à hora da meia noite, pela sexta-feira do quarto minguante”. O desaparecimento da bruxa e o ranço de morte que impregna o lugar provocam a decadência da casa onde tantos sucumbiram aos encantos fatais do monstro sensual que ali habitara: “escalavradas eram as paredes do emboço alvacento, a mostrar, como alastrações de lepra, escorrimentos profundos nos adobes esborcinados a desmanchar-se lodosos e amolecidos, nas chuvadas de invernia”.

Uma decadência que se configura como um castigo ou maldição, provocando terror ao viajante que por ali passa:

Entretanto, no verde perene de que se revestira o sítio, havia algo de anormal e trágico, misto vago de íntimo terror e inexplicável aperto, a gerar arrepios de pavor aos que, como eu, se detivessem a contemplar, àquela hora do anoitecer, o estranho aspecto da tapera, batida a cumieira de telha vã dos últimos clarões crepusculares.

Os procedimentos formais e sistemas temáticos aqui analisados, tais como a ambientação soturna mesmo em períodos diurnos, a violação de limites e fronteiras, as elipses, a noite obscura e, por fim, a imagem dessas mulheres monstruosas habilmente construídas na narrativa de Carvalho Ramos, reforçam o modo fantástico que permeia as narrativas desse escritor, e possibilitam a permanência, no leitor, de uma inquietação vaga de horror e arrepio de medo pelos trágicos eventos narrados.

Se, como afirma Ceserani: “Não existem procedimentos formais e nem mesmo temas que possam ser isolados e considerados exclusivos e caracterizadores de uma modalidade literária específica... Cada procedimento formal, ou artifício retórico e narrativo, ou tema ou motivo, pode ser utilizado em textos pertencentes às mais diversas modalidades literárias” (CESERANI, R. 2006 p.67), encontramos nas narrativas de Carvalho Ramos a confirmação dessa assertiva. Se analisamos o modo fantástico em seus aspectos formais e temáticos, podemos ver na obra de Ramos uma escritura que também pode ser lida desde o ponto de vista da literatura fantástica, ampliando as possibilidades de estudo e apreciação da obra desse fecundo autor goiano.

REFERÊNCIAS:

- FRANÇA, J. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil. In: GARCIA, F. BATALHA, M. C.(Org.) **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.
- CESERANI, R. Procedimentos formais e sistemas temáticos do Fantástico. In: CESERANI, R. **O Fantástico**. Londrina: Editora UFPR, 2006.
- RAMOS, H. de C. **Obras completas**. São Paulo: Panorama, 1950. V. I e II.
- RAMOS, H. de C. **Tropas e boiadas**. Goiânia: Ed. UFG: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998.

MODUS OPERANDI: PONDERAÇÕES SOBRE O VÍNCULO ENTRE ESCRITA E DESENHO NO POEMA “RIO: O IR” DE ARNALDO ANTUNES

Marina Valesquino Affonso dos Santos

Entre fins do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, a fisionomia rural da cidade de São Paulo é arrefecida a partir da ocupação e consolidação da concentração do homem em um espaço que se tornou núcleo urbano. Esta época, denominada período da “Grande Imigração”, modificou a atmosfera da cidade de São Paulo que, com a contribuição do trabalho de imigrantes de vários países, como a Itália, Japão, Alemanha, Espanha, ganhou contornos de ritmo acelerado de formatação, com melhorias como o desenvolvimento do transporte, a ampliação dos distritos industriais e a promoção da arquitetura comercial e residencial. A força de trabalho dos imigrantes, aquela que tinha como proposta a atividade comercial, associou a divulgação de seus produtos à comunicação diluída no espaço, originando uma arte voltada para a ênfase na comercialização, se apropriando do princípio da visualidade instantânea, reunindo texto e imagem em uma trajetória de leitura que priorizou a conexão entre o conteúdo e a sedução da forma: é a arte das cidades ou “arte do comércio” que guiou a atenção de seus habitantes com seus “figurinos, marcas, rótulos, logotipos, embalagens, fachadas, ruas, edifícios, iluminação, transporte. A arte do comércio é uma forma artística que se comunica imediatamente com o público. Aqui não há dissociação entre arte e público.” (KLINTOWITZ, 2001, p. 44).

Em uma reportagem, escrita para a revista *Arte & Informação*, publicada em fevereiro de 2001, o crítico de arte Jacob Klintowitz diz que a arte do comércio se inspirou numa panorâmica de disposição espacial e se destacou por sua notável feição arquitetural e artística. Essa arte organiza cenários e anuncia a organicidade da rua com impecável uso de habilidade técnica pictórica, oferecendo à cidade, letreiros que invadem a linha visual percorrida pela trajetória dos corpos em movimentos, contribuindo, dessa forma, para a aproximação do homem com a dinâmica da metrópole:

A nossa é uma civilização de cidades. Essa é uma arte das cidades. É na cidade que é feita a ciência, a arte, a filosofia, a tecnologia. É a cidade que se oferece como o maior laboratório vivo que o homem conheceu, capaz de lhe proporcionar os subsídios e os estímulos para a reformulação da cultura e do comportamento. A cidade produz política, comunicação, conceitos, imagens e conflitos. A maior criatividade possível é produzida pela comunidade na

sua atividade cotidiana. A principal criação conhecida é a língua. E a língua é uma criação coletiva. (KLINTOWITZ, 2001, p. 44-46).

Figura 1: Cia. Chimica Rhodia Brasileira, Lança Perfume “Rodo”, 1921.



Fonte: KLINTOWITZ, 2001, p. 42

A figura 1 é um exemplo comportamental dessa propaganda, na qual a fricção entre a dimensão da escrita e a dimensão gráfica se realizou com primorosa qualidade plástica, trazendo ao âmbito da observação, trabalhos de artistas anônimos que encantaram (e ainda encantam) por sua abordagem textual-pictórica. Do ponto de vista da organização da configuração dessa arte da cidade/arte do comércio, pode-se inferir uma projeção de leitura direcionada para interpretações literárias e uma abordagem cuja mediação entre conteúdo e ilustração rememora o olhar para folhas de um exemplar literário, uma espécie de presente da cidade aos seus habitantes. Porém, ao examinar demoradamente para algumas características dessas imagens, percebe-se que a intenção é construir um olhar sobre questões práticas, incentivando a rapidez e impondo modos de ver e viver, registrando e intensificando cada vez mais um comportamento efêmero: “cada vez mais *adiante*, cada vez mais *intenso*, cada vez *maior*, cada vez mais *rápido*, e sempre mais *novo*”, determinações, estas, “que correspondem necessariamente a certo endurecimento da sensibilidade”, com um temperamento que quer abolir as “considerações de *duração*”. (VALÉRY, 2012, p. 133-134).

Sobre as “considerações de *duração*” na arte, Paul Valéry declara: a “Grande Arte” é aquela na qual “*todas as faculdades* de um homem sejam utilizadas nela, e cujas obras sejam tais que *todas as faculdades* de outro sejam invocadas e se interessem por entendê-las...” (VALÉRY, 2012, p. 134). Logo no parágrafo seguinte desta citação, Valéry descreve seu raciocínio sobre o significado do estado de persistência da obra de arte:

O que há de mais admirável do que a passagem do arbitrário para o necessário, que é o ato soberano do artista, pressionado por uma necessidade, tão forte e tão insistente quanto a necessidade de fazer amor? Nada mais belo do que a vontade extrema, a sensibilidade extrema e a ciência (a verdadeira, aquela que criamos, ou recriamos para nós), juntas, e obtendo, por alguma duração, essa *troca* entre o fim e os meios, o acaso e a escolha, a substância e o acidente, a previsão e a oportunidade, a matéria e a forma, a potência e a resistência, que, semelhante à ardente, à estranha luta dos sexos, compõe todas essas energias da vida humana, exacerba-as uma com a outra, e *cria*. (VALÉRY, 2012, p. 134).

Há, portanto, dois pontos para consideração: a arte da cidade/arte do comércio e a arte visual/literária. A arte do comércio se compromete com os mínimos detalhes, como a comunhão entre ilustração e texto e a delicadeza em sua composição, e com a execução desses objetivos de forma mais breve e eficaz possível. A arte visual/literária, por sua vez, respira a atmosfera do dia-a-dia, contorna a praticidade, averigua a realidade, investiga sua potencialidade, e compromete-se com as “incertezas eternas e ambiguidades invencíveis”, ou melhor, concebe-se como desejo de encontro do ser humano consigo mesmo. (VALÉRY, 2012, p. 147).

Cada um desses lugares – tanto o território das artes, quanto a área da propaganda – mantém uma porção de concentração em domínios que lhe servem de inspiração: a propaganda busca subsídios na sofisticação dos procedimentos das artes, como linha/ponto, cor/tonalidade, movimento/direção/escala, contorno/textura/texto em sua aplicabilidade técnica, para produzir e reproduzir informações; as artes visuais/literárias contemplam o modo operacional da propaganda, em sua habilidade por seduzir, formatar e veicular mensagem, para compor seu objeto de estudo. O *modus operandi* da arte do comércio, com sua fachada anônima, diagramada com vistas à comunicação, instalada em/por todos os poros do espaço urbano, traz ao olhar atento do artista uma dinâmica que traduz objeto de compreensão do espaço em poetização: a inspiração para o *modus operandi* do poeta.

O entendimento que pondera sobre visualidade-instante define-se como ponto de contato na poesia de Arnaldo Antunes, que se apropria das tonalidades dessas vozes para configurar outras possibilidades de concretização para a palavra. Muitos de seus poemas formam-se com palavras que demarcam uma apresentação de vigilância sobre a aparência como modo de transcender a constituição unidimensional da escrita, organizando-se em considerações multidimensionais no plano, potencializando, dessa forma, a autonomia das significações. Essa característica de materialidade da linguagem, cuja ordem de distribuição dos elementos do poema na página incorpora forma ao conteúdo, pode ser vista no livro *2 ou*

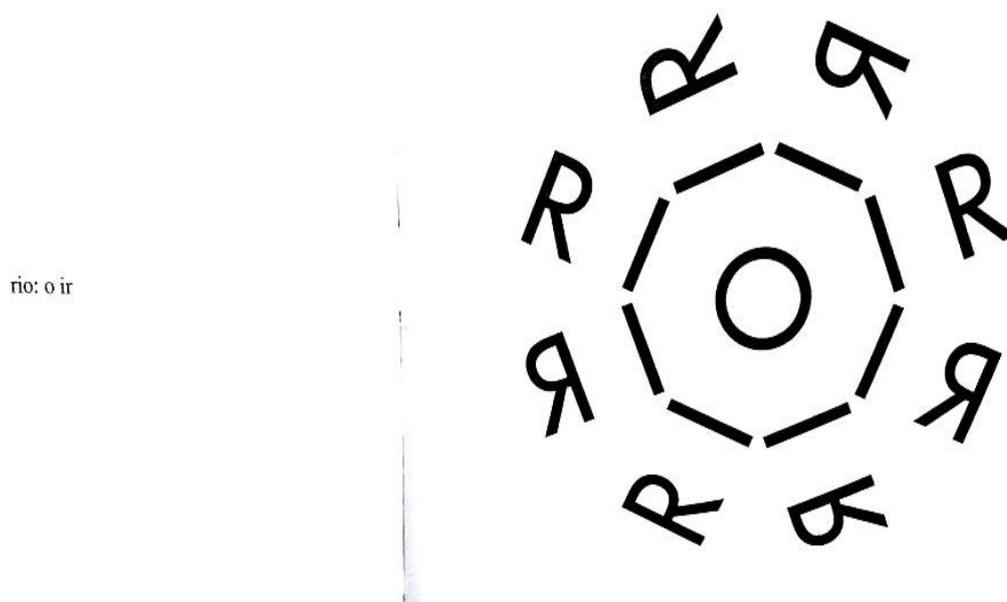
+ *corpos no mesmo espaço* de Arnaldo Antunes, no qual condensa qualidade plástica à escritura.

Com Arnaldo Antunes a unidade básica da poesia, a palavra, adquire dimensões fixas – acomoda-se enquanto poema – à medida que o conjunto de palavras é traçado no plano, e em todo o percurso do traço é possível perceber a presença do exercício do olhar do poeta, do modo como recolhe e acolhe os elementos de suas vivências e da maneira como é levado a lidar com a materialidade da linguagem. O fato de saber lidar com a materialidade da linguagem é, na concepção do poeta e tradutor Haroldo de Campos, um ato de concreção característico da índole poética. O ato de concreção, ou conteúdo ficcional, vincula escritura à ênfase de uma ordem para o campo dos signos, na qual o processo ficto (o afastamento do ato meramente documental e da atitude confessional da escrita) mobiliza “o próprio núcleo do conceito de Literatura”, e se realiza com notável liberdade de invenção: neste momento, o poeta, que é um fingidor, traduz território de experimentação em estudo consciente da materialidade. (MOISÉS, 2004, p. 229).

A palavra compreendida como objeto, infra-estrutura para o poema, solidifica-se enquanto forma, corporifica-se em sua lógica semântica, projeta-se no suporte, envolve-se com a sonoridade da proposição do tema e deleita-se com a maestria artesanal da configuração das letras: é o momento em que “o poema encerraria poesia”, “a poesia se coagularia em poema”. (MOÍSES, 2004, p. 400). Logo, é possível afirmar que a poesia de Arnaldo Antunes acompanha uma matriz que relê os procedimentos caracterizadores da teoria da poesia concreta, sem, no entanto, abstrair-se de sua contemporaneidade: da compreensão de uma fonte em que o pensamento se define como composição e recombinação de fragmentos extraídos da observação do ritmo frenético da cidade, onde o vínculo entre unicidade e diversidade poetiza-se em diálogo com a excitação cosmopolita da cidade, mais especificamente, com a cidade de São Paulo.

O POEMA “RIO: O IR”

Figura 2: “rio: o ir”

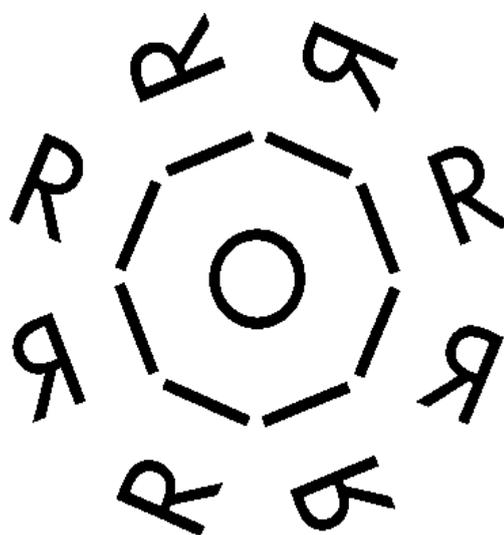


Fonte: ANTUNES, 2012, p. 44-45

O poema “rio: o ir” de Arnaldo Antunes, registrado no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, apresenta-se em dois formatos: separados e/ou unidos pelos pontilhados da costura que prende as folhas do livro, representam faces constitutivas do mesmo verso que foram embaladas com unidades rítmicas diferentes. A figura 2 reproduz o poema em sua integralidade: à direita, vê-se uma sequência linear que segue tranquila, como rio que escorre em dia quente, manso, sem fazer alarde, preparando-se serenamente para o plano visual da página seguinte. No instante em que o olhar se detém na face esquerda do poema, depara-se com um rio revoltado, em espectro de liberdade, onde a palavra se desapega de sua formatação, liberando as vogais de suas consoantes, e apresentando-lhes um novo caminho: curvo à maneira de um redemoinho. As duas faces deste poema congregam estabilidade e dinamismo: a primeira, por seu jogo espelhado, que movimenta verso-reverso; a segunda, por seu aspecto escultórico que considera os elementos da escrita como atributo indispensável de aproximação da forma ao conteúdo. A centralidade do poema – a particularidade do rio – em seu contorno circular, que foi gravada a partir da diluição da palavra e subsequente recomposição de suas três letras em três círculos, responsabiliza cada letra pelo feitiço de um círculo, afastando a unidade e multiplicando a singularidade de seu sentido: três espaços conectados pelo fluxo de seus sinais, cada qual isolado e originado segundo o plano anterior; três regiões apresentadas

em perspectiva aérea; três corpos mobilizados em rotas fechadas, intercaladas por respiradouros que conduzem à intensidade da rotação e remetem à ponderação sobre o vínculo entre escrita e desenho; três imagens que se reúnem em um estado atmosférico, coesão e dispersão. O tom escultural da construção gráfico-visual do poema traz à discussão um olhar que se sensibiliza com a forma e um olhar que contempla seu conteúdo, ou seja, um exame sobre a relação entre o *modus operandi* em sua conexão com o espaço do desenho em conformidade com a nucleação do tema.

Figura 3: “rio: o ir” (detalhe)



Fonte: ANTUNES, 2012, p. 45

O poema “rio: o ir” em sua forma figurada (ver figura 3) sugere uma reflexão sobre o substantivo ‘rio’, e o único verso em prosa que ‘recepção’ a imagem-poema, assinala uma descrição: o deslocamento do rio, escrito em verso simples, sem rima, como palavra perdida, que segue o fluxo das letras. Porém, o fluxo natural das letras desapegadas das palavras, reorganiza-se em um novo organismo, que não parece perdido, sem rumo. O rio refaz o seu curso, redondeia-se, corporificando-se em redemoinho. O ir do rio é incessante em sua manifestação, segue um ritmo vital, move-se para o centro, em circularidade, em direção ao pequeno diâmetro central, processando-se em espiral da superfície até o fundo. O rio torna-se água agitada, tumultuada, ordem em estado de desordem. Essa ação que carrega consigo forças contrárias, explora a potencialidade da fisicidade, e atitudes como turbulência,

continuidade, profundezas, estranheza, exercem forte efeito no observador, abrindo uma possibilidade de olhar para o exterior com vistas ao seu interior, que está na centralidade, para a dimensão em que o pensamento é provocado. Esse comportamento duplo do poema, que em sua concepção, seu *modus operandi*, manipula a conexão com o espaço do desenho em conformidade com a nucleação do tema, suscita as seguintes situações: 1) o conhecimento da escrita: o verso em prosa; 2) o reconhecimento da escrita no desenho: o poema visual; 3) a individualidade de cada um e a união de ambos. Portanto, as perguntas que se faz são: quando a escrita se evidencia? quando é o desenho que se sobressai? é possível olhar para ambos, forma e conteúdo, sem se deter em apenas uma direção? A seguinte resposta pode ser satisfatória para as perguntas: a escrita é evidência pura, é o objeto de conhecimento para o poema, pois é a palavra que compõe os traços do desenho, é a letra que modela a imaginação. O desenho se sobressai em tempo contínuo, brinca de ciranda-cirandinha incansavelmente, à maneira de reuniões barulhentas de crianças em sua mais bela originalidade; é o desenho que congrega espaço opostos: o cheio e o vazio, o múltiplo e o único, o centro e as margens, as letras e as palavras. Por conseguinte, não é possível olhar para o conteúdo sem se deter na forma; ou ainda, não é possível olhar para a forma sem se atentar para o conteúdo; mas é possível olhar para ambos e se apaixonar pela escrita e desenho, forma e conteúdo: por sua poesia. O poema “rio: o ir” é único, é duplo, é vivo, vive como lembrança e processa-se como esperança naqueles que não são fingidores, como o poeta: naqueles que acreditam que a função ficta da arte é um jogo fascinante, da ordem do maravilhoso, da verdade em estado puro – como a arte assim é: única, múltipla, maravilhosa em sua totalidade, primorosa em sua complexidade e notável em sua unicidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cidade de São Paulo, “por sua multiplicidade de referências étnicas, linguísticas, culturais, religiosas, arquitetônicas, culinárias...”, atravessa o imaginário do poeta: “Nada aqui é típico daqui.” diz Arnaldo Antunes. (ANTUNES, 2006, p. 331). É, com o tom e o sabor das informações fragmentárias vista e revistas por todos os poros da cidade, fonte de inspiração para poema e prosa, música e silêncio, escrita e desenho, local onde a diversidade reina, onde a diversificação da poesia de Arnaldo Antunes se iniciou. O ensaio *São Paulo*, escrito pelo poeta e registrado no livro *Como é que se chama o nome disso*: antologia, traz um pouco de seu entendimento sobre sua cidade natal e retrata a forma como sua sensibilidade recebe a vitalidade da metrópole. A seguir reproduzo os últimos parágrafos do texto:

São Paulo fragmentária, com sua paisagem recortada entre praças e prédios; com o ruído dos carros entrando pelas janelas dos apartamentos como se fosse o ruído longínquo do mar, com seus crepúsculos intensificados pela poluição; seus problemas de trânsito, miséria e violência convivendo com suas múltiplas ofertas de lazer e cultura; com seu crescimento indiscriminado, sem nenhum planejamento urbano; com suas belas alamedas arborizadas e avenidas de feiúra infinita.

São São Paulo meu amor, como quis TomZé.

São Paulo meu horror, como no Pavilhão 9.

São Paulo de muitas faces, para que façamos a nossa, a partir de sua matéria múltipla e mutante.

Talvez isso constitua alguma forma de identidade. (ANTUNES, 2006, p. 332-333).

Pode-se dizer, então, que o poeta Arnaldo Antunes inspira-se no *modus operandi* da movimentação frenética da cidade, da arte de seu comércio, da cotidianidade de seu povo, como forma de identidade para compor seu repertório – este é o seu *modus operandi*, esta é a sua poeticidade.

REFERÊNCIAS :

ANTUNES, Arnaldo. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. São Paulo. In: ANTUNES, Arnaldo. *Como é que se chama o nome disso*: antologia. São Paulo: Publifolha, 2006, p. 331-333.

KLINTOWITZ, Jacob. A arte do comércio. São Paulo: *Arte & Informação*. ano 1, nº 4, fev. 2001.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. Trad. ChristinaMurachco; Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

O REALISMO ANIMISTA EM DEFESA DO FEMININO

Michelle Aranda Facchin

INTRODUÇÃO

O escritor moçambicano Mia Couto utiliza a língua portuguesa, incluindo nesta a oralidade africana e instaurando um modo particular de representação da cultura moçambicana, aos moldes do que Laura Padilha (2002) menciona sobre trazer à tona as identidades que ficaram sufocadas devido à cultura colonial: “cenarizar esse outro lugar no qual, aliás, a diferença da africanidade ou, em outros termos, as identidades africanas sempre se esconderam sob o véu mascarador da dominação colonialista.” (PADILHA, 2002, p. 321). Adiciona-se a isso a desconstrução da noção de centro para a exaltação do periférico e marginal, valorizando a África, considerada “inferior” pelas linhas de pensamento eurocêntricas, que julgam as lendas, os mitos e as tradições ancestrais como pertencentes a uma cultura “primitiva”, a qual necessita de desenvolvimento. (PARRINDER, 1954, p.18).

Esse tema é abordado por Mia Couto em entrevista, conforme segue:

Pode existir a ideia que sendo da África estarei mais propenso a beber dessas lendas. Eu acho que não sou mais ou menos permeável a um imaginário que percorre todos os países do mundo, todas as culturas e civilizações. O que pode suceder é que a África assume mais essa outra racionalidade, não sente que a deve esconder. Mas todos os outros continentes produzem e reproduzem mitos, tradições e expressões da oralidade que alimentam a literatura porque nos sugerem que podem [sic] haver leituras diversas de um mundo que, apesar da aparência, é bem plural. (COUTO, 2012, p.1)

A literatura de Mia Couto parte de narrativas orais, reformula-as por meio da escrita, produzindo um discurso literário em que predomina uma tendência à valorização das margens: é o caso da figura feminina e do africano, que assumem uma posição de destaque em um contexto no qual os valores do colonizador ainda dominam.

Como bem afirma Edward Said (2011, p. 42), o imperialismo ainda sobrevive nas práticas representativas baseadas em relações de poder. Acreditamos que a literatura de Mia Couto parte de formações ideológicas colonialistas, porque é produzida nesse contexto, buscando uma nova configuração do imaginário coletivo. No que diz respeito à representação da mulher, pretendemos considerar uma nova figura feminina, que assume um papel central

em nossa análise, indo em direção oposta à visão patriarcal, embora muitas vezes parta desses valores tradicionais para uma reelaboração. Essa visão tradicional da mulher permeia a literatura em geral porque, conforme o trecho que se segue: “para escrever romances, um autor, independentemente de seu gênero, precisa criar personagens femininas, e essa criação vai derivar do conceito de feminilidade professado por sua sociedade. [...]” (SCHWANTES, 2006, p. 9-10).

Os papéis sociais até então historicamente construídos estão, em sua maioria, de acordo com a tradicional superioridade dos homens em relação às mulheres, instituindo, desse modo, um olhar que acaba por reforçar esse binarismo na literatura, porque ela é uma manifestação cultural e ideológica das estruturas de funcionamento da sociedade, como afirma Antônio Candido em sua obra **Literatura e sociedade** (1975) e em seus ensaios e artigos. A literatura, sendo parte de um arquivo cultural, acaba perpetuando esses posicionamentos patriarcais e machistas de certa forma e, por isso, as mulheres são frequentemente representadas literariamente de acordo com uma visão estereotipada: esposas, mães, submissas donas de casa, sujeitos sem participação ativa nas decisões, devendo sempre obediência ao marido, pai, avô, dentre outras figuras masculinas. No conto “O caçador de ausências”, a submissão da mulher é transposta pela transfiguração de Florinha em leopardo, o que a permite fugir das punições do marido e do casamento, que, para ela, funciona como cárcere.

O CAÇADOR DE AUSÊNCIAS

Esse conto é um dos poucos da coletânea **O fio das missangas** (2009) em que a narração e a construção da figura da mulher são tecidas pela voz enunciativa de um homem. A fuga da mulher infeliz com o casamento integra-se a uma concepção animista do mundo, que explica a sua transformação em leopardo, mantendo os olhos como marca identitária notada pelo amante, narrador da trama, no momento em que este se depara com a protagonista na floresta. Essa nova forma de apresentação de Florinha é-nos revelada ao final do conto, cuja resolução está no reencontro dos amantes, libertos do marido de Florinha e das convenções exigidas pelo casamento.

O narrador nutre uma paixão pela mulher do “compadre Vasco Além-Disso Vasco” e sente saudades da amante, como vemos no trecho que se segue: “Ah, Florinha! Quanta lembrança me encostava essa mulher! Eu tivera um caso com ela, faz tempo. Mas tinha sido mais um ocaso que um caso.” (COUTO, 2009, p. 117). Ele se aproveita de uma dívida para ir

à nova moradia do casal. Porém, ao procurar por Florinha em “lonjuras do além”, lugar para onde o marido a levou, o narrador fica sabendo que a mulher fugiu para a floresta e nunca mais deu sinal: “Ainda lhe seguiram o rasto até à curva do rio. Depois, subitamente, nenhuma pegada, nenhum vestígio, nenhuma gota.” (COUTO, 2009, p. 118)

A Vasco, o marido, restou uma profunda tristeza pela fuga da esposa. O narrador, insatisfeito por não encontrar a amante, embrenha-se no mato para procurá-la, mas é vítima de uma emboscada armada por um bandido que o estava seguindo desde a vila. Acaba salvo do tiro que seria lançado pelo bandido em uma de suas pernas pelo rugido de um leopardo, que açoitou o perigo: “E eis que um leopardo se subitou entre os ramos das árvores.” (COUTO, 2009, p. 119). Descobrimos, juntamente com o narrador, que esse felino que o acaba salvando é a sua amada Florinha:

Focinhando em meu rosto estava o leopardo. Minha alma caiu de joelhos, me entreguei a meu próprio fim. O felino achegou-se e estacou a rasar-me o corpo. Olhei seus olhos e estremei até às lágrimas: ali estavam, serenos e espantosos, os olhos de quem eu nunca me curara de ter amado.

- Florinha!

E mesmo debaixo de tontura entreguei meu rosto, meu pescoço ao afago. Tanto que não senti nem dente, nem sangue. Os outros dizem que foi milagre o bicho não consumir em mim sua matadora vocação. Só eu guardo meus secretos motivos. (COUTO, 2009, p. 120)

A transfiguração de Florinha em leopardo a liberta da situação hostil e do domínio do marido. A representação pelo viés animista, que torna possível a mulher transfigurar-se em animal, caracteriza também as personagens femininas no romance de Mia Couto **A confissão da leoa** (2012), e pode ser vista como uma forma de resistência ao poder patriarcal da mulher infeliz no casamento.

Essa técnica de representação atuante neste conto dialoga com o modo de ver moçambicano, de acordo com entrevista cedida por Mia Couto: “No saber rural, de Moçambique, não é ficção aceitar-se que um homem se converte em bicho. O fluir de identidades entre pessoas, bichos e árvores faz parte do imaginário rural.” (COUTO, 2007, p.1)

Esse modo animista de representação da realidade permite realizar ações femininas que atuam no campo do antivalor ao machismo, do qual se serve Florinha para ir contra as ordens do casamento e do marido, ao mesmo tempo em que expressa a essência e a natureza feminina anulada pela sociedade.

O animismo, sistema de crenças nos espíritos e energias em toda a natureza, funciona neste conto, pois, como técnica de resistência da mulher. É o caminho que ela encontra para livrar-se da opressão machista e da violência à qual muitas mulheres estão fadadas nas sociedades como a representada neste conto.

O animismo considera a força espiritual ou, como o próprio termo sugere, a *anima*, ou seja, a alma que todo ser possui, seja ele humano, animal, ou até mesmo um objeto que a visão racionalista considera inanimado.

O estudo de Parrinder (1954) nos auxilia na compreensão do animismo como uma forma de ver a realidade, fazendo parte da formação das religiões em geral. O escritor angolano Pepetela mencionou o termo “realismo animista” pela primeira vez em seu romance **Lueji** (2015), ou seja, a crença em amuletos, objetos mágicos, o poder dos rios, das árvores, a eterna influência dos ancestrais já mortos na vida dos que ficaram seja para ajudar ou atrapalhar são marcas animistas que atuam essencialmente nas religiões, sejam elas quais forem, de acordo com Parrinder, mas especialmente projetam um modo de ver africano, conforme Pepetela afirma ao contrapor a história de Lu com a de Lueji, sua ancestral e de estabelecer o poder do amuleto que Lu passa a usar no pescoço, como forma de proteção da sua ancestral, a fim de que o balé seja um sucesso sem interferências do espírito ancestral inimigo. Essa não-adequação de Lu ao modelo clássico europeu e essa busca por um balé aos moldes africanos, com o uso dos instrumentos e das músicas africanas, com o espelhamento da história de sua ancestral para a encenação na peça protagonizada por ela e por seu companheiro de dança explicita o modo africano de ser, que precisa e deve ser resgatado para adequar-se à realidade angolana. Esse modo de ser africano está também expresso nos contos de Mia Couto, sendo “O caçador de ausências” espaço onde a temática do animismo se vincula à representação da mulher, permitindo à Florinha a infração das ordens sociais impostas pelo casamento e a subversão do sistema patriarcal de certo modo.

ANIMISMO E REALISMO ANIMISTA

Segundo Freud (2010), o animismo é um sistema de pensamento. Ele não fornece uma explicação de um fenômeno específico, mas permite apreender o universo como uma unidade sob um ponto de vista, segundo o qual a raça humana desenvolveu, no decurso do tempo, três formas de representação do universo: animista (ou mitológica), religiosa e científica.

Para Freud, o animismo contém os fundamentos nos quais as religiões se basearam. Na verdade, está mais ligado a uma necessidade do ser humano em poder controlar os acontecimentos externos de acordo com o que deseja, por meio de alguns elementos naturais e mágicos, dando origem ao que conhecemos como feitiçaria e magia. Sendo assim, segundo Freud, a “fase animista” é a primeira fase pela qual o homem passa em sua evolução, sendo essa uma fase considerada primitiva, que almeja somente ao controle dos acontecimentos por meio de práticas ritualísticas. A segunda etapa de desenvolvimento do ser humano compreende a “fase religiosa”, em que a onipotência animista à qual o homem recorre por meio de rituais dá lugar à crença no poder dos deuses em realizar aquilo que lhes é solicitado. A fase posterior e considerada de maior evolução humana para Freud é a “fase científica”, que representa uma maior compreensão do universo, tendo por base as explicações científicas.

Com base no exposto, definimos o animismo não como uma prática primitiva, mas sim como uma forma específica de enxergar o mundo, com base no que Mia Couto menciona em entrevista cedida a Doris Wieser:

Em Moçambique há uma religiosidade, nem é bem uma religião, que às vezes é chamada de animista. A relação com os antepassados é fundamental. Quase todos os moçambicanos, 90 por cento dos moçambicanos têm essa religião. Depois, são católicos ou protestantes mas ao mesmo tempo. Eles têm essa habilidade de fazer essa permuta, essa fusão, têm habilidade de fazer o resto porque a religião é o mais íntimo, o chão da alma das pessoas. (COUTO, 2014, p. 216)

Baseamo-nos na ideia de que, nas literaturas africanas, a natureza animista predomina como uma forma, dentre outras, de moldar uma realidade cultural e artística, conforme as palavras de Tábita Wittmann sugerem:

Nas literaturas africanas a natureza dos acontecimentos está calcada nas crenças religiosas animistas, nos antepassados e em poderes que existem na natureza, no sobrenatural. Escritores e críticos das literaturas africanas têm proposto a expressão ‘realismo animista’, como adjetivo adequado a uma formulação teórica para essa realidade cultural e artística. (WITTMANN, 2012, p. 33).

A pesquisadora também reitera que o animismo é uma forma de religiosidade que não está ligada diretamente a uma doutrina teológica, mas está mais próximo de um imaginário social que compõe as práticas culturais. (WITTMANN, 2012, p. 60)

Na África, existe a crença nas almas e no poder que cada objeto, ser ou elemento da natureza carrega. É comum do povo *Yorubá*, por exemplo, o culto aos orixás e a realização de rituais, sacrifícios, oferendas, com base na utilização dos quatro elementos da natureza: água, ar, terra e fogo. Esses rituais têm como eixo condutor uma visão animista, considerando o poder de ação das forças ocultas na vida do homem e a força que existe na manipulação de energias em rituais para a obtenção de uma melhor colheita, por exemplo, ou para receber a orientação dos ancestrais sobre algum problema que o povo esteja vivenciando.

Em 1871, Edward Tylor (apud PARRINDER, 1954, p. 20) afirmou que o animismo é a raiz de toda crença religiosa, informação essa que prova ser o animismo um modo de pensar não exclusivo da cultura africana, embora esteja fortemente presente e manifestado na África. No oeste do país, há a palavra *nyama*, cujo significado é energia, força vital, e é utilizado para referir-se à essência vital dos animais, do homem e de Deus. A cultura Bantu acredita que todos os seres possuem uma força, em graus hierárquicos, indo do homem para os outros animais e os reinos vegetal e mineral. Em resumo, a cultura africana acredita nos ancestrais, na sua influência sobre a vida dos seus descendentes, e também nos poderes mágicos e divinos dos rios, oceanos, céu, sol e outros elementos naturais ou objetos que o pensamento racional considera como inanimados, conforme afirma Garuba (2012, p. 239): “o animismo é muitas vezes visto como a crença em objetos, como pedras, árvores ou rios pela simples razão de que deuses e espíritos animistas são localizados e incorporados em objetos: os objetos são a manifestação material e física dos deuses e espíritos.”

Garuba (2012) acredita que, por meio do que ele chama de realismo animista, ocorre um reencantamento do mundo racional e científico, que é apropriado e transformado no místico e no mágico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No conto que analisamos, o animismo é uma técnica de resistência da mulher contra as opressões a que está fadada socialmente, com o seu papel atrelado ao casamento e à submissão ao marido, fato que é transposto por meio da transformação da personagem feminina em animal. Transfigurar-se em leopardo é a solução de Florinha para livrar-se da opressão machista e da violência indireta pelo comportamento dominador do marido, realidade essa à qual muitas mulheres estão fadadas nas sociedades como a representada neste conto.

Fugir do casamento é inadmissível, o que faz o marido colocar um batalhão à procura da esposa. No entanto, de nada serve essa força humana contra a natureza felina, que surge como defesa da mulher anulada, expondo e sobrepondo a essência e o instinto femininos acima de qualquer convenção social.

A presente análise é um recorte dos estudos que realizamos sobre os contos de Mia Couto e teve como objetivo identificar e apresentar os traços animistas utilizados na construção da mulher, atuando como um caminho de resistência ideológica e compondo o cenário da literatura moçambicana, na qual há, dentre outros aspectos, a reflexão dos limites entre o centro e o periférico e as formas de transpô-los.

Acreditamos que, com isso, estamos colaborando para os estudos relacionados à representação da mulher e ao animismo na África, questões culturais muito importantes para a compreensão da literatura em questão.

REFERÊNCIAS :

- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Ed. Nacional, 1975.
- COUTO, Mia. Eu não sei o que é o Moçambique profundo ou verdadeiro. Entrevistado por Doris Wieser. *Navegações*, v. 7, n. 2, p. 214-220, jul./dez. 2014. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/21055>>. Acesso em 22 jun. 2015.
- _____. *A confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. No livro *A Confissão da Leoa*, Mia Couto retrata o drama das mulheres rurais de Moçambique. Entrevistado por Letícia Mendes. *UOL Entretenimento*. São Paulo. 05 nov. 2012. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2012/11/05/no-livro-a-confissao-da-leoa-mia-couto-retrata-o-drama-das-mulheres-rurais-de-mocambique.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso em 24 jan. 2018.
- _____. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FREUD, Sigmund (1913). Totem and taboo. In: SMITH, Ivan. *Freud: Complete works*, 2010. Disponível em: <http://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud_Complete_Works.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2015.
- GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Trad. Elisângela Tarouco. *Nonada: Letras em Revista*. v. 2, n. 19, p. 235-256. Porto Alegre, Uniritter, 2012. Disponível em: <<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/viewFile/610/396>>. Acesso em: 11 maio 2015.
- KABWASA, N. O. O eterno retorno. *Correio da Unesco*. (Brasil). Ano 10. n. 12. p. 14-15, dez. 1982.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- PARRINDER, Geoffrey. *African traditional religion*. London: Hutchinson's University Library, 1954.

- PEPETELA. *Lueji: o nascimento de um império*. São Paulo: Leya, 2015.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SCHWANTES, Cíntia. Dilemas da representação feminina. In: *OP SIS Revista do NIESC*. v.6. Goiás: UFG, 2006, p.07-18.
- WITTMANN, Tábita. *O realismo animista presente nos contos africanos* (Angola, Moçambique e Cabo Verde). 2012. 171 f. Dissertação (Mestrado em Letras). UFRS, Porto Alegre: UFRS, 2012. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/66293>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

DE BOCCACCIO A BASILE: AS MOLDURAS DO *DECAMERONE* E DO *PENTAMERONE*

Mirian Salvestrin Bonetto
Adriana Aparecida de Jesus Reis

Introdução

A narrativa-moldura, também designada por narrativa enquadradora, objeto de nosso presente estudo, é, de acordo com Mario Pazzaglia (1993, p. 389), uma história que contém, em si, outras histórias, e seu propósito é integrar “numa arquitetura unitária a variedade das narrações”, segundo Giorgio Bárberi Squarotti (1989, p. 184).

Antes de ser empregada pelos dois escritores italianos que escreveram as obras que estudaremos, a narrativa-moldura já pertencia a uma tradição narrativa milenar, presente no texto literário *As mil e uma noites*, em que, segundo Maria Celeste Tommasello Ramos (2007, p. 179):

‘contar’ significava ‘viver’ para a protagonista Sherazade, uma vez que, para não morrer, por ordem do Sultão, seu marido, que mandava assassinar cada uma de suas esposas após a noite de núpcias, para não ser por elas traído, a esperta jovem começa, desde sua primeira noite de casada, a contar histórias encadeadas, unidas umas às outras, que fazem com que o marido continue a querer ouvi-las na próxima noite e, desta forma, adie indefinidamente (ou por mil e uma noites) a ordem de mandar matá-la. Essa narrativa múltipla, constituída por uma espécie de ‘espiral’ de pequenas narrativas, circulou na Pérsia, no século X; foi para o Egito, no século XVII, chegando à Europa, no século XIII.

Essa construção, ainda de acordo com a pesquisadora, resulta em uma impressão de aprofundamento e de fragmentação que converge para a união narrativa, pois, ao mesmo tempo em que as microestruturas apresentam sentido completo separadamente, elas fazem parte de um todo maior, compondo a narrativa enquadradora, que cria uma tensão dialética entre o todo e suas partes, uma antítese entre o dentro e o fora.

No século XIV, ao escrever o *Decamerone*, Giovanni Boccaccio emprega essa estrutura narrativa, atribuindo-lhe uma nova significação, como veremos adiante. Três séculos depois do escritor florentino, o autor napolitano Giambattista Basile também a utiliza em sua coletânea de contos maravilhosos intitulada *Lo cunto de li cunti ovvero trattenemiento de peccerille*. Percebendo uma relação entre as obras-primas destes dois escritores que integram, respectivamente, a Literatura Italiana do *Trecento* (século XIV) e do *Seicento* (século XVII), o crítico literário e filósofo italiano Benedetto Croce renomeia a obra de Basile como

Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe, ao traduzi-la, em 1925, para o italiano standard, fazendo claramente uma alusão ao título da obra de Boccaccio.

Isto posto, nosso trabalho tem o objetivo de investigar de que maneira o escritor do *Seicento* retoma essa estrutura narrativa utilizada por seu ilustre antecessor, isto é, que tipo de diálogo intertextual a narrativa-moldura do *Pentamerone* estabelece com a narrativa-moldura do *Decamerone*, tendo em vista que, segundo Andreia Guerini & Rozalir Burigo Caon (2008), ambos resgatam a tradição popular a seu modo. Para tecer reflexões críticas acerca deste olhar intertextual, pretendemos elencar elementos convergentes e divergentes entre as duas obras citadas. Contudo, antes de nos atermos a esses aspectos, faremos um passeio pela Literatura Italiana, ao discorrermos sobre os dois grandes escritores e os contextos de produção em que se inserem suas obras-primas.

Os autores e suas respectivas obras-primas

O *Decamerone* foi escrito em vulgar por Giovanni Boccaccio entre 1349 e 1353, nos arredores da cidade de Florença, e traz uma representação realista da vida, que certamente provém de suas experiências e da compreensão das dinâmicas sociais de seu tempo, já que viveu no ambiente cavaleiresco-cortês da corte d'Anjou, em Nápoles, e na realidade burguesa-mercantil da cidade de Florença. O autor, além de poeta, é considerado o iniciador da prosa de ficção moderna, como afirma Pazzaglia (1993, p. 392), e sua obra-prima passou, rapidamente, a ser referência para diversos autores, em diversos lugares da Europa.

A obra é composta por cem histórias narradas por um grupo de dez jovens de importantes famílias florentinas (sete moças e três rapazes), durante sua estadia no campo para fugir da peste que assolou Florença em 1348 e matou grande parte da população. Refugiados em uma casa de campo próxima à cidade, por duas semanas, o grupo estabeleceu um programa para passar o tempo alegremente, em uma tentativa de esquecer todo o mal deixado para trás: a cada dia, um deles era eleito rei ou rainha e definia um tema para que todos contassem uma história. As narrações não eram feitas apenas às sextas-feiras, devido à morte de Cristo, e aos sábados, dia em que as mulheres se dedicavam aos cuidados pessoais. Assim, elas foram contadas por cada um dos dez personagens durante dez dias (jornadas), totalizando cem histórias que traziam ensinamentos e discussões reais, com base em experiências do dia a dia. Esse é o contexto da narrativa-moldura do *Decamerone*.

Já o segundo objeto do nosso presente estudo, o *Pentamerone*, foi escrito por Giambattista Basile (1575-1632) em dialeto napolitano com o título *Lo cunto de li cunti ovvero trattrattenemiento de peccerille*, cuja tradução é *O conto dos contos ou entretenimento*

dos garotinhos, e publicado postumamente, entre 1634 e 1636. Além da atividade literária, de acordo com Eva Aparecida de Oliveira (2007), Basile empenhou-se em prestar serviços ora como governador, ora como administrador feudal em vários territórios do Reino de Nápoles, encargo que lhe possibilitou observar o modo de vida e costumes de camponeses e vassalos pobres. Isso fez com que Basile descobrisse, entre esses camponeses iletrados, segundo Nelly Novaes Coelho (1991), as maravilhas linguísticas do dialeto da região e os contos de fadas ou de encantamentos que circulavam entre a camada popular naquela época.

Em *Lo cunto de li cunti*, dez personagens-narradoras contam suas histórias em cinco dias ou jornadas. Disso advém outra terminologia para se referir a esta coletânea de cinquenta contos maravilhosos: *Pentamerone*. A narrativa-moldura que assinala essas quarenta e nove narrativas internas é a história de Zoza, uma princesa que nunca ria e que ri pela primeira vez ao ver, através da janela de seu palácio, os gestos bizarros de uma velha, a qual, irritada pelo riso da moça, a amaldiçoa com tais palavras: “*Vai, che tu non possa mai vedere bocciolo di marito se non avrai il principe di Camporotondo*” (BASILE, 2013, p. 13) (Vá, que você não possa ver nem a sombra de algum outro marido se não se casar com o príncipe de Camporotondo).

Zoza encontra o príncipe de Camporotondo, porém adormecido por encantamento. Para acordá-lo, será preciso encher um vaso de lágrimas. A princesa se coloca à obra, mas é derrotada pelo cansaço. Nesse momento, aparece uma escrava que havia presenciado a situação e aproveita para terminar de encher o vaso e apresentar-se ao príncipe Taddeo como sua salvadora, obtendo, assim, a recompensa de casar-se com ele. Três fadas intervêm em amparo de Zoza, fornecendo-lhe objetos mágicos, entre os quais, uma boneca que inspira, na ex-escrava, o desejo incontrolável de ouvir contos de fada, que são contados em cinco dias, entre banquetes e jogos no jardim do reino, por dez horríveis velhas. Na última jornada, Zoza substitui uma das velhas, e narrando a sua própria história, desmascara a escrava, que é, em seguida, condenada à morte e, ao final, Zoza casa-se com o príncipe.

A partir dessa breve contextualização a respeito dos autores e de suas respectivas obras-primas, podemos observar que há sutis semelhanças e diferenças no que se refere às molduras. Desse modo, passamos às análises dessa e de outras pormenorizações que, ao mesmo tempo, aproximam e distanciam o *Decamerone* do *Pentamerone*.

Um olhar intertextual entre as molduras de Boccaccio e de Basile

As histórias contadas pelos jovens personagens da narrativa-moldura do *Decamerone* pertencem ao gênero *novella* (no singular) ou *novelle* (no plural), que são narrativas curtas

verossimilhantes (optamos por utilizar a grafia em italiano para enfatizarmos que este gênero difere da novela na Literatura Brasileira). Esse tipo de texto produzido por Boccaccio na Literatura do *Trecento*, segundo Erich Auerbach (2013, p. 17), tem como sujeito a sociedade e como objeto a cultura, e nos permite encontrar um grupo de pessoas que busca conhecer a vida, olhá-la de forma crítica e assumir uma posição definida perante ela. Isso faz com que a *novella* seja localizada em um determinado tempo e espaço, e precise ser realista, pois traz a realidade ou a imagem de realidade baseada na experiência e observação. Por meio desse gênero, Boccaccio tomou como base para a sua obra a realidade social que vivenciava, recriando situações que aconteciam ou criando aquelas possíveis de acontecerem e utilizando, muitas vezes, locais e pessoas reais para compor a sua ficção.

Já Basile, em seu *Pentamerone*, emprega o gênero *fiabe* ou *racconti*, termos também em italiano, que se referem aos contos maravilhosos. Diferentemente do gênero narrativo escolhido por Boccaccio, nas histórias pertencentes ao *Pentamerone*, é possível encontrarmos figuras horrendas, como ogros e dragões, animais falantes, princesas caprichosas, belíssimas fadas, objetos mágicos e outras tantas figuras encantadas memoráveis. Tais elementos criam uma atmosfera mágica, própria do gênero maravilhoso e, conseqüentemente, um distanciamento do realismo de Boccaccio, o que vai ao encontro da observação de André Jolles:

O autor [Giambattista Basile] seguiu de perto o modelo do *Decameron*. A única diferença é que o quadro [que assinala as narrativas enquadradas] não nos dá a impressão de um acontecimento efetivo, mas entra mais no gênero do conto de Grimm e todas as narrativas enquadradas fazem igualmente parte desse gênero (JOLLES, 1976, p. 190, grifo nosso).

O que comprova a escolha de Basile em seguir o modelo do *Decamerone* é a estrutura narrativa da qual o *Pentamerone* faz uso, já que ambas as obras foram organizadas, estruturalmente, da mesma forma: primeira jornada, correspondendo ao primeiro dia em que as histórias foram narradas; segunda jornada, correspondendo ao segundo dia, e assim sucessivamente, até completarem dez jornadas, no *Decamerone*, e cinco, no *Pentamerone*, motivo de seus títulos. Dentro de cada jornada, encontramos, igualmente, as dez histórias narradas por cada um dos personagens da moldura. Esse esquema estrutural em jornadas, enquadradas pela narrativa-moldura, pode ser claramente percebido, nas duas obras, por meio de seus sumários.

No entanto, a função da narrativa-moldura nas obras é divergente. Em Boccaccio, ela deixou de ser apenas um “adorno”, uma justificativa para reunir o conjunto de narrativas, como era comum nas narrativas orientais precedentes e na retórica medieval, e passou a

integrar efetivamente a obra, tornando-se fundamental e indispensável para a compreensão do todo. No *Decamerone*, além de justificar a narração das *novelle*, a narrativa-moldura as intensifica, pois está por trás de todas elas, atribuindo-lhes sentido. Se a obra for lida desconsiderando a moldura da peste e tudo o que ela implica naquele contexto, como a morte e destruição do físico, do psicológico e da moral, parece conter histórias meramente eróticas devido à forte presença do amor sensual em muitas delas. Considerando o contexto da peste, os personagens, tanto da narrativa-moldura quanto das *novelle*, podem ser absolvidos de todas as acusações de imoralidade (GIVENS, 1968, p. 143).

Diferentemente de Boccaccio, observamos que a narrativa enquadradora de Basile é apenas o motivo para que haja a reunião de contos. Ela permanece no campo do adorno, aos moldes de *As mil e uma noites*, como afirmam Guerini & Caon (2008, p. 167), ao dizerem que, no *Pentamerone*, “o primeiro conto justifica a narração dos outros e serve de ‘cornice’, fecha o conto, como em *As mil e uma noites*, onde as histórias estão inseridas dentro de uma outra história”. Se os contos de Basile forem lidos individualmente, isolados da moldura, não perdem significação, ao contrário das *novelle* de Boccaccio, que, se perdessem o contexto e a profundidade que a peste atribui a elas, perderiam significação. Essa função meramente decorativa da narrativa-moldura do *Pentamerone*, cujo objetivo é justificar a existência dos demais contos, deve-se, ao nosso olhar, à existência de uma boneca, objeto mágico dado por Zoza à trapaceira esposa do príncipe Taddeo. Antes de presenteá-la, Zoza coloca, no interior da boneca, outra bonequinha de terracota, *pupa di terracotta*, que inspira, no coração da ex-escrava, o desejo incontrolável de ouvir narrativas maravilhosas. Dessa forma, o presente mágico justifica a existência das quarenta e nove narrativas enquadradas e permite à Zoza ganhar tempo para desmascarar a ex-escrava impostora, na quinta jornada. Portanto, da mesma forma que o astucioso plano de Sherazade de contar histórias lhe permite prorrogar a sua morte, viver mil e uma noites ao lado do sultão, a boneca possibilita à Zoza a oportunidade de arquitetar uma situação favorável, infiltrar-se entre as narradoras, a fim de reconquistar seu lugar ao lado do príncipe.

Apesar de a função da narrativa-moldura ser diferente no *Decamerone* e no *Pentamerone*, ambas as obras apresentam, como finalidade, o entretenimento, e é possível observar que esse entretenimento está presente tanto externa quanto internamente a elas. Boccaccio diz, no início do *Decamerone*, que sua intenção é que a obra seja lida, como forma de divertimento, pelas mulheres de classe elevada. Esse é o principal público-leitor que ele imagina para as suas *novelle*. Ao mesmo tempo, as histórias narradas são o entretenimento diário do grupo de jovens da narrativa-moldura durante sua estadia no campo. Na mesma

linha, Basile escreveu o seu *Pentamerone* para o divertimento da corte de Nápoles e, internamente à obra, temos a narração dos contos no jardim do palácio, entre banquetes e jogos, para o entretenimento da ex-escrava que tomou o lugar da princesa Zoza.

O entretenimento já fica evidente no título da obra de Basile em napolitano, a saber, *O conto dos contos ou o entretenimento dos garotinhos*, no qual encontramos esse objetivo de forma explícita. Tal título, de acordo com Croce (1924, p. 8), já continha um tom jocoso, pois nos parece que o livro foi escrito para crianças devido à presença do termo “garotinhos”. Entretanto, tal livro foi redigido para homens, especialmente para aqueles literatos espertos e experientes, que sabiam entender e apreciar construções complicadas e engenhosas, próprias de textos barrocos.

Além de apresentarem a mesma finalidade, as duas obras trazem uma articulação entre a tradição popular e culta. No *Decamerone*, o culto é marcado pela forte presença da retórica, tanto na narrativa-moldura quanto nas *novelle*, mas esse aspecto culto se miscigena com o popular, pois não são apenas os personagens de classe elevada que detêm a habilidade retórica, como, por exemplo, os jovens narradores da moldura ou um membro do clero, mas também os de classe baixa, como um simples camponês vivendo situações cotidianas. Para Boccaccio, a arte de escrever estava intimamente ligada à arte da retórica: o *Decamerone* traz uma formulação retórica da prosa devido à tradição retórica medieval e ela não está presente apenas no que se refere a estruturas persuasivas, mas também no ritmo da narrativa. Outro indício de miscigenação do culto com o popular é o fato de a obra, repleta de retórica, ter sido escrita em uma linguagem popular, o vulgar, e não em latim, como era comum nos textos literários até então.

A mesma conciliação pode ser observada no *Pentamerone*. Como culto, temos o estilo barroco, em voga no século XVII, o qual acrescenta à camada figurativa da obra diversas figuras de linguagem, entre elas, metáforas, que conjugam em aproximações inusitadas. Acerca desta figura, o ensaísta italiano Italo Calvino (1996, p. 137) ressalta que Croce, ao catalogar as metáforas do *Pentamerone*, descobriu que o dia e a noite constituem o tema central do mundo metafórico da obra de Basile, nos revelando, assim, a predileção do escritor por imagens e linguagem refinadas. Ao lado do culto, identificamos, como popular, o uso dos provérbios napolitanos, advindos da sabedoria e das experiências do povo, que encerram cada narrativa interna, exercendo uma função moralista, visto que eles trazem consigo lições sobre inveja, ingratidão e outros sentimentos coletivos. O popular também se faz presente na escolha do gênero maravilhoso, cuja origem remonta à tradição oral, a partir da qual Basile compilou os contos e, posteriormente, os transcreveu, sendo pioneiro nesse gênero, como

afirma Oliveira (2007). Nesse sentido, salientamos a importância do *Pentamerone* para a posteridade literária no campo da Literatura Infantil, pois, segundo Karin Volobuef (2013), os irmãos Grimm, quando eram bibliotecários, tiveram fácil acesso a diversos manuscritos, dentre eles, os contos maravilhosos de Basile. Tal descoberta, conforme Andrea Lombardi (2015), além de servir-lhes de fonte de inspiração, tendo em vista que os irmãos alemães adaptaram e incluíram alguns contos do autor italiano em sua primeira antologia *Kinder und hausmärchen (Contos de fadas para o lar e as crianças)*, de 1812, suscitou, em 1846, a tradução da obra, do dialeto napolitano para o alemão pelo estudioso Felix Liebrecht, para a qual os irmãos alemães escreveram um prefácio.

Ainda em relação ao popular, destacamos, por fim, as personagens-narradoras da moldura, todas pertencentes à classe baixa e linguarudas, características entendidas como populares.

A respeito dos personagens-narradores, apesar de totalizarem dez em ambas as molduras, o que nos demonstra uma convergência numérica, encontramos uma destacável divergência, que ilumina o foco do nosso movimento de comparação: no *Decamerone*, os dez personagens-narradores (sete moças e três rapazes) são todos de classe elevada, de importantes famílias florentinas, com bons costumes e dignidade, e dirigem-se à casa de campo acompanhados de seus criados.

Já no *Pentamerone*, as dez personagens-narradoras são dez horríveis velhas fofoqueiras, característica que motivou o príncipe Taddeo a escolhê-las como contadoras. Seus epítetos as identificam com deformações físicas, a saber, Zeza *sciofatta* (aleijada), Cecca *storta* (torta), Meneca *vozzolosa* (queixuda), Tolla *nasuta* (nariguda), Popa *scartellata* (corcunda), Antonella *vavosa* (babosa), Ciulla *mossuta* (beijuda), Paola *sgargiatta* (vesga), Ciommetella *zelloza* (tinhosa) e Iacova *squacquarata* (pelada).

Acreditamos que essa acurada escolha pelas características e pelos nomes das dez personagens-narradoras da moldura do *Pentamerone* constitui um efeito irônico que Basile procurou estabelecer com o *Decamerone*, pois o escritor napolitano, ao rebaixar a classe social de abastada para pobre, e transformar as dez narradoras de jovens com bons costumes para velhas fofoqueiras com distorções físicas, talvez tenha intencionado ridicularizar seu texto-fonte por meio da paródia, definida pela teórica francesa Tiphaine Samoyault (2008) como um tipo de intertextualidade que “transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. Mas qualquer que seja a transformação ou a deformação, ela exibe sempre um liame direto com a literatura existente”. (SAMOYAULT, 2008, p. 53).

Conclusão

O título *Pentamerone*, atribuído à obra de Basile por Croce em alusão ao *Decamerone*, de Boccaccio, deve-se essencialmente, a nosso ver, ao fato deste servir como modelo ao escritor napolitano em relação à estrutura narrativa, visto que Basile optou pela matéria maravilhosa de suas narrativas (*fiaba* ou *racconto*), em oposição à matéria realista (*novella*), escolhida pelo seu ilustre antecessor. Porém, verificamos uma segunda convergência: ambos os autores articularam, de forma singular, a tradição popular e culta, cada qual em seu tempo, e apresentaram, como finalidade de suas respectivas obras, o entretenimento. Além da escolha pela matéria maravilhosa, Basile acrescentou, em sua coletânea de cinquenta contos, o gosto pelo grotesco, representado na deformação das personagens-narradoras, zombando, assim, de seu texto-fonte por meio da inversão irônica, própria da paródia. Enquanto, no *Decamerone*, os personagens-narradores da moldura são jovens elegantes, com bons costumes, dignos e cultos, os do *Pentamerone* são velhas horríveis, linguarudas, marcadas pelos seus defeitos físicos. Ao transformar e ao estabelecer um liame direto com a obra precedente, acreditamos que Basile também lhe presta uma homenagem, já que emprega sua estrutura narrativa em um período da história da Literatura Italiana que ninguém mais a utilizava.

Assim como Boccaccio foi pioneiro na prosa e no gênero *novelle*, devemos vislumbrar Basile como escritor pioneiro no gênero Conto Maravilhoso, visto que encontramos, em seu *Pentamerone*, cinquenta narrativas maravilhosas (a narrativa-moldura e quarenta e nove contos), dentre elas, histórias que se tornaram textos-fonte para: “O gato de botas” (“Cagliuso”); “A bela adormecida” (“Sole, Luna e Talia”); “Rapunzel” (“Petrosinella”); “Cinderela” (“La gatta cenerentola”) e “Branca de Neve” (“La Schiavottella”).

REFERÊNCIAS:

- AUERBACH, Erich. *A novela no início do Renascimento: Itália e França*. Tradução de Tércio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BASILE, Giambattista. *Lo cunto de li cunti*. A cura di Michele Rak. Garzanti: Milano, 2013.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Introdução de Carlos Berriel. Tradução de Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- CALVINO, Italo. *Sulla fiaba*. Presentazione dell'autore. Introduzione di Mario Lavagetto. Milano: Arnoldo Mondadori, 1996.
- COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da Literatura Infanto-Juvenil: das origens indo-européias ao Brasil contemporâneo*. São Paulo: Ática, 1991.
- CROCE, Benedetto. Giambattista Basile e l'elaborazione artistica delle fiabe popolare. 1924. In: BASILE, G. *Il Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe*. Traduzione di Benedetto Croce. Bari: Laterza, 1925. Disponível em <www.mori.bz.it/Rinascimento/Pentamerone.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2018.

- GIVENS, Azzurra B. *La dottrina d'amore nel Boccaccio*. Firenze: Casa Editrice G. d'Anna, 1968.
- GUERINI, Andreia; CAON, Rozalir Burigo. A arte de narrar em Basile. *TriceVersa: Revista do Centro Ítalo-Luso-Brasileiro de Estudos Linguísticos e Culturais*, Assis, v. 2, n. 1, p. 165-172, 2008. Disponível em: <<http://www2.assis.unesp.br/cilbelc/AndreiaGuerini.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2018.
- JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LOMBARDI, Andrea. O pai dos contos: “Lo cunto de li cunti. O trattenimiente de li peccerille (Pentamerone)” de Giambattista Basile. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 51-74, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2015v20nesp1p51>>. Acesso em: 30 jan. 2018.
- OLIVEIRA, Eva Aparecida. *Giambattista Basile e o conto maravilhoso*. 2007. 103 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2007. Disponível em <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/91581>>. Acesso em: 30 jan. 2018.
- PAZZAGLIA, Mario. *Scrittori e critici della letteratura italiana*. Bologna: Zanichelli, 1993.
- RAMOS, Maria Celeste Tommasello. *Decameron: as molduras de Boccaccio e de Pasolini*. In CAIRO, Luiz Roberto et al (org.). *Nas malhas da narrativa*. Assis: FCL-Assis-UNESP, 2007. p. 177-183.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SQUAROTTI, Giorgio Bárberi. *Literatura Italiana: linhas, problemas e autores*. Tradução de Maria Betânia Amoroso, Neide Luzia de Rezende, Nilson Carlos M. Louzada. São Paulo: Nova Stella/ Instituto Cultural Ítalo-brasileiro/ EDUSP, 1989.
- VOLOBUEF, Karin. Contos de fadas dos Irmãos Grimm. *Revista Carta Capital*, 2013, s/p. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/educacao/carta-fundamental-arquivo/contos-de-fadas-dos-irmaos-grimm>>. Acesso em 30 jan. 2018.

A OFICINA LITERÁRIA E O PROCESSO DE APRENDIZADO: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE PRÁTICAS PEDAGÓGICAS NA ESCRITA CRIATIVA

Rafaela Cristina de Souza Silva

O termo ‘escrita criativa’ se refere à prática ofício literário, sendo um processo de expressão artística, mais especificamente criação literária. É um ramo ainda pouco estudado, assim como suas práticas de ensino. A oficina literária é um dos métodos mais conhecidos no ensino da escrita criativa. O modelo da oficina literária surge e ganha forma nos Estados Unidos, tendo hoje se disseminado por diversos países. No Brasil, entretanto, essa prática ainda é limitada.

O modelo da oficina literária começa a ganhar forma no meio acadêmico dos Estados Unidos na primeira metade do século XX. Antes de ganhar a forma atual, um modelo similar ao da oficina já era aplicado em algumas universidades. Segundo Donnelly (2009, p. 111-112), anteriormente à guerra, já havia cursos de escrita nas universidades de Harvard e Iowa que seguiam procedimentos parecidos aos utilizados atualmente.

Em 1936, na Universidade de Iowa, Wilbur Schramm cria o programa conhecido como Iowa Writers’ Workshop, que é o primeiro curso de pós-graduação em escrita criativa dos Estados Unidos. Após a Segunda Guerra Mundial, o programa ganhou maior eminência e prestígio, sendo, assim, abrigo de diversos escritores conhecidos.

O modelo de oficina do Iowa Writers’ Workshop é seguido até hoje em diversos cursos dos Estados Unidos da América (EUA). Atualmente, conta com cursos para graduandos, pós-graduandos e alguns cursos de verão para estudantes de Ensino Médio (*High School*). Nesses cursos, os alunos geralmente escrevem narrativas curtas ou poemas, estudam obras de autores publicados, fazem sessões de *close-reading*, discutem e analisam o seus escritos e o de seus colegas de classe, além de aprenderem técnicas de escrita. Vale lembrar que os cursos variam muito segundo o docente ministrante, que, usualmente, é um autor publicado.

Já na década de 60, a oficina literária se expande com o investimento de universidades na formação de autores. Atualmente, a oficina literária já existe no currículo de inúmeras universidades americanas, e também fora delas, tendo sido estabelecida em todos os níveis da educação.

As oficinas literárias e os programas de ensino de escrita criativa são imensamente populares nos EUA. No programa da Universidade de Iowa, são oferecidas 50 vagas por ano,

dividas entre um departamento de ficção e um departamento de poesia. De acordo com a diretora Lan Samantha Chang, em 2006, houve 1300 candidatos para as 50 vagas. Já na Universidade de Virginia, onde o programa de escrita criativa só aceita 10 estudantes por ano – cinco de Poesia e cinco de Ficção – a porcentagem de alunos aceitos entre os candidatos é de apenas 1%.

Em uma pesquisa feita por Donnelly (2009, p.98), na qual participaram 167 professores de diversos programas de graduação em Escrita Criativa dos EUA, podemos notar a preferência pela utilização da oficina. De acordo com os resultados, 51% dos professores utilizam como ferramenta de ensino o modelo de *workshop* básico (onde os autores-estudantes leem seus trabalhos e se criticam entre si), 39.3% praticam uma variação desse *workshop*, e apenas 10% definem suas práticas como muito diferentes dos *workshops*. Além disso, 80% das aulas de escrita criativa tem como ferramenta principal a oficina literária.

Todos esses programas possuem em média 50% das horas dedicadas às oficinas literárias. Existem centenas de oficinas oferecidas todos os anos por diversas universidades, e a maioria segue um modelo padrão de *workshop*: os alunos-escritores escrevem e tem seus trabalhos criticados pelo professor e outros alunos-escritores.

Os processos pedagógicos aplicados em oficinas literárias diferem muito entre si, mas eles tendem a serem mais práticos do que teóricos, sendo que o objetivo principal é o desenvolvimento, no estudante, da capacidade de transmitir ideias para um texto – o qual pode ser um conto, um poema, uma crônica, entre outros. Uma das principais formas de alcançar esse objetivo é a leitura crítica das criações do aluno pelo professor, que irá apontar seus erros e acertos. Isso pode ajudar a aperfeiçoar a escrita desse discente. Outro método seria a leitura de autores publicados, com o intuito de analisar alguns artifícios recorrentes na composição literária. Ainda podem ser feitas rodas de discussão sobre alguns assuntos, como os gêneros literários, os lugares-comuns na literatura, a filosofia e o processo mimético, levando, dessa forma, a um pensamento crítico-reflexivo da arte literária, que pode influenciar nas composições de cada um.

“Alguns veem a oficina como um curso de construção, um estudo em como ler poesia, como identificar os elementos de ficção, como apreciar as escolhas feitas pelos autores, como imaginar possibilidades dessas escolhas terem sido diferentes; [...] Ainda, em outras aulas, o trabalho do aluno é o centro do curso; o *workshop* funciona como uma pedagogia única. Alguns professores dão suporte à prática da livre-escrita, outros preferem inventar estratégias como exercícios e instruções de escrita para semear histórias e poemas.” (DONNELLY, 2009, p. 101, tradução nossa)

Donnelly, em seu livro “*Establishing Creative Writing Studies as an Academic Discipline*”, traça um histórico das práticas pedagógicas aplicadas nas oficinas literárias e as correntes que influenciaram essas práticas. Segundo a autora, a pedagogia do ensino de escrita criativa ainda é pouco estudada. Por isso, as práticas diferem muito de professor para professor. Ela afirma que os professores de escrita criativa têm pouco ou nenhum interesse em estudar a docência nessa área, logo “há pouca evidência tangível que confirma que nossos métodos de ensino melhoram a escrita do aluno” (DONNELLY, 2009, p.16, tradução nossa).

A autora destaca quatro movimentos literários que influenciaram e modelaram a oficina literária: *New Criticism*, *Expressivism*, *The Mimetic Theory* e *The Pragmatic Theory*.

O *New Criticism* surgiu em meados do século XX, sendo uma teoria literária que tem como foco o texto. Práticas como o “close-reading”, que é uma cuidadosa interpretação de uma passagem de um texto literário, são influências dessa corrente. Nessa perspectiva, ele é estudado como uma entidade autossuficiente, desligada de contextos. Assim, nas aulas de escrita criativa, os alunos são levados a analisar toda a construção literária, a linguagem utilizada, a pontuação, a construção de personagens, entre outros.

No *New Criticism*, o texto é visto como um produto finalizado, independente de influências exteriores. Diante disso, nas oficinas literárias influenciadas prioritariamente por essa visão, a “intenção do autor” não é algo que deva ser considerado, não sendo necessário um estudo biográfico sobre ele, nem das condições nas quais escrevia. O texto é analisado por si só, sendo analisada palavra por palavra em sua construção. Os alunos são ensinados a trabalharem com a língua, a montarem o texto pensando cuidadosamente na escolha das palavras e na estrutura da obra. Segundo Donnelly, nos livros didáticos de escrita criativa influenciados pelo *New Criticism*, sempre serão encontrados conteúdos divididos em

“‘Elementos de Ficção’ (enredo, caracterização, cenário, ponto de vista, voz) ou ‘Elementos Poéticos’ (metro, metáfora, ritmo, rima, estilo) e se for o caso, é completado com uma sinopse de cada ofício (melhores práticas, perigos, o que levar em consideração, definir, descrever, diferenciar, explorar)- um potencial ‘manual de instrução’, seguido por exemplos de histórias ou poemas que modelam os elementos do ofício”. (DONNELLY, 2009, p. 34., tradução nossa)

A autora critica, porém, o método prescritivo do *New Criticism*, acreditando que colocar moldes a serem seguidos obrigatoriamente pode obstruir o processo criativo.

O *Expressivism* surge no início do século XX. Nessa corrente, a expressão individual e o “eu” são considerados essenciais para a expressão artística. Nela, há uma influência direta do Romantismo, que pregava a introspecção e a livre expressão do ser. Aqui, a criatividade é

tida como inata ao ser humano, e há grande valorização da inspiração do artista. Esse movimento vai contra o *New Criticism*, já que abomina a crítica e a prescrição de modelos de escrita.

De acordo com esse modelo pedagógico, a expressão artística não pode ser ensinada, mas pode ser aprendida com paciência e atenção voltada para o eu. Todo o estudante é considerado um escritor em potencial à espera do despertar dos seus talentos, de modo que o professor está ali para ajudar em sua busca pela autodescoberta. “O design pedagógico do *expressivism* atribui a maior autoridade ao autor e seu desenvolvimento imaginativo, psicológico, social e espiritual, e a como esse desenvolvimento influencia a consciência individual.” (DONNELLY, 2009, p. 69, tradução nossa)

Uma alternativa pedagógica, que contempla essa teoria e é utilizada por Donnelly e outros professores de escrita criativa, é a investigação sobre a origem da criatividade. Eles incentivam os estudantes a refletirem sobre como funciona seu processo criativo, de onde vem sua inspiração e em que situações eles se sentem inspirados, buscando, assim, trazer a abstração da criatividade para algo mais lógico e aplicável. Sabendo disso, os estudantes poderão entender a si mesmos como escritores, tendo ciência do contexto no qual conseguem ser mais produtivos.

A *Mimetic Theory* é uma corrente de pensamento proveniente de ideias da filosofia antiga. Para Aristóteles, a arte é, antes de tudo, mimesis. A mimesis é a representação da natureza, ou a imitação das ações humanas, e o homem é um imitador por natureza. Aristóteles afirma que “imitar é congênito no homem” (Poética, 1448 a, II, §13). Nesse sentido, na visão aristotélica, o processo mimético é intrínseco a todas as formas de arte.

Na pedagogia da *mimetic theory*, o ofício artístico pode ser melhorado no processo de imitação de artistas experientes. No caso da oficina literária, modelar os estilos e técnicas de autores insígnies é uma prática considerada efetiva. “Hoje, a imitação é uma estratégia de criação que muitos professores de escrita criativa acreditam ser efetiva em suas salas de aulas. É efetiva no sentido que os estudantes praticam um estilo em particular ou aprendem técnicas pelo mimetismo.” (DONNELLY, 2009, p. 78, tradução nossa)

Essa técnica mimética não cria, ou não pretende criar, autores-cópias de outros autores já consagrados. A ideia é que com o aprendizado dessas técnicas e estilos diferentes os estudantes possam desenvolver seus próprios estilos e técnicas. Poderíamos dizer, pensando nas ideias do filósofo britânico John Locke, que o escritor adquire conhecimento através de suas experiências. Ou seja, ao experimentar o cálamo de outros, ele consegue desenvolver o próprio.

A *Pragmatic Theory* é baseada no conceito de *reader-response*. Essa corrente tem como foco o leitor e sua experiência com a obra literária. Ela vai contra correntes que focam no autor ou na forma, e acredita que o trabalho literário só se completa com o sentido colocado pelo leitor.

A pedagogia baseada nessa ideologia tenta ensinar aos estudantes de escrita criativa como escrever seus textos pensando na recepção que ele terá. Nesse sentido, ela tenta posicionar a escrita como algo além da autoexpressão, mas também como uma forma de comunicação com o mundo. Para Donnelly, há formas de introduzir esses conceitos nas oficinas literárias. “Aprender a ler como um escritor, a reconhecer as escolhas feitas pelo escritor, a apreciar os efeitos desses elementos de construção na legibilidade da história, e a imaginar o que poderia ser diferente, são todas habilidades necessárias e úteis para escritores iniciantes.” (DONNELLY, 2009, p.86, tradução nossa)

Todas as correntes e práticas pedagógicas citadas acima são influentes nas oficinas literárias atuais. É importante que os professores estejam familiarizados com elas, para que possam aplicá-las em suas salas de aula e entender seu funcionamento, obtendo assim melhores resultados em suas oficinas.

A história da oficina literária no Brasil começa em 1962 na Universidade de Brasília, quando o professor e escritor Cyro dos Anjos dá início a um ciclo nacional de oficinas literárias. Nos próximos anos, então, as oficinas começaram a ter uma vagarosa disseminação, aparecendo, por exemplo, na Universidade Federal da Bahia e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Há 32 anos, o escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil iniciou a Oficina de Criação Literária na faculdade de Letras da PUCRS, uma das mais relevantes no país até hoje. A partir disso, as oficinas apresentaram-se em diversos outros contextos, inclusive fora das instituições de ensino superior. Porém, elas ainda não são tão populares como nos EUA.

A Oficina de Criação Literária da PUCRS é um bom exemplo para a análise da pedagogia das oficinas no Brasil, e seus possíveis bons frutos. Por ela já passaram mais de 700 alunos, e se formaram escritores como Amílcar Bettega, Carol Bensimon, Luisa Geisler, Michel Laub, Cíntia Moscovich, Daniel Galera e Letícia Wierzchowski.

A também chamada “Oficina do Assis” seleciona em torno de quinze pessoas anualmente, para o curso de dois semestres. No site da PUCRS está disponível a ementa do primeiro semestre curso:

1. O processo criativo enquanto teoria e prática.
2. Da inspiração dos deuses às oficinas literárias.

3. A personagem de ficção. Teoria e prática. Exercício semestral de criação de uma personagem.
4. Os diferentes narradores. O “eu” como narrador – virtudes e problemas. O narrador em terceira pessoa. O focalizador [foco narrativo]. As concepções de Norman Friedman e Alicia Rasley.
5. Os diversos níveis de imersão na interioridade da personagem, com exercícios correspondentes.
6. Criação de textos utilizando as diferentes técnicas do narrador.
7. O espaço da narrativa. O espaço “real” e o psicológico. Teoria e prática.
8. O tempo da narrativa. Teoria e prática. As conexões narrativas.
9. O diálogo. As técnicas das diferentes formas do diálogo [do discurso]. Teoria e prática.
10. Seminário experimental em preparação ao segundo semestre.

Percebe-se, já pela ementa, que a “Oficina do Assis” segue um modelo de oficina influenciado pelo *New Criticism*. São feitas análises da estrutura do texto em diversos níveis: construção de personagens, o narrador no texto, espaço e tempo na narrativa, entre outros. Além disso, os estudantes criam textos baseados em propostas do ministrante. Os escritos são analisados pelo mesmo e pelos demais estudantes. Amilcar Bettega Barbosa, que participou da oficina em 2010, escreve:

No primeiro semestre (Oficina I) são trabalhados alguns conceitos e fundamentos básicos da narrativa, como o narrador, o ponto de vista, o tempo e espaço ficcionais, etc. Também é realizado um trabalho mais microscópico sobre a feitura do texto, quando são analisadas questões como a construção dos diálogos, a formação das frases e parágrafos, a adjetivação, etc. (BARBOSA, 2012, p.50)

Há poucas instituições de ensino superior no Brasil que ofertam cursos como o da PUCRS. Algumas possuem disciplinas ofertadas a estudantes de cursos relacionados à área de Letras e à área de Artes. A Universidade Federal da Bahia possui uma área de concentração em Escrita Criativa para os alunos de bacharelado em Artes. Nesta são oferecidas disciplinas como “Criação literária: o poema” e “Criação literária: o conto”, que seguem um modelo similar ao da oficina literária. Já a Universidade de Brasília oferta uma disciplina chamada “Oficina Literária”, destinada aos graduandos em Letras, que também se assemelha às oficinas dos EUA. Algumas instituições também ofertam cursos de escrita criativa esporadicamente, como projetos de extensão.

Existem, no entanto, oficinas literárias oferecidas em contextos privados:

As “oficinas literárias” privadas são iniciativas em que vigora uma relativa informalidade, voltam-se quase sempre para a narrativa, não demandam seleção para ingresso e são realizadas, nos últimos tempos, também na modalidade on-line, que vem substituir, de maneira visível, as oficinas totalmente presenciais e, nesse sentido, seguem a tendência geral de nosso tempo em todos os campos do conhecimento. (BRASIL, 2015, p.106)

Rodrigo Gurgel, crítico literário brasileiro, oferece semestralmente uma “oficina de escrita criativa”, em modalidade presencial e *on-line*:

Durante as aulas, rompo com a idéia de que ser escritor é algo místico, um dom concedido a poucos, analiso aspectos centrais da narrativa — tempo, espaço, personagens, tipos de narrador etc. — e mostro como escrever é um trabalho de longo prazo, que exige disciplina, leitura e conhecimento de algumas regras. (GURGEL)

Do mesmo modo, o Prof. Dr. Marcelo Spalding possui um “curso de criação literária online”, onde o foco é a análise e crítica dos trabalhos dos alunos pelo professor. Assim como essas, existem diversas outras oficinas parecidas tanto na modalidade presencial quanto na modalidade on-line, que tem como inspiração o modelo tradicional do *workshop*.

Em suma, é notável que as oficinas literárias ainda são pouco difundidas no Brasil. De acordo com Brasil (2015), isso se deve a uma descrença nacional de que a escrita literária é um ofício que possa ser ensinado. A ideia que perdura no país é a de que escrever é um talento inato, pertencente a poucos. Esse pensamento foi propagado principalmente pelos escritores brasileiros do século XX, que acreditavam na escrita como sendo uma atividade de desenvolvimento individual. “Operando a duras penas, aprendendo por si próprios, experimentando vitórias e fracassos, é compreensível que os escritores tenham consolidado a ideia de que a literatura é uma batalha pessoal, cuja vitória é incerta, quando não, previamente destinada à derrota”.(BRASIL,2015, p.105)

As oficinas literárias são um instrumento de ensino-aprendizagem de escrita criativa que estão sendo usadas com efetividade, tendo formado diversos escritores, principalmente nos Estados Unidos, onde elas já conseguiram ser difundidas. No Brasil, as oficinas e a escrita criativa ainda têm um longo caminho a percorrer. A crença de que a escrita é um talento inato ainda perdura forte no país, tornando algumas pessoas incrédulas em sua possibilidade de aprendizagem. As universidades ainda tem pouca abertura em seus currículos para a escrita criativa, e logo, os estudos na área são escassos. Já em outros contextos, as oficinas também são raras: existem em poucos cursos-livres e são praticamente inexistentes na educação básica.

Em um currículo onde o modo de aprendizado é passivo e repleto de memorização, o método da oficina literária é libertador. Sua flexibilidade e foco na prática fazem dele uma ferramenta pedagógica que precisa ser mais explorada. Além disso, aplicação da oficina literária na universidade tem o potencial de incentivar a literatura de maneira geral, dando subsídio àqueles que desejam seguir carreira na área de criação literária.

Olhando para oficinas como a da PUCRS, percebe-se que o interesse por esse tipo de experiência tem crescido. As oficinas literárias estão em expansão, ainda que lenta, e a tendência é que cheguem a se propagar pelo menos nas universidades. O tempo que isso levará, não obstante, depende da desmistificação de algumas crenças e de estudos mais profundos na área de Escrita Criativa.

REFERÊNCIAS:

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.

BARBOSA, A. B. **Da leitura à escrita: a construção de um texto, a formação de um escritor**. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. 2012.

BRASIL, L. A. A. **A escrita criativa e a universidade**. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 50, n. esp (spl), p. 105-109, dez. 2015.

DONNELLY, D. J.(Ed). **Does the Workshop Still Work**. . Ed. Dianne Donnelly. Bristol, UK: Multilingual Matters, 2010.

DONNELLY, D. J., **Establishing Creative Writing Studies as an Academic Discipline**. *Graduate Theses and Dissertations*. 10 07 2009. University of South Florida, 2009.

GURGEL, R. **Oficina de Escrita Criativa**. Disponível em:

<<https://rodrigogurgel.com.br/cursos-presenciais/oficina-de-escrita-criativa/>>. Acesso em: 15 de julho de 2017.

PUCRS. **Conteúdos**. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/humanidades/programa-de-pos-graduacao-em-letras/informacoes-adicionais/oficina-de-criacao-literaria/#conteudos>> Acesso em: 03 de julho de 2017.

À PROVA DE MORTE: OS MORTOS-VIVOS NAS OBRAS DE LOVECRAFT E O REALISMO MÁGICO

Raul Dias Pimenta
Alexander Meireles da

Lugares remotos e desolados em histórias de terror sempre são propícios a eventos sobrenaturais, criaturas sombrias habitam tais terrenos à espreita de vítimas despercebidas que por descuido se tornam presas fáceis a tamanha vilania. Inúmeras são as histórias que narram acontecimentos infortúnios no imaginário popular, folclore e também na mitologia. Dentro desse quadro, o Ghûl, criatura pertencente a mitologia árabe ataca suas vítimas e alimenta de sua carne, assim tomando também a identidade física dos que devoraram. Seu aspecto disforme é ocultado a cada vez que se alimenta e assim o permite fazer mais vítimas, no entanto esta criatura se encaixa no perfil dos seres chamados de mortos-vivos, ou seja, seres que desafiam as fronteiras da vida e da morte.

Além de desafiar os limites, esses seres também possuem algum conflito com os humanos que não advém do acaso. Em tais histórias sobre mortos-vivos é comum o enfrentamento contra os humanos, em algumas culturas a presença do morto-vivo é esperada, como ele sendo emissário do mal. O Ghûl, por exemplo, é citado na coletânea de contos *As Mil e Uma Noites*, obra de literatura árabe medieval compilada a partir do século IX. Dentre outros mortos há também o *Draugr*, vinculado a mitologia escandinava, essa criatura de aparência disforme, resultado por ter experimentado a morte uma vez e se torna presente quando alguém ameaça saquear o seu tesouro enterrado consigo. O guardião do tesouro é e também fora em vida guerreiro que ao despertar enfrenta os vivos duramente, mas não se alimenta da carne de seus inimigos derrotados.

Além desses mortos-vivos supracitados, existem vários outros como o *Anchimayen*, *Ro-langs*, *Lich*, *Revenant*, etc. Há um fator universal entre todas as culturas, sem exceções, esse fator é a morte. Os intitulados mortos-vivos podem ter escapado ou vencido a morte, até mesmo condenados a continuar vivendo após ela, pouco se sabe ou pode ser afirmado sobre o que há para além da morte. A origem do mito do morto-vivo pode ser encontrada na insegurança humana sobre o assunto do que acontece quando a vida se extingue, as histórias que narram a presença de mortos normalmente ocultam a verdade sobre sua origem ou explicam superficialmente, mas elucidam apenas o fato de que o morto-vivo existe.

Diante do assunto, mortos que caminham, Schmitt afirma que:

[...] Os fantasmas de que se trata são muito diferentes daqueles de que fala, por exemplo, Pierre, o Venerável; não são almas penadas que voltam para mendigar humildemente os sufrágios dos vivos, mas mortos maléficos, próximos daqueles descritos pelas sagas escandinavas: “monstros pestilenciais”, diz o cronista; aterrorizam seus parentes e toda a vizinhança, fazem cães uivar à noite, são acusados de corromper o ar, de provocar epidemias e mesmo de beber o sangue dos homens. (SCHMITT, 1999 p. 101-102)

O trecho narra o conflito contra os infortúnios causados pelos mortos e também faz uma comparação com os mortos-vivos da Escandinávia, ou seja, o Draugr. Esses mortos se comportam como pragas que caminham sobre a terra com o intuito apenas de provocar desgraças contra aqueles que cruzam seu caminho. No entanto, alguns dos mortos podem ser apenas vistos por aqueles que creem, a fé na existência da criatura pode resultar em seu aparecimento ou assegurar o encontro. Os nórdicos temem seus deuses e também temem os *Draugar* pois acreditam na existência deles, da mesma maneira que os árabes temem seu deus e os Ghûls.

Enquanto o morto-vivo do passado, enraizado na escuridão da idade média pode ser descrito como praga horrenda, o morto-vivo haitiano, intitulado zumbi possui aspecto oposto. O zumbi haitiano faz a alusão com o estado de morte recebendo todos os ritos de passagem que um morto receberia, entretanto, a pessoa que se torna zumbi, na verdade é um escravo. Escravos zumbis que trabalham em fazendas haitianas. Estes zumbis servem ao seu senhor, o mestre Bocor. Os mortos-vivos sob seu comando possuem olhar vazio assim como suas mentes, estão presos em uma prisão sem muros, não possuem liberdade ou sequer controle de seus próprios pensamentos. O mito do zumbi haitiano não ficaria apenas dentro da ilha, rumores de escravos mortos-vivos trabalhando em plantações chegaram aos ouvidos curiosos de cientistas e também do escritor norte-americano, William Seabrook que publicou o livro intitulado *Magic Island* (1929) que trata a respeito dos mortos-vivos que até mesmo ele afirma ter visto em sua visita ao Haiti. Com abordagem investigativa e antropológica sobre o Haiti e costumes dos habitantes da ilha situada na América Central, atraído pela curiosidade e a presença do sobrenatural que ele pode constatar nos rumores acerca do zumbi. Então, sua curiosidade o levou até o objeto de estudo. “Um cadáver humano sem alma, ainda morto, mas tirado do túmulo e mantido por feitiçaria com um semblante mecânico de vida – é um corpo que se faz andar e agir e mexer como se estivesse vivo” (SEABROOK, 1929 p. 94). Desde então, o morto-vivo haitiano é descrito sob tal roupagem, entre a vida e a morte, mantendo apenas algumas funções básicas de seu corpo o que o torna útil para o árduo trabalho nas

fazendas. A imagem do zumbi é diferente quando comparada ao morto-vivo medieval que tinha como característica acentuada os efeitos da putrefação.

Em 1932 o zumbi tem seu início no cinema com o filme *White zombie* (1932) tratando o país como a terra de barbárie, sacrifício e voduismo. Nesse enredo o Bocor é representado pelo ator austro-húngaro Béla Lugosi, o mesmo que se imortalizou interpretando Drácula na produção homônima dos estúdios Universal em 1931. Neste filme não foi utilizado nenhum ator negro, o que já pode ser visto pelo título do filme. Os nativos haitianos são retratados como vuduistas ignorantes e, por fim, o enredo se resume na tentativa do francês Charles Beaumont de separar o casal americano que acabou de chegar ao Haiti transformando suas vítimas em zumbis. Em seguida, o filme *I walked with a zombie* (1943) foi produzido com a mesma imagem negativa do primeiro filme sobre zumbis haitianos.

Somente após três décadas o zumbi reaparece no cinema com o filme *Night of the living dead* (1968), produzido pelo diretor norte-americano George A. Romero. Nesta produção o zumbi ganha outra roupagem, rompe com as tradições haitianas e adota novo hábito, a fome de carne humana. No entanto, o zumbi moderno traz de volta o aspecto daquele morto-vivo medieval, o Ghûl. O zumbi de Romero é canibal, desfigurado, pútrido e errante. Mesmo com novos elementos é possível ver a proximidade da criatura com o Ghûl da mitologia árabe, no filme os mortos são trazidos de volta a vida não por um mago, ou por algum conceito religioso ou cultural, mas científico.

O ataque zumbi no filme *Night of the living dead* surge através da entrada de radiação extraterrestre no planeta devido a uma sonda espacial não tripulada que regressava de Vênus, o que provocou o despertar dos mortos-vivos, apenas uma menção a corrida espacial vivida pelos Estados Unidos e a União Soviética, além disso, o medo das consequências de que isso poderia causar. O nascimento do novo zumbi é marcado, portanto, pela tensão da Guerra Fria: “O Eu era tudo o que restava após a bomba, a perda do Eu se tornou o maior medo. Se o Eu está perdido, tudo o que resta é um abismo de vazio – precisamente o que o zumbi pós-nuclear veio a significar” (BOON, 2011, p.55). O progresso científico e tecnológico durante o período reflete a capacidade do homem e também sua sede por poder. A presente ameaça de outro ataque nuclear foi capaz de mudar o sentido de certas noções ou preocupações básicas, enquanto a morte parece ser algo individual, o iminente ataque nuclear a torna coletiva.

O zumbi de Romero atraiu adeptos para o novo monstro que surgia, o fator do canibalismo parece ter atraído os fãs do terror. Exatamente quando o vampiro criatura que já possui certo apreço por parte da plateia, agora abre espaço ao zumbi no gênero de filmes de

terror. Após a estreia de *Night of the living Dead* outros filmes de zumbi também surgiram e mantiveram a imagem do monstro canibal, algumas franquias de sucesso permanecem presentes na memória popular e também nas culturas de massas. Em histórias de zumbis é possível encontrar várias explicações para o que ocasionou seu surgimento, dentre elas as mais convencionais são o fator científico, por meio de armas biológicas ou nucleares. No entanto, em algumas histórias o despertar do morto-vivo pode ser até mesmo nunca mencionado como na série de televisão e também quadrinhos *The Walking Dead* (2011), ou seja, aparentemente não há uma regra de cunho ou consenso entre os escritores.

No campo literário o zumbi ou morto-vivo também é criatura recente quando comparada a monstros como o vampiro, lobisomem e também o fantasma. Pouco se sabe ou é dito a respeito da origem do zumbi, mas ele está presente em várias histórias até mesmo antes de sua nova roupagem em *Night of the living dead* que foi quando os olhos voltaram em direção a personagem morto-vivo. O tema da morte e o que há para além dela sempre mexeram com o inconsciente, fomentou várias perguntas e poucas respostas, mas o destino fronteiro entre vida e morte do ser humano já esteve presente inclusive em trabalhos de escritores aclamados pela crítica. Entretanto, o uso da personagem resulta num impasse literário acerca de qual gênero ele realmente pertence apesar de constar em histórias de terror, mas também por apresentar elementos de ficção científica e realismo mágico.

Com o intuito de investigar a personagem morto-vivo, dois contos de Howard P. Lovecraft foram selecionados, *O Forasteiro* (1926) e *Fechado na Catacumba* (1925). A obra *O Forasteiro* tem como personagem principal o morto-vivo que desperta num antigo castelo que está se desfazendo, a personagem possui poucas lembranças de seu passado e algumas recordações vagas de outros tempos, mas de mesmo modo a criatura suspeita de sua própria identidade ao perambular desorientadamente pelos vários cômodos do antigo castelo. O título *forasteiro* elucidava não somente a obra, mas faz menção a condição e a própria identidade da personagem principal, o morto-vivo: “Não sei onde nasci. [...] não posso calcular, mas devo ter vivido por anos nesse lugar. Provavelmente, algumas criaturas cuidaram de mim, porém não me lembro de ninguém a não ser de mim mesmo e não me recordo de nada vivo.” (LOVECRAFT, 2008, p.1) Com a memória confusa a personagem principal anda pelo castelo em busca da saída e ao mesmo tempo começa a lembrar de fatos vagos que também não possuem respostas. Ao vasculhar o castelo em extrema e densa escuridão a personagem percebe que está preso em algum ponto no castelo, no entanto a medida em que o morto-vivo procura por uma janela ou alguma abertura que a luz possa atravessar é possível notar que ele

foi levado para este lugar que se assemelha a uma cripta, ou seja, ele foi levado para o sepulcro e não percebe a situação:

Mas cada apalpadela me desapontava, já que tudo o que eu encontrava eram vastas prateleiras de mármore, sobre as quais havia caixas oblongas e odiosas, de tamanho perturbador. Mais e mais eu refletia, perguntando-me que antiqüíssimos segredos poderia conter esse cômodo elevado, que jazera durante muitos éons isolado do castelo lá embaixo. (LOVECRAFT, 2008, p.2)

Por desatenção ou confusão mental devido sua atual condição, a personagem narra de maneira desconfiada que as caixas, na verdade são caixões, talvez até mesmo de membros de sua própria família. Apenas a personagem principal, doravante chamado de forasteiro devido sua condição e adequação ao conto, parece ter despertado o que identificamos como um morto-vivo. O despertar acontece misteriosamente, pois durante o conto, o forasteiro está de pé vagando em busca da saída.

Quando finalmente o morto-vivo consegue escapar, ele se depara com a verdade, pois acreditava que estava apenas em mais um cômodo do castelo quando na verdade era o seu sepulcro:

[...]em vez do panorama vertiginoso dos topos das árvores visto de uma considerável altura, estendia-se à minha volta, visível através da grade, nada menos que o chão sólido, adornado e recortado por lajes e colunas de mármore, bem como ensombrado por uma antiga igreja de pedra, cuja torre, em ruínas, era banhada por um luar espectral. (LOVECRAFT, 2008, p.3)

Ainda vagando despercebido de seu aspecto, o forasteiro descreve uma igreja, em tempos medievais túmulos e criptas eram anexadas a igreja. Os clérigos da época eram responsáveis pela manutenção do cemitério, de acordo com Schmitt: “O cemitério é cercado por um muro, sobre o qual o bispo, quando de suas visitas paroquiais, lembra constantemente a necessidade de conservá-lo para separar o espaço sagrado do espaço profano e impedir os animais de vagar entre as sepulturas.” (SCHMITT, 1999, p.204). Este ponto ressalta a o fato da personagem principal ser um morto e que agora está a vagar após a morte ainda por razões desconhecidas.

O forasteiro abandona sua cripta e sai em direção ao castelo e aos poucos recobrando sua memória e vendo que ele mesmo não estava em seu castelo e o mesmo sofrera modificações, uma forte luz através de duas imensas janelas chamaram a atenção, pois havia algum tipo de comemoração, uma festa. O morto-vivo foi atraído até o castelo pela agitação causada por pessoas e assim ele invade a festa através da janela, ao ser visto pela multidão,

peessoas gritaram em desespero e fugiram amedrontadas com a presença de uma criatura em meio ao salão do castelo. No entanto, o morto-vivo se aproxima de um espelho e reconhece sua identidade e toda a sua memória distorcida é recobrada.

Não posso sequer sugerir a sua aparência, pois era um composto de tudo o que é sujo, antinatural, desagradável, anormal e detestável. Era a sombra fantasmagórica da decadência, da antiguidade e da dissolução, o ídolo pútrido e decomposto de uma revelação malsã, a revelação pavorosa daquilo que a terra, por misericórdia, deveria esconder para sempre. Deus sabe que não era deste mundo... (LOVECRAFT, 2008, p.4)

O forasteiro finalmente enxerga sua condição e seu passado através de um elemento simbólico, o espelho. Após recuperar seu passado ele de maneira misteriosa também abandona o cenário medieval e desaparece na noite, sem vestígios, a vagar pela escuridão noturna com os demônios e assim encerrando o conto. O morto-vivo não se trata de ser maléfico que causa desgraças aos humanos, a criatura apenas desperta confuso e é atraído pelos invasores de seu castelo que acabam fugindo da situação, não há abertamente na história a causa de sua aparição e nem mesmo do seu desaparecimento, o fato ocorreu de modo mágico e misterioso.

Em *Fechado na Catacumba* (1925), a personagem principal é George Birch, o único coveiro de uma pequena cidade, Peck Valley, conhecido por ser xucro e possuir vícios. Seu trabalho como coveiro é desleixado e vagaroso, descrito como homem de pouca fé e sem algum tipo de superstição, ele trabalha em dias tidos como santos ou que devem ser resguardados como forma de respeito. No entanto, em um dia específico, quinze de abril o coveiro deveria ter se ausentado de sua função, pois este era dia sagrado.

O tal dia santo não é descrito na obra, porém a pouca fé e desobediência de George Birch foram sua ruína e acarretou em grave problema: “voltando a trabalhar na Sexta-feira Santa, dia quinze. Não sendo supersticioso, nenhuma importância deu à data, se bem que, depois da história, sempre se recusou a fazer qualquer serviço de importância neste fatídico dia. Certamente, os acontecimentos daquela noite mudaram por completo, o feitio de George Birch.” (LOVECRAFT, 2008, p.72) Os eventos sobrenaturais do conto acontecem neste dia tido como sagrado por toda a população da cidade, menos para Birch que insistiu em enterrar corpos na catacumba e acabou ficando preso com mais oito caixões. A insistência de Birch foi punida com seu enclausuramento na catacumba em escuridão profunda, tornando seus olhos inúteis e o forçando a abusar de seu tato para se mover e encontrar uma saída de sua prisão.

Assim como em outras histórias de terror, os eventos sobrenaturais acontecem a noite, em um dia arraigado de superstições, no entanto, à meia-noite a ocorrência insólita se intensifica. George Birch sempre foi descuidado com os mortos e principalmente com os seus respectivos caixões, feitos com madeira simples e de aparência frágil, ao adentrar a catacumba para depositar os caixões ele por negligência deu a Asaph Sawyer um caixão refugado que com desprezo, preso a catacumba, Birch chuta o caixão de Asaph para melhor se locomover na escuridão, mas o morto dentro daquele caixão não se trata de simples defunto:

Asaph Sawyer morreu de febre maligna. Este não gozava de bom conceito, como cidadão, e muitas histórias corriam da sua quase desumana sede de vingança e da sua memória tenaz que o impedia de esquecer ressentimentos reais ou imaginários contra os desafetos. Assim, o empreiteiro fúnebre nenhum constrangimento sentiu em reservar-lhe o ataúde mal feito... (LOVECRAFT, 2008, p.73)

Dentro do caixão refugado estão os restos mortais de um homem vil cuja característica ressaltada é a vingança, da qual George Birch pôde provar no dia santo. Ao ficar enclausurado na catacumba, Birch teve a ideia de empilhar os caixões para que servisse de escada até a claraboia no teto e assim poderia quebrar com um martelo que carregava forçando sua saída para liberdade, no entanto, ele separou os caixões e os ordenou conforme sua resistência ao peso. O caixão de Mathew Fenner de maior resistência foi colocado por último, pois Birch precisa de equilíbrio para quebrar o teto e Asaph foi o primeiro caixão a ser colocado e assim servindo de base para mais três caixões que dariam a altura certa para Birch escapar.

Após Birch quebrar a claraboia e então, forçar sua passagem, exatamente neste minuto seu cavalo que o esperava do lado de fora como que pressentido algo ruim corre em meio a escuridão e a personagem principal é surpreendida:

Tendo conseguido agarrar-se à beira da abertura pela ponta dos dedos, dispunha-se a alcançar-se, pela força dos braços, quando notou uma estranha pressão como se alguém o puxasse para baixo, pelos calcanhares [...] embora se debatesse, esperneando furiosamente o mais possível, não conseguiu sacudir fora a misteriosa garra que lhe prendia os pés, em uma tração contínua. Dores horríveis, como de chagas cruéis... (LOVECRAFT, 2008, p.75)

Dentro deste cenário, a estranha pressão que agarra Birch é na verdade Asaph Sawyer, seu corpo, até o momento, inanimado foi capaz de atacar e ferir severamente a personagem. O morto-vivo do conto se assemelha aos antigos mortos maléficos que atacavam os humanos, o

despertar de Sawyer, na verdade, se justifica pelos atos vis da personagem principal que violou o descanso e o caixão do morto, assim resultando em um ataque de vingança.

Birch gravemente ferido não consegue caminhar e se arrasta por ajuda até o segurança do cemitério, chama o médico local, Dr. Davis, em seguida após tratar Birch ele o interroga desconfiado do pior devido tamanha gravidade dos ferimentos: “Pelo amor de Deus, jamais mostre os seus ferimentos a quem for! O corpo estava completamente putrefeito, mas, ainda assim, nunca vi expressão tão nítida de vingança satisfeita como a das suas feições já enegrecidas. Nunca, juro-o, em toda a minha vida! Bem sabe o demônio tenaz que era lê para vingar-se.” (LOVECRAFT, 2008, p.77) Dr. Davis, assim como toda a população de Peck Valley é supersticioso e acredita no retorno a vida de Sawyer apenas para confrontar e punir Birch, este ponto mostra como um homem que possui estudo e conhecimento é capaz de acreditar em mortos maléficos. Dentro deste quadro, a ciência confronta o insólito, Dr. Davis sucumbe a crença do morto-vivo Sawyer e pede a Birch que guarde segredo sobre o fato temendo o pior, assim Birch e Davis fazem voto de segredo, encerrando o conto.

Os dois contos de Lovecraft têm em comum a utilização do morto-vivo, mortos-vivos que de maneira misteriosa, inexplicável, surgem e desaparecem rompendo com a realidade das demais personagens inseridas no conto. O contato com os mortos gera pânico e medo naqueles em seu caminho, há hesitação por parte das personagens, no entanto, o conto *Fechado na catacumba* (1925) as personagens de Peck Valley são supersticiosas o que é possível notar através de Dr. Davis ao tratar dos ferimentos de Birch. Por várias vezes ele se choca e sente medo da situação, porém o desrespeito de Birch com os mortos o surpreende ainda mais e por fim justifica a vingança do morto-vivo ao aleijar o coveiro. “Aqueles tornozelos cortados rentes para que o defunto coubesse no caixão feito para Matt Fenner!” (LOVECRAFT, 2008, p.77). A violação aos corpos e principalmente o de Asaph Sawyer, alguém que em vida fora vingativo e cultivava desafetos foi capaz de reanimar o próprio corpo para praticar mais uma vingança. Este ponto reconta o mito do *Draugr* que permanece em seu túmulo, mas ao sentir a presença de invasores desperta para atacar.

De mesma forma, em *O forasteiro* (1926) onde a personagem principal é o morto-vivo o despertar e o desaparecimento ocorrem de maneira misteriosa, o morto estava em sua cripta e o barulho e movimentação em seu castelo o despertou, ou seja, mais uma vez a violação de seu espaço está relacionado com o seu retorno ao mundo dos vivos. Entretanto, essa semelhança com o morto-vivo nórdico se limita apenas ao despertar, pois em nenhum momento os mortos-vivos fizeram vítimas humanas e também não se alimentaram da carne humana como os zumbis introduzidos por Romero. Quando a personagem principal consegue

chegar ao castelo, os festeiros se deparam com a criatura e acontece a hesitação, pânico e desespero dominaram os invasores.

Ambos contos possuem elementos simbólicos, como o espelho que revela a verdade e ajuda o forasteiro a recobrar sua memória. De acordo com Cirlot, ele afirma que: “[...]investido com qualidade mágica – uma mera versão hipertrófica ou fundamental de seu significado. De tal maneira que evoca aparição por conjurar novamente imagens que já recebeu no passado, ou por eliminar distancias quando ela reflete o que foi um objeto diante dela e agora removido. (CIRLOT, 2001, p. 210). Além do espelho como objeto de reflexo da verdade, qual revela tudo ao forasteiro, há também ambientes que ressaltam o passado medieval e o gótico, tais como: Castelo, cemitério, floresta, cripta e também a catacumba. De acordo com Botting, ele ressalta que: “[...]gótico esse termo comum e depreciativo oriundo da era Medieval onde as ideias conjuradas de costumes e práticas bárbaras, de superstição e ignorância de perigos extravagantes e selvageria natural. ” (BOTTING, 1996, p.15). Os ambientes supracitados fazem parte do contexto gótico, bem como os sentimentos pensamentos nele presentes, a ansiedade, o medo, o sobrenatural são alguns dos exemplos encontrados nos contos.

Em relação aos mortos-vivos no enredo das obras, pouca informação é repassada ao leitor, talvez por simplesmente não haver ou pelo autor não julgar importante o esclarecimento da aparição dos mortos e também o desaparecimento. Tais eventos apenas acontecem e o leitor deve aceitar de maneira intuitiva, o fato insólito apenas acontece, o que se assemelha a obras que se vinculam ao realismo mágico. De acordo com Splinder, ele aponta que:

Em primeiro lugar, a presença no texto de duas conflitantes visões de realidade, representando o natural e o sobrenatural, o racional e o irracional, ou o “esclarecido” e o “primitivo”. Em segundo, a resolução dessa antinomia pela aceitação do narrador de ambas as visões como igualmente válidas. Em terceiro, reticência do autor na falta de óbvios julgamentos sobre a veracidade ou autenticidade dos acontecimentos sobrenaturais (SPINDLER, 1993, p.79).

O insólito viola a realidade e autenticidade de fatos que julgamos como concretos, o que conhecemos é incerto e o sobrenatural passa a coexistir com a realidade. O morto-vivo em seu aspecto moribundo e híbrido, entre quase vida e morte, utiliza de sua situação fronteira para confrontar os vivos e atormentar os conceitos já definidos sobre o que é real sendo ele o elemento desestabilizador das obras. É por meio do realismo mágico que eventos insólitos acontecem com naturalidade aos olhos do leitor, o inexplicável acontece com

liberdade e as justificativas científicas e lógicas deixam de fazer sentido. Contudo, a julgar pela trajetória do morto-vivo no meio literário, tal personagem não é de fato um estranho no campo do realismo mágico.

REFERÊNCIAS:

- BOON, Kevin. *The Zombie as Other: Mortality and the Monstrous in the Post-nuclear Age*. Fordham University Press. New York, 2011.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 1996.
- LOVECRAFT, Howard. *The Complete Fiction*. Barnes & Noble. New York, 2008.
- CIRLOT, Jean. *Dictionary of symbols*. Trad. Jack Sage London: Routledge, 2001.
- SEABROOK, William. *Magic Island*. Harcourt. New York, 2003.
- SCHMITT, J. C. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras. 1999.
- SPINDLER, William. *Magic Realism: a typology*. Trad. Fernanda Cristina de Freitas Sales. Disponível em: < <http://pt.scribd.com/doc/65457778/SPINDLER-Realismo-magico> > Acesso em: 08 jun. 2014.

SHONEN-AI: O HOMOEROTISMO FANTÁSTICO NOS QUADRINHOS JAPONESES

Renata Soares Veloso

Em seu livro *O Fantástico*, Selma Calasans Rodrigues usa o termo *latu sensu* para se referir à literatura fantástica em seu sentido amplo (RODRIGUES, 1988, p. 14). De fato, pode-se dizer que, até o século XIX, toda a produção literária é fantástica. Jorge Luís Borges, quando questionado sobre sua preferência pelo fantástico, diz: “[o]s romances realistas começaram a ser elaborados nos princípios do século XIX, enquanto todas as literaturas começaram com relatos fantásticos” (BORGES, *apud* RODRIGUES, 1988, p. 14). O próprio termo fantástico (do latim *phantasticu*; e este, do grego *phantastikós*) significa algo que é imaginário, fabuloso, que não existe na realidade (RODRIGUES, 1988, p. 9). Portanto, podemos afirmar que o gênero fantástico, em seu sentido mais amplo, envolve tudo o que não pertence ao mundo real.

Uma vez estabelecido que o fantástico *latu sensu* abarca a literatura produzida por milênios, da antiguidade até os dias de hoje, passemos ao estudo do gênero em seu sentido mais restrito. Apesar de permear as narrativas literárias na antiguidade e na Idade Média, muitos autores consideram que o nascimento da literatura fantástica data do século XVIII.

Aqui, o fantástico passa a versar sobre o homem e seu medo do desconhecido, deixando de lado deuses e seres sobrenaturais. Para Rodrigues, os temas do fantástico, antes relacionados ao religioso, sofrem laicização (RODRIGUES, 1988, p. 38). Márcio Sá pontua:

[o] desconhecido e o imprevisível seriam aliados do sonho na criação de um mundo não real ou espiritual. Assim, fatos não explicáveis através da ciência, mas pertinentes ao mundo real constituiriam o foco da narrativa fantástica. (SÁ, 2003, p. 18)

Freud, em sua obra *O estranho (Unheimlich)*, teoriza que o fantástico se utiliza do inconsciente e do sonho para compor sua narrativa. Defende que o estranho é “a categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD *apud* SÁ, p. 65). Assim, pode-se dizer que o estranho acontece quando algo que nos é familiar adquire aspecto de desconhecido, provocando medo e estranheza.

Para Tzvetan Todorov (1975), o fantástico puro, ou *strictu sensu* (cf. RODRIGUES, 1988), acontece quando um fenômeno presente na narrativa faz o leitor hesitar: não é possível a ele escolher entre uma explicação lógica (pois assim se desfaria o fantástico e se instalaria o

estranho) e admitir a ocorrência de um fato puramente sobrenatural (assim, teríamos o maravilhoso). Em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (1970), Todorov nos dá como exemplo de hesitação diante de um acontecimento fantástico uma passagem da obra *O Diabo apaixonado*, escrita por Cazotte: “Álvaro vacila, pergunta-se (junto com ele também o faz o leitor) se o que lhe acontece é certo, se o que o rodeia é real. ‘Terei dormido? Serei bastante afortunado como para que tudo não tenha sido mais que um sonho?’” (TODOROV, 1975, p. 15).

No fantástico puro defendido por Todorov, tal hesitação é fundamental. A ausência da hesitação, a certeza de ser o fato uma ocorrência sobrenatural ou passível de explicação pelas leis naturais impossibilita a presença do fantástico. Assim, o questionamento do narrador, o uso de expressões tais como “será um sonho?” e “terei dormido?” são condições para a existência do fantástico. De fato, para Bellemin-Noel, o fantástico é “uma técnica narrativa ou maneira de contar” (BELLEMIN-NOEL *apud* SÁ, 2003, p. 10).

O maravilhoso não poderia ser excluído de uma análise sobre o fantástico, uma vez que são gêneros vizinhos (cf. TODOROV, 1975, p. 25). Chamamos de maravilhoso, na Literatura, a ação de seres sobrenaturais e de deuses no destino do homem. Como mencionado anteriormente, o fantástico e o maravilhoso não se distinguem nas antigas narrativas; a separação se deu no século XVIII. Em seu livro *O Fantástico*, Rodrigues cita Barine, para o qual o escritor alemão E. T. A. Hoffmann foi o responsável pela separação do fantástico e do maravilhoso (cf. RODRIGUES, 1988, p. 54).

De fato, Todorov nos fala dessa graduação do afastamento do real para dentro do território do maravilhoso. Ele nos fala sobre o fantástico-maravilhoso, tipo de narrativa em que os fatos se apresentam como fantásticos, ou seja, onde há hesitação, mas se termina por aceitar tal fato como um acontecimento sobrenatural, maravilhoso. Como exemplo, ele cita a obra *A morta apaixonada*, de Gautier. É a história do monge Romualdo, que se apaixona por uma cortesã chamada Clarimunda. Clarimunda morre e Romualdo passa a sonhar com ela todas as noites. Uma série de acontecimentos estranhos, aliados aos sonhos singulares, faz com que Romualdo se pergunte se tudo não passa de coincidência, mero sonho, ou se está aqui envolvido o diabo. Ao fim da história, Romualdo e o abade Serapião descobrem que Clarimunda era, de fato, um vampiro, desfazendo, assim, o fantástico, e entrando no maravilhoso (cf. TODOROV, 1975, p. 29-30).

Já no maravilhoso puro não há hesitação ou dúvida presente na narrativa. O mundo de representação é sobrenatural, o que não provoca admiração ou estranheza, tendo como

exemplo clássico os contos de fada, em que uma abóbora é transformada em carruagem, cujos animais podem falar e os tapetes voam.

A tradição homoerótica na literatura japonesa começa durante o período Heian (794-1185), época em que o amor entre homens pertencentes à nobreza era perfeitamente aceitável. Os primeiros registros claros do *nanshoku* cortesão datam de 985, e são bem menos substanciais do que os encontrados na tradição chinesa, por exemplo (cf. LEUPP, 1995, p. 22).

No período Heian floresceu uma literatura vernacular produzida especialmente pelas mulheres da corte que não tinham acesso à educação clássica chinesa oferecida aos homens. A *Lenda de Genji* (*Genji Monogatari*, século XI), escrita por Lady Murasaki Shikibu, faz constante alusão ao amor entre homens. Em uma passagem, o herói Genji passa a noite com o irmão de uma mulher que o rejeitou: “Bem, ao menos você não deve me abandonar”. Genji puxou o garoto para junto de si. O garoto se deleitou, pois Genji possuía grande charme juvenil. Genji, por sua vez, ou assim nos informaram, achou o garoto mais atraente que sua fria irmã. (cf. MURASAKI, 1976, p. 48).

Mas é nos diários de alguns aristocratas que encontramos descrição explícita de relacionamentos sexuais entre homens. Fujiwara Sukefusa (século XI), Oe Tadafusa (1040-1111), Fujiwara Yorinaga (1120-1156) e Fujiwara Kanezane (1147-1207) escrevem explicitamente sobre relações homoeróticas entre homens da corte (cf. LEUPP, 1995, p. 25).

Os mosteiros budistas foram os grandes responsáveis pela produção da literatura homoerótica no Japão a partir do século XII. Embora haja inúmeros poemas escritos pelos monges budistas dirigidos aos seus acólitos, datados do século X ao século XIII, é nos séculos XIV e XV que um conjunto popular de prosa narrativa, chamada *Chigo Monogatari* (*Contos dos Acólitos*), apareceu (cf. SCHALOW, 2011).

A prática do *nanshoku* entre os monges budistas deu origem a um extenso corpo literário composto de prosa, poesia e drama. Os *Contos dos Acólitos* (*Chigo Monogatari*) nasceram da tradição dos contos budistas de iluminação (*hosshin mono*), ou contos confessionais (*zange mono*); normalmente, relatavam o grande amor de um monge por seu acólito, e como a perda do amado levava o monge à iluminação (cf. SCHALOW, 2011).

A classe samurai sofreu influência tanto dos clérigos quanto da nobreza, no que diz respeito à prática do *nanshoku* (cf. LEUPP, 1995, p. 51). Muitos garotos da classe samurai recebiam educação nos mosteiros e se envolviam em relacionamentos homoeróticos, levando a prática para casa, ao deixarem os mosteiros. Além disso, a elite literária que se

espalhou pelo país após a descentralização da corte no século XII levou consigo a prática cortesã do *nanshoku* aos *daimyos* e seus samurais.

Um dos aspectos fundamentais da vida samurai, o laço afetivo e sexual formado entre guerreiro e aprendiz, veio a ser conhecido pelo nome de *wakashudo*. Praticado por todos os membros da classe samurai, desde o mais poderoso *daimyo* até o mais humilde atendente, a tradição do *wakashudo* era cuidadosamente guardada (cf. CALIMACH, 2008).

Os relacionamentos se davam entre um samurai adulto e um adolescente, e obedeciam uma hierarquia. Era esperado que o samurai adolescente, ou *wakashu*, desse o primeiro passo em direção ao relacionamento (cf. SCHALOW, 2011). Tais relacionamentos eram tão descomplicados que foram pouco documentados.

Após a unificação do Japão em 1600, houve declínio do poder e da influência da classe samurai, dando lugar a uma classe mercantil que floresceu com a nova era de estabilidade. Essa nova classe adotou vários costumes dos samurais, dentre eles, a prática do *wakashudo* (*nanshoku*). O código de honra que regia o *wakashudo* entre os samurais deu lugar à cultura dos atores itinerantes, que faziam papel de mulher (*onnagata*), e aos sedutores atores adolescentes (*wakashugata*), que concediam e, por vezes, vendiam seus favores a uma legião de admiradores.

O amor entre os homens perdeu, assim, sua característica de “belo caminho” e tornou-se uma atividade comercial, com o estabelecimento de prostíbulos masculinos nos chamados “distritos do prazer” de grandes cidades. A hierarquia etária, como praticada entre os monges e chigos, samurais adultos e samurais adolescentes, deu lugar a uma hierarquia fictícia, em que a diferença de idade não existia, mas era mantida através de papéis atribuídos a um ator de aparência “jovial” e o cliente, que fazia o papel de adulto.

Ainda assim, a expressão literária do amor entre homens, como praticado pelos samurais, foi primeiro descrito por um autor da classe mercantil, Ihara Saikaku (1642-1693), em uma coletânea de estórias chamada de *O grande espelho do amor masculino* (*Nanshoku Okagami*).

O caráter comercial do *nanshoku* na era Tokugawa deu força às vozes que o desaprovavam; e a influência ocidental durante a restauração Meiji, de 1867, sepultou a tradição do amor entre homens sancionada no Japão (cf. SCHALOW, 2011).

Embora na era moderna haja grandes obras homoeróticas japonesas, tais como *Kokoro*, de Natsume Soseki (1914), e *Kamen no kokuhaku*, de Mishima Yukio (1949), a tradição do *nanshoku* havia se perdido completamente no fim da era Meiji (1912).

Antes de darmos início às análises dos mangás escolhidos, gostaríamos de falar um pouco sobre o gênero Shonen-ai, objeto de nosso estudo. Um dos aspectos mais fascinantes desse gênero que, como diz o nome, relata o amor entre garotos, ou *bishonen* (belos garotos), é o fato de ser, em sua maior parte, produzido e consumido por jovens mulheres japonesas. Em seu livro *Male homosexuality in modern Japan*, Mark J. McLelland discute algumas teorias que poderiam explicar tal fenômeno.

Sexo não é algo que se espera que as mulheres japonesas apreciem (cf. BORNOFF, 1991, p. 74), e podemos perceber que as representações de relações sexuais entre homens e mulheres costumam envolver certo grau de violência. Em mangás voltados para o público masculino, e mesmo em vídeos pornográficos, podemos observar mulheres sendo submetidas ao ato; muitas vezes, chorando; e frequentemente gritando: “pare”, “está me machucando”. A mulher é vista, então, sob o arquétipo da mãe ou da prostituta que merece punição. Não nos admira, portanto, que mangás voltados para o público feminino representem amor e sexo de forma mais igualitária.

Assim, não surpreende que representações do amor entre homens sejam populares entre as mulheres; é uma maneira encontrada por elas para visualizarem os homens como seus iguais, vivenciando o amor como experimentado pelas mulheres. Essa visão é corroborada por uma tradutora japonesa que declarou: “imagens de homossexualidade masculina são as únicas figuras que temos de homens amando outra pessoa com um igual”²⁷ (cf. SCHULMAN, 1994, *apud* MCLELLAND, 2005, p. 80).

Além disso, as mulheres podem apreciar o romance entre dois belos garotos (*bishonen*) sem precisarem “competir” com a heroína.

O gênero Shonen-ai é caracterizado por seu antirrealismo, sendo fantástico em si mesmo. Podemos ver claramente que os homens ali representados não são propriamente homens nem mulheres; são seres híbridos, uma mistura do que há de melhor nos dois sexos. São seres andróginos, fantásticos (cf. FUKUSHIMA, 2005), que agem como homens, mas que sentem como mulheres. Seus corpos longilíneos, seus rostos de traços belos e delicados, seus cabelos longos e esvoaçantes poderiam perfeitamente pertencer a uma mulher.

O primeiro mangá que escolhemos analisar é *Konya mo nemurenai* (*Outra Noite Insone*). *Konya mo nemurenai* conta-nos as aventuras de Higuchi Rikiya, um estudante universitário de 18 anos. Rikiya registra-se em um site de relacionamentos e cai vítima de um

²⁷ “Images of male homosexuality are the only picture we have of men loving someone else as an equal”. (SCHULMAN, 1994, *apud* MCLELLAND, 2005, p. 80).

grupo de pervertidos que produz vídeos pornográficos amadores. Rikiya é drogado e levado a um quarto. Ao acordar, dá-se conta do que aconteceu, mas se encontra impossibilitado de escapar. Desesperado, apoia-se contra uma parede e reza, pedindo que alguém o salve. Nesse momento, para total espanto de todos os presentes, um garoto sai de dentro da parede e salva-o de seus captores.

Rikiya e todos os presentes, tomados de espanto, não acreditam em seus próprios olhos ao verem o garoto sair da parede. Percebemos, aqui, a ocorrência de um fenômeno fantástico em seu sentido mais restrito, puro. Rikiya, em princípio, não consegue articular uma palavra sequer, enquanto um de seus captores declara ser impossível uma pessoa sair da parede. O garoto, por sua vez, anuncia que não é uma pessoa, e sim um demônio.

A incredulidade e a hesitação dos personagens diante da ocorrência fantástica (um garoto sair da parede) constituem, aqui, o fantástico *strictu sensu*; aqui, o fantástico dura apenas o tempo dessa incerteza, desfazendo-se quando Rikiya aceita que o garoto é mesmo um demônio (cf. TODOROV, 1975, p. 15). Entramos, nesse ponto, no terreno do fantástico-maravilhoso, cujo relato começa com um acontecimento fantástico, mas termina-se por aceitar tal acontecimento como sobrenatural (cf. TODOROV, 1975, p. 29).

O demônio sai da parede seguido por um corvo, que o apresenta como Endo-sama (mestre Endo). O corvo explica ser o mordomo de Endo, que se trata de um demônio terrivelmente poderoso pertencente à elite, no mundo sobrenatural.

No decorrer da história, Rikiya passa a nutrir sentimentos por Endo. Ao ser informado sobre a atração que Rikiya sente por outros homens, Endo aceita com naturalidade e declara que, para ele, não importa o gênero do seu parceiro, contanto que ele, Endo, fique “no topo”. Podemos ver aqui mais uma característica do Shonen-ai que, muitas vezes, retrata seus personagens em um relacionamento homoerótico com características heterossexuais; isto é, os personagens, muitas vezes, se enquadram num relacionamento *seme/uke*. *Seme*, ou “topo”, é retratado como mais masculino, forte, muitas vezes, mais alto e emocionalmente independente (pelo menos no início). Em contrapartida, o *uke* (o que está debaixo) é retratado com características tipicamente femininas. (SABUCCO, 2000, *apud* PAGLIASSOTI, 2008, p. 72)

Rikiya assume o papel de uke e demonstra características tipicamente femininas em várias ocasiões. É salvo por Endo diversas vezes; demonstra timidez e reluta em aceitar os avanços da pessoa pela qual está claramente apaixonado. Endo, por sua vez, é retratado como *seme*, demonstrando características tipicamente masculinas. É mais forte, sério; aceita ser

servido por Rikiya e não demonstra afeição abertamente, apesar de aceitar e mesmo de reciprocitar seus sentimentos.

O mangá *Asterisk* narra o amor entre dois anjos, Kio e Fraw. Kio é um anjo em serviço na terra, e sua tarefa é proteger os seres humanos de criaturas malignas chamadas *manifis*. Tais criaturas são seres espirituais que se apoderam de parte da alma de pessoas falecidas, a fim de fazer maldades. Fraw é um dos “setes anjos” que, na hierarquia angélica, estão abaixo apenas do arcanjo; sendo um anjo de alta posição, Fraw tem liberdade para ficar tanto no céu como na terra.

Percebemos que estamos, nesse contexto, num mundo maravilhoso. Apesar de o trabalho dos anjos concentrar-se na terra, o mundo de representação aqui escolhido não pode ser chamado de real. A mera existência de seres sobrenaturais superiores, anjos, é suficiente para a instalação do maravilhoso. A trama é rica em elementos fantásticos, do início ao fim: anjos nascem de flores, carregam consigo animais mágicos ou “bestas celestiais” e salvam não apenas humanos atormentados por espíritos malignos, mas também sereias e fadas.

O homoerotismo é caracterizado pelo intenso sentimento de amizade e de amor incondicional entre Fraw e Kio. Embora não haja contato sexual entre os dois, Fraw frequentemente encontra pretextos para abraçar e tocar Kio, algo que, no texto, é retratado de forma humorística. Aqui, pode-se notar que Fraw assume o papel do *uke*: desde o dia em que nasceram, Fraw segue Kio a todos os lugares; sua única motivação para se tornar um dos sete é a possibilidade de poder estar sempre junto a Kio e ajudá-lo. Fraw exibe características femininas em sua maneira de pensar e de agir; é emotivo, dependente e, embora poderoso, não é tão forte quanto seu parceiro. Fisicamente, é representado como homem; porém, com aparência andrógina, capaz de confundir uma pessoa mais desatenta. Seu corpo é longilíneo, sem músculos definidos, e poderia perfeitamente pertencer a uma mulher; tem cabelos longos esvoaçantes e rosto de traços delicados; até a sua maneira de se vestir é andrógina. Apesar de estar acima de Kio no que diz respeito à hierarquia angélica, fica claro para o leitor que Fraw é o *uke* nessa relação.

A forte ligação entre Kio e Fraw, apesar de não ser comum entre os anjos, não provoca estranheza e, muito menos, reprovação. Todos tratam com naturalidade a dependência e, frequentemente, a possessividade de Fraw em relação a Kio.

O mangá *Loveless* nos traz a estória de Ritsuka Aoyagi e Soubi Agatsuma. O romance entre os dois personagens é apenas sugerido, por meio de brincadeiras que Soubi faz com Ritsuka, mas é inegável o sentimento e a tensão sexual que nasce entre os dois.

O romance entre os dois personagens segue o modelo do *nanshoku* praticado pelos samurais no passado. Assim como a relação entre os dois samurais obedecia a uma hierarquia bem definida, baseada na idade dos envolvidos, pelo qual um samurai adulto (normalmente com mais de 17 anos de idade) e um samurai adolescente (entre 12 e 16 anos) se envolviam em um relacionamento afetivo, o mesmo se dá no mangá *Loveless*. Ritsuka tem 12 anos, e Soubi, 20. Também podemos traçar um paralelo com o costume do *nanshoku* em relação a ser o samurai adolescente quem devia dar o primeiro passo em direção ao relacionamento; da mesma maneira, Soubi não tenta seduzir Ritsuka, dando a ele tempo e espaço para desenvolver seus sentimentos.

Embora haja grande diferença no físico dos dois, devido à idade, percebemos que o mangaká não usa o recurso do *uke* e do *seme* observado nos mangás que analisamos anteriormente. Aqui, assim como na prática do *nanshoku*, o relacionamento se dá entre dois iguais, não obstante a diferença de idade. Isso é bem enfatizado pela relação dos dois como *sentouki* (lutador) e *gisei* (sacrifício), que trabalham em conjunto para vencer as batalhas.

No mangá *Loveless* podemos afirmar que o mundo de representação escolhido é o mundo maravilhoso, uma vez que as pessoas possuem características não humanas, como caudas e orelhas de gato, em adição às orelhas humanas. Outro elemento maravilhoso está na maneira como se desenvolvem as batalhas e a dinâmica entre os lutadores. As batalhas são de feitiços verbais, cujo lutador (*sentouki*) os lança para causar danos ou para restringir os adversários. Todas as batalhas são travadas por duplas formadas por um lutador e por um sacrifício (*gisei*). Tanto os lutadores quanto os sacrifícios nascem com um nome inscrito em uma parte de seu corpo; os lutadores, normalmente, vão para uma escola de treinamento e ficam à espera de um sacrifício que tenha o mesmo nome que o seu, formando, assim, uma unidade de batalha.

Concluimos que o homoerotismo representado de maneira natural, não problemática, é lugar comum no Shonen-ai. A fonte de conflito necessário ao romance costuma ser sobrenatural, na forma de vilões ou de rivais que disputam com o *uke* a afeição do *seme*.

Um ponto intrigante que podemos notar em vários mangás Shonen-ai que lemos durante a produção do presente trabalho é que, apesar de tratar do amor entre homens, a presença dos arquétipos masculino e feminino ocorre na maioria das histórias. A noção do amor “entre iguais”, desse modo, não se justifica totalmente, uma vez que os personagens são retratados como *seme* e *uke*, demonstrando que, mesmo entre dois homens, as relações amorosas podem ser representadas de maneira desigual.

REFERÊNCIAS

- BARCELLOS, José Carlos. “Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas”. In: SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux de (Org.). *Literatura e homoerotismo: uma introdução*. São Paulo: Scortecci, 2002. p. 13-66.
- BORNOFF, Nicholas. *Pink samurai: the pursuit and politics of sex in Japan*. London: GraftonBooks, 1991.
- CALIMACH, Andrew. The beautiful way of the samurai. Native tradition and hellenic echo. 2008. In: World history of male love, “homosexual traditions”. Desenvolvido por Andrew Calimach, 2000. Disponível em: <<http://www.gay-art-history.org/gay-history/gay-customs/japan-samurai-male-love/japan-samurai-homosexual-shudo.html>>. Acesso em: 22 fev. 2015.
- FUKUSHIMA, Yoshiko. *Manga discourse in Japan theatre*. New York: Routledge, 2005. (Edição eletrônica).
- KOUGA, Yun. *Loveless*. Trad. Obsession Scanlation Group. Tokyo: Ichijinsha, 2002. Disponível em: <<http://mangatraders.org/manga/?series=Loveless&uploader=kitsha>>. Acesso em: 29 set. 2015.
- LEUPP, Gary P. *Male colors: the construction of homosexuality in Tokugawa Japan*. Oakland: University of California Press, 1995.
- MCLELLAND, Mark J. *Male homosexuality in modern Japan*. Richmond, Surrey: Curzon Press, 2000.
- MORIMOTO, Shuu. *Asterisk*. Trad. Storm in Heaven Scanlation Group. Tokyo: Tousuisha, 2006. Disponível em: <<http://mangatraders.org/manga/?series=Asterisk &uploader=kitsha>>. Acesso em: 29 set. 2015.
- MURASAKI, Shikibu. *Tale of genji*. Trad. Edward G. Seidensticker. New York: Knopf, 1976.
- PAGLIASSOTI, Dru. “Better than romance? Japanese BL manga and the subgenre of male/male romantic fiction”. In: LEVI, Antonia; MACHARRY, Mark; PAGLIASSOTTI, Dru (Eds.). *Boys’ love — essays on the sexual ambiguity and cross-cultural fandom of genre*. North Carolina: McFarland & Company Inc. Publishers, 2008.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- SÁ, Márcio Cícero de. *Da literatura fantástica (teoria e contos)*. 2003. 141 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- SCHALOW, Paul Gordon. *Japanese literature*. QLGBT Project. Disponível em: <http://www.glbtc.com/literature/japan_lit_1.html>. Acesso em: 26 fev. 2015.
- SILVA, Nadilson Manoel da. *Fantacias e cotidiano nas histórias em quadrinhos*. São Paulo: Annablume, 2002.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- YAMAMOTO, Kotetsuko. *Konya mo nemurenai*. Trad. September Scanlation Group. Tokyo: Gentousha, 2011. Disponível em: <<http://mangatraders.org/manga/?series=KonyaMoNemurenai&uploader=kitsha>>. Acesso em: 29 set. 2015.

A QUEDA DA CASA DE USHER SOB A ÓTICA DO FANTÁSTICO E DO ESTRANHO

Rosana Gondim Rezende

Considerado como um dos gênios da Literatura Estrangeira, Edgar Allan Poe, com sua “Filosofia da composição”, foi decisivo na formação do conto contemporâneo. Em seus estudos elege como alvo a unidade de efeito: princípio poético que opera com uma relação entre a extensão da obra pretendida e a reação provocada no leitor.

Howard Phillips Lovecraft (2008), em “O horror sobrenatural na literatura”, pondera genialidade e autenticidade a Poe na medida em que este traz à tona a impessoalidade essencial do artista-escritor, evidenciando que, na ficção, é fundamental expressar e interpretar acontecimentos e sensações como eles são.

Para Edgar Allan Poe, o artista, como um estrategista poético, deve construir o texto de modo a despertar no leitor o efeito almejado — um estado de excitação:

Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Mantendo sempre a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: “Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual, escolher?” (POE, 1986, p.61)

Temos, portanto, em “A filosofia da composição”, a quebra da tão aclamada inspiração artística, já que Allan Poe defende, e desenvolve em seus textos, uma arte elaborada pela razão, arquitetada magistralmente, objetivando um efeito associado diretamente à tensão produzida no leitor. Poe legou-nos, com esse ensaio, a arquitetura de sua própria ficção. Paralela e indiretamente, em virtude do ponto de partida da trama desenvolvida no poema — a visita sobrenatural de um corvo que repete “*never more*” ao final de cada fala do poeta —, Edgar Allan Poe apresentou-nos, outrossim, os princípios da narrativa de horror.

Lovecraft, em suas considerações sobre o fantástico, pontua um efeito de medo necessário a esse gênero, efeito esse aparente em “O corvo”. Aliados, esses efeitos — tensão e medo — acabam por potencializar reciprocamente seus valores, fazendo surgir tramas insólitas, em que o estranho beira o horror. Em “A queda da casa de Usher”, do referido contista, observamos uma trama de atmosfera insólita, da qual emerge o fantástico, que se inscreve nessa linha de construção.

No estudo supracitado, explicitando o *modus operandi* pelo qual sua obra *O corvo* se realizou, Edgar Allan Poe (1986), inicialmente, examina a extensão e evidencia sua relevância: “Uma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão.” (p.63), daí o efeito único, resultado do equilíbrio entre a brevidade e a intensidade do efeito pretendido, portanto, não deve também ser curta demais, caso contrário, a unidade e a exaltação se diluem, implicando a descaracterização da tensão pretendida. Para tanto, uma obra poética deve ser planejada e articulada sistematicamente, isto é, cada elemento deve ser escolhido, objetivando o efeito pretendido. No conto em análise, mesmo que a apresentação do enredo traga uma minuciosa descrição do espaço, cada vocábulo contribuirá para caracterizar e acentuar a temática pretendida: melancolia, decadência, morte:

Durante todo aquele triste, escuro e silencioso dia outonal, em com o céu encoberto por nuvens baixas e opressivas, estive percorrendo sozinho, a cavalo, uma região rural singularmente deserta, até que enfim avistei, com as primeiras sombras da noite, a melancólica Casa de Usher. (POE, 1995, p.111)

Em segundo lugar, Poe reflete sobre a atmosfera, que, para ele, é a beleza, a essência da obra, cujo tom de mais significativa manifestação é o da tristeza. E entre todos os temas melancólicos, elegeu a morte, por razões universais. Posteriormente, como se tratava de um poema, examina as sonoridades, a natureza do refrão e, para tal, suscita a questão do caráter da palavra. No conto, além de todos os termos serem selecionados pelo princípio da decorrência, quer seja, com uma finalidade que emergirá no momento necessário, os nomes das personagens mostram-se também significativos e os acontecimentos são meticulosamente pensados para se obterem os resultados desejados, pressupostos para a elaboração da narrativa, conforme declarado por Poe. Os irmãos, últimos integrantes da família Usher, são Roderick, que pode significar “nascido da rocha”, daí seu caráter irônico e ambíguo: como homem e membro final da família Usher (nome que, por sua vez, tem, como um dos seus significados, liderar), Roderick vê-se na obrigação de resistir e comandar a casa, símbolo daquela linhagem, no entanto, mostra-se fraco, frágil e decadente. O nome de sua irmã, Madeline, pode ser a explicação para o seu comportamento na trama: do inglês, *mad line*, linha da loucura.

Em “A queda da casa de Usher”, esse tom de tristeza está presente em todo o texto, seja no espaço-ambiente, seja nos aspectos físicos e comportamentais das personagens. A propósito, a casa é também personagem, à medida que não somente assimila e reflete a alma

de seus moradores e proprietários como alegoriza a estrutura decadente daquela família: “[...] as paredes frias, as janelas semelhante órbitas vazias, os poucos canteiros com ervas daninhas e alguns troncos esbranquiçados de árvores apodrecidas[...]”. (POE, 1995, p.111). Leo Spitzer, em *A reinterpretação de "The fall of the house of Usher"*, esclarece que a atmosfera é o resultado da relação entre o ambiente e as pessoas que nele vivem, portanto, o termo não deve ser entendido em seu sentido metafórico, mas literal, físico. Para Spitzer, a descrição da casa de Usher e de seus habitantes revela a todo tempo morbidez, desânimo; o próprio cabelo de Roderick é comparado às teias de aranha (“cabelos mais finos e macios que os fios de uma teia”) espalhadas pelos cantos da casa, elemento do ambiente que sugere e reforça a atmosfera de morte.

Osman Lins, em suas considerações sobre espaço e atmosfera, afirma que

[...] o espaço tem sido [...] tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero.

[...]

[...] a atmosfera, designação ligada à idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato — de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. —, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanação deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca. (1976, p. 72, 76)

É exatamente o que acontece no conto aqui focalizado: seria incoerência, feriria o princípio da verossimilhança interna se nos deparássemos com uma atmosfera de alegria ou vivacidade; ela realmente emana do espaço sombrio e mórbido que se apodera da trama e das personagens ao ponto de ser determinante no desfecho do conto:

Enquanto eu a olhava, a fenda foi se alargando rapidamente... soprou uma feroz rajada de vento... O círculo inteiro do satélite tornou-se visível aos meus olhos... Meu cérebro vacilou, quando vi aquelas sólidas paredes desmoronarem,, ouviu-se um longo e desordenado estrondo, como o retumbar de mil cataratas... e o fosso fétido e profundo, a meus pés, fechou-se, tétrica e silenciosamente, sobre os restos da Casa de Usher. (POE, 1995, p.128)

A próxima consideração de Allan Poe, em *A filosofia da composição*, relaciona-se à escolha do espaço, privilegiando o ambiente fechado: “[...] 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.” (1995, p. 68). Buscando prolongar a curiosidade do leitor, o autor sustenta o valor de uma atmosfera de suspense, em que um jogo de contrastes exerce o efeito pretendido, principalmente se associado ao clima do fantástico. Tanto em “O corvo” como em “A queda da casa de Usher”, temos toda a trama encerrada em um ambiente fechado e também em ambos, o fantástico se faz presente. A propósito, diz Cortázar:

A “propriedade magnética dos grandes contos” – o ambiente – é trabalhada por Edgar Allan Poe com perfeição, pois ele tem a aptidão de nos introduzir num conto como se entra numa casa, sentindo imediatamente as múltiplas influências de suas formas, cores, móveis, janelas, objetos, sons e cheiros. (CORTÁZAR apud KIEFER, 2011, p. 174)

No caso do conto em análise, esses aspectos elencados no ensaio de Poe contribuíram decisivamente para a manifestação do fantástico. Narrado em primeira pessoa, narrador homodiegético, segundo a classificação de Gérard Genette — não é a personagem principal da história, mas narra os acontecimentos a ela inerentes —, o enredo é permeado por mistério e suspense. Convidado repentinamente por Roderick Usher, amigo de infância com quem não se encontrava há muitos anos, para uma visita à casa deste como forma de “alívio para sua doença” (1995, p. 112), estranha e sem explicação, o narrador torna-se testemunha da decadência e da melancolia que se apropriam tanto do ambiente quanto de seus moradores, Roderick e Lady Madeline Usher, sua irmã. Ao chegar a cavalo à casa dos irmãos, o visitante é sufocado pela angústia do local:

[...] e senti na alma uma depressão profunda que não posso comparar a nenhuma sensação terrena senão ao que experimenta, ao despertar, o viciado em ópio: o amargo retorno à vida cotidiana, o terrível descair de um véu. Havia um frio, uma prostração, uma sensação de repugnância, uma irreversível aflição de pensamento que nenhum excitação da imaginação conseguiria forçar a transformar-se em algo sublime. (POE, 1995, p. 111)

Durante as semanas que permanece na casa dos últimos integrantes da família Usher, Madeline morre e o irmão informa-lhe que ela fora diagnosticada com catalepsia e, por esse motivo, desejava esperar quinze dias para enterrá-la definitivamente. O narrador ajuda Roderick a acomodar Madeline em um caixão e encerrá-la em uma câmara “[...] pequena, úmida, sem nenhuma entrada para a luz e situada a grande profundidade, exatamente debaixo da parte da mansão onde estava meu quarto de dormir.” (1995, p. 122). Sete a oito dias após esse feito, Roderick parece se tornar mais excêntrico e sombrio.

Uma noite, o protagonista, com um aspecto aterrador de histeria, entra no quarto do narrador, que não conseguira dormir, pois se encontrava dominado por um sentimento de horror. O amigo de infância tenta distraí-lo, lendo o romance “*Mad Trist*” (Assembleia dos loucos). Ficamos diante, portanto, de uma *mise en abyme*, narrativa em abismo, uma história dentro da outra, cujos enredos, em determinado momento, misteriosamente se entrecruzam e apresentam coincidências tenebrosas, o que acentua o aspecto fantástico do conto: Roderick revela ao amigo que eles enterraram Madeline viva e que ela estava ali, naquele momento, atrás da porta; tinha voltado da sepultura para se vingar. Sua fala procede, a irmã adentra o quarto, joga-se pesadamente sobre o irmão e ambos caem mortos. O narrador foge aterrorizado daquele lugar e ao ser incomodado por uma luz intensa, que vinha da lua cheia e cor de sangue, olha para trás e percebe que a fenda — “que descia em ziguezague do teto até a base do edifício” (1995, p. 128) da casa dos Usher, descrita no início do conto como quase invisível — se alargava rapidamente, causando o desmoronamento da mansão.

É importante lembrarmos que a narração é feita em flashback, a partir das lembranças da personagem que estivera naquela residência durante algumas semanas, portanto, tudo nos é revelado por sua ótica. Certa ambiguidade perpassa todo o enredo, à medida que os sentimentos do narrador em relação à casa e a seus habitantes, traduzidos em sua enunciação, habitam o território do sobrenatural, do fantástico, mas sua razão busca insistentemente ordenar suas impressões sobre os acontecimentos por meio de explicações lógicas, científicas. Sobre o impacto inicial sofrido diante da paisagem soturna da casa dos Usher, afirma ele: “Afastando do espírito o que devia ser um sonho, examinei mais atentamente o aspecto real do edifício. Sua característica principal parecia ser a extrema antiguidade.” (POE, 1995, p. 113). Apesar de, a princípio, ver Roderick com aparência sobrenatural que o surpreendia e aterrava e não compreender seu comportamento estranho, posteriormente, passa a enxergar o amigo de outra forma: é hipocondríaco, tem o nervo auditivo em estado mórbido e sofre de enfermidade mental. Busca explicações para o desejo macabro de Roderick não querer enterrar definitivamente a irmã na crença de sua catalepsia e na suposta influência do livro que liam juntos, “*Vigiliae mortuorum secundum chorum ecclesiae Maguntinae*”²⁸. E assim, sucessivamente, o narrador vai arquitetando justificativas a fim de escapar de seus sentimentos, sobretudo de melancolia e de medo, em relação aos acontecimentos sobrenaturais, o que não deixa de promover hesitação e incerteza no leitor.

Segundo Tzvetan Todorov, o fantástico equilibra-se exatamente nessa incerteza:

²⁸ Vigília aos mortos segundo o coro da igreja de Maguncia.

Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós.

[...]

O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (2004, p.30-1)

Logo, Todorov desconsidera o medo, postulado por Lovecraft como essencial no gênero em questão e experimentado repetidas vezes pelo narrador-visitante:

Dominado por forte sentimento de horror, inexplicável e por isso mesmo impossível de suportar, vesti-me rapidamente (pois senti que seria impossível dormir naquela noite) e tentei livrar-me, caminhando de um lado para outro do aposento, do estado penoso em que me achava. (POE, 1995, p. 124)

Ainda segundo aquele estudioso, são necessárias três condições para que o fantástico esteja presente:

Primeiro é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação 'poética'. (2007, p. 38-9)

Todorov também afirma que a primeira e a terceira condição constituem verdadeiramente o gênero fantástico e que a segunda pode não ser satisfeita, portanto, estamos diante de um impasse: se não recusarmos uma das duas interpretações (alegórica e poética), o fantástico se dilui? Filipe Furtado, em "A construção do fantástico na narrativa", desconsidera a hesitação todoroviana e retoma a questão da ambiguidade nesse gênero, entretanto afirma que os dois mundos (real e suprarreal) coexistem, a existência de um não anula a do outro:

De fato, a essência do fantástico reside na capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles. (FURTADO, 1980, p. 35-6)

Embora pareça mais flexível a posição de Furtado, outra possibilidade de análise seria concebermos “A queda da casa de Usher” como espaço de manifestação do “estranho”. O próprio Todorov tenta diferenciar esses gêneros:

Vimos que o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. (TODOROV, 1992, p. 24)

Todavia, nesse contexto, serão os estudos de Sigmund Freud (1919) que melhor orientarão nossa análise. Nas teorias do psiquiatra, as palavras alemãs *Heimlich* e *Unheimlich*²⁹ evidenciam que por trás do supostamente incompreensível ou atemorizante se esconde um fator familiar, muito conhecido. O inquietante não se configura como diferente do convencional, mas como algo que tenha sido anteriormente familiar. Assim, conclui ele que existe sempre uma sombra no aparentemente conhecido, muitas vezes reprimido pela consciência. Logo, o *Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer oculto, mas veio à tona.

O ato de enterrar Lady Madeline no porão, simbolicamente a parte oculta da casa, expressa uma tentativa de Roderick de enterrar o seu passado, já que a figura da irmã representava a decadência da família, pois ele se via nela: não eram tão somente gêmeos; Madeline era seu duplo, seu eu que deveria permanecer abafado, seus possíveis segredos perigosos e inconfessáveis de um passado familiar, até que surge “*alta e amortalhada*” (p. 128): Por um momento, ela permaneceu trêmula e vacilante no umbral. Depois, com um gemido baixo e queixoso, caiu pesadamente sobre o irmão e, em sua violenta e agora final agonia, arrastou-o consigo para o chão, já morto, vítima dos terrores que tinha previsto. (POE, 1995, p. 128).

Uma retomada da análise dos nomes torna-se útil nesse momento: Ro(deri)ck tem como um de seus significados “nascido da rocha”, o que deveria conferir ao protagonista não apenas força, como metaforizar a sua posição de pedra angular da família Usher, comportamento não exercido por ele, portanto, de valor irônico. Convém lembrar que as pedras que edificavam a casa estavam em “péssimas condições”. (1995, p. 113). Já o nome Made/line, desmembrado, pode ser entendido como “linha da loucura”, isto é, o duplo do irmão, seu lado insano, demente, doente, à beira da morte.

²⁹ Familiar e estranho

Consideraremos, também, outra personagem, a casa, que exerce tamanha significância à trama ao ponto de representar aqueles que a habitam: “[..] enquanto repassava em pensamento a perfeita harmonia entre o aspecto da propriedade e o caráter de seus moradores, imaginando a possível influência que aquela podia ter exercido, ao longo dos anos, sobre estes[...]” (1995, p. 113) e desmoronar junto a eles, simbolizando a decadência daquela estirpe. Segundo Gaston Bachelard (1978), “a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo”. Assim, da mesma forma que Madeline é o duplo de Roderick, a casa é o duplo da família: seu desmoronamento reflete o desmoronamento dos Usher.

Ricardo Araújo, Em “Edgar Allan Poe, um homem em sua sombra”, realiza uma interessante análise semiótica dos principais termos presentes no conto:

House e Usher se interpenetram significativamente, da mesma forma que Roderick, Madeline e o solar se mesclam ininterruptamente no âmbito restrito da narrativa. Algumas letras se repetem nos conjuntos house/usher. São elas h, s, u, e. Apenas duas variantes, o r e o o aparecem nesta comparação. [...] Por outro lado, ainda em Usher, poderíamos ler, anagramaticamente, os pronomes she, he, her, us e a mesma leitura especular poderia ser efetivada no significante house para extrairmos, exatamente, os mesmos vocábulos. (ARAÚJO, 2002, p. 106)

Nesse contexto, *usher* pode ser o verbo “introduzir” em inglês, portanto, seja pela epígrafe “*Son coeur est un luth suspendu; sitôt qu'on le touche il résonne.*”³⁰, versos de Béranger, que sugerem a sensibilidade extrema, tanto mental como física, do protagonista Roderick Usher, seja pela escolha da estação em que se passa a história, outono — fase em que as folhas caem —, sugestionando a queda da “casa”, que, como já dito, alegoriza a decadência da família Usher, seja, como ele próprio disse, por “certa soma de complexidade, ou, mais propriamente, de adaptação; e [...] certa soma de sugestividade [...] que dá a uma obra de arte tanto daquela *riqueza* [...] que gostamos demais de confundir com o *ideal*.” (1986, p. 71), Edgar Allan Poe nos apresenta as chaves de sua poética para nos introduzir no mundo de uma literatura literalmente fantástica, em que a ficção, em uma suposta estranheza, trava um jogo franco com a verdade.

Sabemos que a literatura fantástica teve seu auge, paradoxalmente, em uma sociedade racionalista, entre os séculos XVIII e XIX, quando, conforme Remo Ceserani (2006), verifica-se uma mudança radical nos modelos culturais vigentes na mentalidade e na sensibilidade de todo um povo, fazendo surtir um estrondoso choque cético com a religião e suas explicações sagradas do mundo.

³⁰ Seu coração é um alaúde suspenso/ Assim que é tocado, ressoa.

Estudos acerca do novo estilo surgiram, buscando categorizações, classificações, denominações diversas. Posicionarmo-nos quanto a uma classificação do gênero predominante em “A queda da casa de Usher” é desviar os olhos de valores maiores. Tal como Roderick e Madeline, como a casa e os irmãos, ficção e realidade são duplos que se fundem em constante unidade. A arte, seja o pivô da experiência, da memória, da consciência coletiva ou do questionamento da realidade, nos concede experiências intensas, reflexões insubstituíveis. Mais do que ser uma mentira a discursar sobre a verdade, a arte expurga o homem de sua realidade trivial, fazendo com que ele, imbuído das imagens e das tramas da ficção, se questione acerca de si e do mundo à sua volta.

REFERÊNCIAS:

- ARAÚJO, Ricardo. **Edgar Allan Poe, um homem em sua sombra**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. *In: Os pensadores: Filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Vale Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.
- FREUD, Sigmund. O ‘estranho’. *In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Trad. Jayme Salomão. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 237-273.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.
- GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- KIEFER, Charles. **A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero**. São Paulo: Leya, 2011.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em literatura**. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. *In: O corvo de E. A. Poe*. São Paulo: Expressão, 1986.
- _____. **O escaravelho de ouro e outras histórias**. Sel. e Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo, Ática, 1995.
- SPITZER, Leo. Comparative Literature, Vol. 4, No. 4, 351-363. Autumn, 1952. *A reinterpretation of "The fall of the house of Usher"*
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

O HUMOR NA ADAPTAÇÃO DE ROMEU E JULIETA PELA MSP: A CENA DO CASAMENTO

Tiago Marques Luiz

Considerações iniciais

Quando se fala em adaptação cinematográfica, é recorrente o discurso que compara o filme às fontes originais. Quem insiste nessa comparação, no entanto, não se dá conta de que está lidando com suportes diferentes, cujo processo de avaliação segue critérios específicos. A gama recorrente de obras literárias adaptadas para o cinema, desde a sua constituição até os dias atuais, incita-nos a focalizar a questão da similaridade entre as duas linguagens, ressaltando os diferentes processos de transposição, tais como a intertextualidade, a adaptação e a tradução intersemiótica.

Quando pensamos em adaptação, automaticamente ocorre-nos a transposição do romance para o cinema, sem considerar que adaptação abrange outras linguagens, como as histórias em quadrinhos, o romance gráfico, a dança, a pintura, a escultura, a arquitetura e a música. Este trabalho se concentra no estudo de uma adaptação da peça Romeu e Julieta, de William Shakespeare, para o público infanto-juvenil. A adaptação se intitula *Mônica e Cebolinha no Mundo de romeu e Julieta*, que é uma adaptação da versão em quadrinhos para o cinema, cujo enfoque é a cena do baile dos Capuletos.

A possível contribuição deste trabalho é mostrar e afirmar que Shakespeare e outros leitores canônicos podem ser adaptados e lidos para o público infanto-juvenil, justamente porque a formação do leitor literário inicia na idade infantil. Além disso, como apontam Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007), o texto infantil sofreu um adensamento “enquanto discurso literário, o que lhe abre a possibilidade de auto-referenciar-se, quer incluindo procedimentos metalingüísticos, quer recorrendo à intertextualidade” (LAJOLO, ZILBERMAN, 2007, p. 152). Embora a história de Romeu e Julieta seja muito conhecida do leitor inglês e do leitor brasileiro, inquieta nesta pesquisa o porquê de subverter uma peça categorizada como tragédia para uma paródia, além, é claro, de tocar num autor canonizado como o Bardo. Conforme eu havia salientado na minha dissertação (LUIZ, 2013, p. 25), existem dois tipos de adaptação: um que segue à risca o texto-fonte e outro que pretende recriar o texto, mas sem deixar a matriz de lado.

Quando se trata de um autor como William Shakespeare, estamos lidando não apenas com um texto canônico, mas também com sua relevância no mundo da encenação teatral.

Como diria Hamlet à trupe que chega à Dinamarca: “Adaptem a ação à palavra, a palavra à ação” (HALLIDAY, 1990, p. 94). Além disso, Shakespeare é simultaneamente teatral e cinematográfico, justamente porque seu texto se caracteriza “pela rapidez de sua narrativa, contundência dramática e poder de condensação” (RAMOS, 2003, p. 17).

Algumas considerações sobre a adaptação: o enlace entre cinema e teatro

O processo de adaptação não se esgota na transposição do texto literário para outro veículo. Ele gera uma cadeia de interpretações, identificações, intertextualidades, constituindo uma realização estética que envolve tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais. Sabemos que a passagem do texto escrito para o cinema não está vinculada à fidelidade ao hipotexto, especialmente pelo fato de que a relação entre mídias distintas abre espaço para redefinições de sentido, deslocamentos, acréscimos, ausências.

João Batista Brito adverte que para fazer um trabalho sério, o diretor deve usar de muita criatividade na adaptação das longas falas das peças de Shakespeare, que eram necessárias para suprir a ausência de recursos plásticos, visuais e cênicos no teatro elisabetano. O dramaturgo daquela época precisava convencer os espectadores e como “convencê-los, digamos, da beleza de uma mulher (por sinal, interpretada sempre por homens), se não fosse através de palavras, palavras, palavras” (BRITO, 2006, p. 15). O modo como o verbal será transposto para o sincrético é a tarefa de quem se propõe adaptar qualquer texto, tanto mais difícil quando se trata de um texto de Shakespeare.

Ademais, o diretor deve estar ciente de que está fazendo cinema “e não teatro, e que compete com as famosas encenações da peça, [...] e principalmente, com a riqueza verbal do texto original que, em si mesmo, existe como poesia” (BRITO, 2006, p. 16). Nesta transposição textual intermediária, é possível perceber diferenças de diálogos, omissão ou inclusão de personagens, troca de cenários, deslocamentos culturais e temporais de personagens, ambientações distintas, além da exploração de recursos cinematográficos através da remodelagem com o uso de imagem, permitindo às múltiplas formas de arte (teatro, literatura, música e cinema) dialogarem entre si mantendo, contudo, algumas autenticidades, pois a nova versão não substitui a originária, apenas a modifica, descortinando uma nova história que perpetua o texto-fonte e lhe dá uma sobrevida.

Henri Agel (1982) cita a observação de Guido Aristarco a respeito de como deve ser a composição do espetáculo cinematográfico: “Uma trama cuidadosamente ajustada e em que sejam claramente indicadas as diretrizes da ação, as características essenciais dos personagens

e, enfim, expostos os processos da ação, seu enredo, seu desfecho” (ARISTARCO apud AGEL, 1982, p. 90). Embora a Literatura infantil tenha seu espaço consolidado, o fato de ser uma literatura recente “pode aumentar equívocos de artistas e teóricos, na sua produção e análise, mas não a invalida” (CUNHA, 1983, p. 22). Com a importância de Shakespeare para o teatro, e embora suas peças não estejam destinadas a este tipo de público, faz-se ressaltar a importância da criança e do adolescente ter o contato com a obra do autor, seja por inúmeras adaptações literárias, ou até mesmo na tela do cinema, por mais que assuntos tabus sejam discutidos entre os adultos.

Em nosso objeto de pesquisa, há um intertexto dos seus personagens, pois trazem consigo a personalidade exposta nos outros quadrinhos da *Turma da Mônica* escritos por Mauricio de Sousa. Como o próprio título da obra cinematográfica alude, *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, entende-se que as personagens irão representar a obra shakespeariana à moda da Mônica e sua turma.

Para o crítico italiano Ítalo Calvino, as leituras na juventude são pouco proveitosas devido à impaciência do leitor, à sua facilidade de distração, como também fatores como falta de incentivo por falta de familiares, do ambiente escolar, como também a falta de concentração. Entretanto, tais leituras soam como positivamente formativas, no sentido de que propõem modelos para experiências futuras, “esquemas de classificação, escalas de valores, paradigmas de beleza: todas, coisas que continuam a valer mesmo que nos recordemos pouco ou nada do livro lido na juventude” (CALVINO, 1993, p. 10). Como contraparte, as leituras nos induzem aos mencionados esquemas de classificação e juízo de valores, contudo, é no dinamismo da leitura que a criança e o adolescente desenvolverão seu senso crítico.

Teatro infantil e Shakespeare

A respeito da adaptação teatral para criança e adolescente, Maria Antonieta Antunes Cunha (1983) constata duas modalidades a serem analisadas: o teatro representado por adultos destinados às crianças e adolescentes, e o teatro representado pelos próprios adolescentes e crianças (cf. CUNHA, 1983, p. 108). Além das referidas modalidades, Cunha nos diz que o teatro tem seu efeito de forma positiva sobre o campo afetivo, ativo e cognitivo da criança, retomando a observação de Bárbara Vasconcellos: “aperfeiçoa a leitura, corrige a pronúncia, desenvolve a memória, estimula o senso crítico e artístico” (CUNHA, 1983, p. 108).

Dentro da peça teatral, devem-se levar em conta os seguintes elementos: a estrutura da peça, a articulação dos atos, as cenas principais e caracterização dos personagens. O teatro

infantil de qualidade pode ser um elemento, de acordo com Bárbara Heliodora, educador em mais de um sentido, como também deve desenvolver “tanto a capacidade de concentração da criança – pois, se não se concentrar no que acontece no palco, não pode entender o que está vendo ou ouvindo – como servir como instrumento de cultura, seja por meio do texto, seja por elementos visuais e auditivos” (HELIODORA, 2007, p. 192).

Como expõe Bárbara Heliodora (2007), a “temática adequada, linguagem simples e acessível e aproveitamento dessa coisa maravilhosa que é a imaginação da criança” devem reger o processo do teatro infantil (HELIODORA, 2007, p. 193). As crianças podem ser despertadas para o interesse por Shakespeare, para sua própria formação como frequentadores de teatro, e para as possibilidades de conhecer, futuramente, os textos literários por trás das cenas vistas no palco.

Com isso, a adaptação enquanto um movimento estético de transformação de um gênero para o outro, ou melhor dizendo, de uma mídia para a outra, não implica – em certo grau – em destruir o monumento, mas sim em recriá-lo, em contextos e objetivos específicos do agente e do público. Além do mais, vê-se na academia uma hesitação ou preconceito quando se trata de estudar Literatura Infanto-Juvenil, como se fosse algo inútil e que não rende (no duplo sentido da palavra) pesquisas frutíferas. Sobre a questão da inutilidade, trazemos Nuccio Ordine que nos diz o seguinte:

Nesse contexto brutal, a utilidade dos saberes inúteis contrapõe-se radicalmente à utilidade dominante que, em nome de um interesse exclusivamente econômico, está progressivamente matando a memória do passado, as disciplinas humanísticas, as línguas clássicas, a educação, a livre pesquisa, a fantasia, a arte, o pensamento crítico e o horizonte civil que deveria inspirar toda atividade humana (ORDINE, 2016, p. 12).

E com relação ao humor, esta linguagem se adequará ao universo correspondente do público em questão, como também irá trazer aquela obra-prima numa linguagem que seja de fácil acesso e compreensão, não desmerecendo a “essência” do que é um texto shakespeariano. Como o texto shakespeariano é carregado de trocadilhos, muitas vezes com conotações sexuais, o texto destinado ao público infanto-juvenil consistirá em possíveis trocadilhos que façam parte do universo infantil, de modo bastante simplificado, para que a criança e o adolescente possam desfrutar desta nova forma de contato com o texto dramático.

Vemos também que a linguagem infantil deverá ser simples, o que não implica – em certo grau – em destruir o monumento, mas sim em recriá-lo, em contextos e objetivos específicos do agente e do público. Para Barbara Vasconcellos, no que diz respeito a obra de

arte como um todo, não há uma relação de antagonismos, e se a obra é considerada boa, o único benefício é de que “tudo se harmoniza e se ilumina: o poético, que caracteriza a obra de arte, realiza sua plenitude” (VASCONCELLOS, 1975, p. 11).

A obra cinematográfica: Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta

A partir da noção genettiana, definimos o texto shakespeariano como um hipotexto (o texto de partida) e o texto cinematográfico, um hipertexto (texto de chegada). Para que a adaptação ocorra, é necessário que o diretor-adaptador tenha conhecimento e leitura da obra a ser adaptada, como também o conhecimento de versões da mesma obra, a criatividade em relação às técnicas do cinema, como também bagagem cultural, tanto da língua-fonte como da língua-alvo.

Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem em sua essência já é uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Mas esse raciocínio pode se inverter sem perder sua validade: todos os textos são originais porque cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único (PAZ, 2009, 13;15)

A obra em questão consiste em uma tragédia subvertida em comédia, com a transposição do texto teatral para outro tipo de texto – a mescla do cinema com o teatro. Além da referida subversão do gênero, constatamos também uma inversão de vozes, ou seja, a voz shakespeariana é o objeto de ação – a narrativa de Romeu e Julieta – enquanto a voz de Mauricio de Sousa concretiza esse processo de inversão – narrativa da Turma de Mônica –, uma vez que “não se trata de anular uma pela outra, mas de mantê-las vivas simultaneamente no mesmo espaço narrativo, no diálogo conflitante e tenso dos contrastes” (PALO; OLIVEIRA, 2006, p. 55).

Portanto, a paródia – entendida aqui como fenômeno de transformação do sério em cômico –, irá se configurar como um paralelo entre dois textos – o texto-matriz e o texto-parodiado –, e através desta faceta intertextual, o escritor desconstrói certas peculiaridades do texto do autor, sem desvencilhar-se da identidade do texto fonte. Desta forma, a paródia vai repetir – em seu interim – as formas e os conteúdos de um texto-matriz, propondo novas transformações, como alterar o teor comunicativo, a tonalidade do texto e também alguns aspectos estilísticos (KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2012, p. 136-137), e quanto mais próxima ela estiver do original, mais reconhecida ela será.

Gérard Genette (2010) acrescenta que mesclar o novo com o velho resulta num bom proveito “de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos originalmente “fabricados”: uma função nova se mistura a uma estrutura antiga, e a dissonância entre os dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto” (GENETTE, 2010, p. 144). Percebe-se desta forma que esta mescla tem papel relevante na criação do hipertexto, ou seja, ao adaptarmos um hipotexto para hipertexto, este hipertexto se configura num novo hipotexto, cuja materialidade dialogará com novas formas de ajuste e inserção, modificando ou aprofundando os significados do novo hipertexto.

Análise

No texto original (Ato I, Cenas IV e V), Romeu tem um mal presságio – algo já enunciado pelo Prólogo. No decorrer da narrativa, vemos que o jovem o Montéquio sofre por causa de Rosalina. Mercúcio, seu melhor amigo, faz piada sobre a figura do amor, se valendo de trocadilhos. Dentro do baile, Romeu é reconhecido por Teobaldo, primo de Julieta, e, através deste reconhecimento, inicia uma discussão sobre a honra das famílias, porém o senhor Capuleto apazigua os ânimos. Após a calmaria, Romeu e Julieta se esbarram e se apaixonam, realçando o que o Prólogo havia enunciado.

Na adaptação cinematográfica, ocorre um processo inverso: ao chegar no espaço do baile, ele usa um discurso de malandro: “Esse baile deve estar cheio de gatinhas”, e esbarra em Julieta e não pede desculpas. Quando Julieta cai no chão, novamente Romeu reforça sua conduta de malandro: “Opa!! O que é isso, já começou a sessão desmaio?”.

Julieta, por sua vez, é muito irônica com o jovem que encontra: “Ah, que gracinha! Muito gracioso!”. E quando ela dá a sua mão para que ele a levante, Romeu faz um à parte com o espectador: “Essa eu já ganhei”. Ele tenta levantá-la, porém sem sucesso, e faz um outro à parte com o espectador: “Se ela não sabe, eu sei. Deve ser por causa dos dentes”, trazendo ao seu espectador passagens da narrativa dos quadrinhos em que o próprio Cebolinha provoca a Mônica por ela ser “baixinha, gorducha e dentuça”, desencadeando a ira da jovem, porém, antes que ela tomasse alguma iniciativa, Romeu suaviza a situação dizendo que foi por causa da sua emoção.

No decorrer dessa cena, vemos que o Lomeu Montéquio Cebolinha sempre quebra as expectativas da Julieta Monicapuleto; enquanto ela espera um cortejo por parte do jovem, que a seduz com um discurso à moda de Don Juan, ele simplesmente não a corresponde, deixando-a brava, novamente ressaltando o intertexto das narrativas dos quadrinhos.

No final da cena do baile, quem o reconhece como Montéquio é a Ama Gali, porém há uma breve exaltação de ânimos por parte de Julieta Monicapuleto e a Ama Gali, mas nada que possa comprometer a narrativa cinematográfica. Portanto, configura-se uma inversão de vozes nesse dialogismo entre o texto shakespeariano e o texto cinematográfico: temos a voz shakespeariana, que é o objeto de ação – a narrativa de Romeu e Julieta – enquanto a voz de Mauricio de Sousa concretiza esse processo de inversão – narrativa da Turma de Mônica –, uma vez que “não se trata de anular uma pela outra, mas de mantê-las vivas simultaneamente no mesmo espaço narrativo, no diálogo conflitante e tenso dos contrastes” (PALO; OLIVEIRA, 2006, p. 55).

Considerações Finais

Marcel Silva observa a tomada de decisões e escolhas para a tarefa da adaptação, uma vez que estas escolhas irão implicar no modo como “os produtos são recriados em meios diferentes: o sucesso de uma obra impulsiona sua adaptação, que impulsiona outra e outra, e assim sucessivamente” (SILVA, 2013, p. 325). É veemente o quanto surgem muitas adaptações das peças de Shakespeare, enquanto que no mundo cinematográfico há adaptações que são sucessos de bilheteria, e outras nem tanto.

O presente trabalho propôs um breve estudo comparativo entre a peça trágica inglesa do casal de Verona e a sua adaptação cinematográfica para o público infanto-juvenil, feita pela Mauricio de Sousa Produções em 1979, com enfoque na cena do baile dos Capuletos. Portanto, além do processo entre o texto-matriz e o texto adaptado, concentramos nossa análise no contraste entre a seriedade do texto-matriz e com a comicidade da adaptação, onde vemos uma nova roupagem da peça do bardo, levando em consideração que suas peças não eram destinadas ao público infanto-juvenil da Inglaterra Renascentista.

Desta forma, vemos que o texto de Shakespeare está presente em muitas pluralidades textuais, sendo lido, reescrito, interpretado e adaptado à todas as mídias, como a dança, a pintura, o cinema, o quadrinho, entre outros, realçando justamente uma nova identidade desta matéria textual, que é o seu texto dramático.

Embora a Literatura infantil tenha seu espaço consolidado, o fato de ser uma literatura recente “pode aumentar equívocos de artistas e teóricos, na sua produção e análise, mas não a invalida” (CUNHA, 1983, p. 22).

Sejam os textos de Shakespeare ou qualquer outro autor canônico, é importante frisar que a avaliação de uma adaptação deve levar em conta a criatividade e o esforço dos

produtores em reinserir tópicos principais da matriz “em condições diferentes, específicas do meio adaptante” (SILVA, 2013, p. 43).

No tocante à transposição de humor, cada adaptador trará a sua bagagem de leitura, que é muito diferente da do leitor. Sobre as passagens cômicas em geral da peça shakespeariana, algumas foram compensadas, outras foram transpostas, levando em consideração o teor cômico da cena.

Shakespeare era um gênio do riso e do manejo da linguagem, e a adaptação em questão, por lidar com um público completamente diferente, tentou captar esse espírito cômico de um texto categorizado como tragédia, e muitas vezes, devido à sobrecarga densa da narrativa, a passagem cômica acaba sendo esquecida ou simplificada.

Reconhece-se que houve ousadia e certa criatividade por parte da equipe MSP em querer divertir o seu público – a criança e o adolescente. Desta forma, concorda-se que o ator/intérprete tem como função principal “representar bem os textos que lhe são destinados” (FILHO, 2013, p. 15), e apesar do texto fornecer ao ator os indícios de comicidade, na hora dos ensaios e na performance, o riso vai depender exclusivamente do ator.

Uma vez que o humor está vinculado a questões linguísticas, culturais e sociais, tanto o tradutor, o ator, e o humorista devem tomar conhecimento desta figura de linguagem – trocadilho – tão presente na época renascentista e que é tão ressonante na nossa contemporaneidade, para que estes profissionais das Letras e das Artes saibam usufruir em suas produções artísticas.

REFERÊNCIAS:

- AGEL, Henri. *Estética do Cinema*. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.
- AMÂNCIO, José.; MARIANO, Beto. *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*. [Filme-vídeo]. Produção de Maurício de Sousa, direção de José Amâncio. São Paulo, Maurício de Souza Produções Cinematográficas, 1979. 1 cassete VHS/NTSC, 43 min. color. son.
- BRAGA, Cláudia. (Org.). *Bárbara Heliodora: Escritos sobre teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRITO, João Batista. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- CARVALHO, Bárbara Vasconcelos. *Literatura Infantil: Estudos*. São Paulo: Editora Lotus, 1975
- CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura Infantil: Teoria e Prática*. São Paulo: Ática, 1983.
- FILHO, Egídio Bento. *O riso e suas técnicas no teatro*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de excertos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

- KOCH, Ingedore; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: Diálogos Possíveis*. 3 ed. São Paulo: Cortez Editora, 2012.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 2007.
- LUIZ, Tiago Marques. “Cava a Cova!”: *Descrevendo o humor da cena dos coveiros de Hamlet em duas traduções brasileiras*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). 2013. 132 f. Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.
- ORIDINE, Nuccio. *A utilidade do inútil: um manifesto*. Tradução de Luiz Carlos Bombassaro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. *Literatura Infantil: Voz de criança*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literalidade*. Edição bilíngue. Tradução de Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG/Viva Voz, 2009.
- RAMOS, Luís Fernando. Introdução. In: KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SILVA, Marcel Vieira Barreto. *Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*. Salvador: EDUFBA, 2013.

UMA LEITURA DO REALISMO MÁGICO EM LUKA E O FOGO DA VIDA

Vitor Martins Vilela

Introdução:

Luka e o fogo da vida (2010) de Salman Rushdie é uma continuação de *Horoun e o mar de histórias* (1998), no entanto dessa vez o narrador da história é o filho caçula de Rashid Khalifa que vai em busca da salvação do pai que se encontra em sono profundo devido a uma maldição jogada por um dono de circo. Logo Luka se percebe em um mundo mágico, que foi criado pelas contações de história do pai, e ali precisa passar por vários desafios até que se resgate o fogo da vida e possa levá-lo ao mundo real para salvá-lo. O texto é recheado de seres mágicos e fantásticos, alguns inimigos e outros amigos de Luka. Como em um videogame ele passa fase por fase e supera grandes desafios. Dessa maneira há uma mistura do moderno, marcado pela ideia de jogos eletrônicos, com a tradição de contar histórias dando o autor importância a essas tradições.

Na Índia, as histórias ainda são uma versão da história. Há contadores que reúnem grande quantidade de pessoas e narram contos de uma maneira muito pouco convencional. Normalmente começam com uma anedota mitológica, que depois se conecta a um evento político contemporâneo, que irradia para uma história pessoal, que pode chegar a transformar-se em uma musiquinha. Não existem regras. Qualquer coisa pode acontecer a qualquer momento. (Rushdie, 2015, *Jornal Online El Pais*)

Essas histórias, e mais especificamente as narradas neste livro, estariam enquadradas no gênero literatura fantástica. Todorov *s.d* define o fantástico como um mundo em que ocorre um acontecimento que não pode ser explicado pelo mundo que nos é familiar. Aquele que o percebe deve optar por umas das soluções possíveis; ou se trata de imaginação, e assim tudo continua a ser o que era, ou então o acontecimento é explicado por leis desconhecidas.

No livro o personagem principal Luka é transportado para um mundo mágico onde ele vive muitas aventuras. Esse mundo faz parte das criações do contador de história Rashid Khalifa. Certo momento o narrador do livro relata que todos na cidade já sabem desse mundo devido às histórias contadas, como podemos ver a seguir:

De modo que todo mundo em Kahani está plenamente consciente de que existe um Mundo de Magia paralelo ao nosso próprio mundo não mágico, e dessa Realidade vêm a magia branca, a magia negra, os sonhos, os

pesadelos, as histórias, as mentiras, os dragões, as fadas, os gênios de barba azul, os pássaros mecânicos que leem pensamentos, os tesouros enterrados, a música, a ficção, a esperança, o medo o dom da vida eterna, o anjo da morte, o anjo do amor, as interrupções, as piadas, as boas ideias, as péssimas ideias, os finais felizes... (RUSHDIE, 2010, p.14)

Nesse sentido, os personagens do livro, por meio da contação de histórias de Rashid Khalifa acreditavam que existia um mundo paralelo e mágico. Pelos dizeres de seu irmão e de seu pai, percebe-se que a crença do mundo mágico era real. A mãe de Luka, ao contrário, ficava receosa quanto a essas conversas e histórias e não as encorajava. Soraya diz em certa ocasião “A vida é mais dura que videogames.” Haroun, seu irmão, acredita que chegou a hora do irmão ter a sua grande aventura, assim como ele teve um dia, e diz “ Você chegou a uma idade em que as pessoas dessa família atravessam uma fronteira e entram no mundo mágico.”

O momento em que Luka entra no mundo mágico, ou seja, atravessa a fronteira que existe entre eles, é caracterizado por um momento de dúvidas e indagações, ou seja, há momentos de rejeição, dúvidas e necessidades de explicações para o estranho acontecimento.

Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois causa o efeito fantástico. (SOLOVIOV, 1990 apud SPLINDER, 1993)

Tendo isso em vista, o primeiro personagem que Luka encontra na passagem para o mundo mágico é o que seria a imagem da morte desenhada na figura de seu pai. Essa figura é transparente e à medida que fica mais escura, significa que Rashid Khalifa enfraqueceu mais um pouquinho no mundo real, e assim sendo até que sua figura, denominada de Ninguémpai, fique totalmente escura e Rashid, o pai, morra. Nesse episódio ele visualiza a figura e se questiona se aquilo era um fantasma, o porque dele estar ali, e questiona sobre a fronteira dos mundos.

Do que você está falando?, Luka perguntou. Que fronteira? Por causa de quem você está aqui? No momento em que fez a pergunta, já sabia a resposta e tirou da cabeça a primeira pergunta. (RUSHDIE, 2010, p. 29)

Neste trecho percebemos a hesitação de Luka, que em um momento não sabe o que está acontecendo, mas logo em seguida já se da conta das respostas e não se atenta à primeira pergunta feita. Portanto, esse nuance entre as possíveis explicações sobre os acontecimentos tendo por base causas naturais ou sobrenaturais dá um efeito fantástico a esta história o caracterizando como literatura fantástica e associada ao realismo mágico.

O realismo mágico

O realismo mágico é uma tipologia textual associada à literatura fantástica e que está presente neste livro de Rushdie, Splinder (1993) define que este é um termo que descreve obras de arte e ficção que compartilham uma certa temática identificável, características formais e estruturais, e que essas características justificam que seja considerado uma categoria estética e literária própria. Ele ainda afirma que há uma confusão muito grande entre o tipo realismo mágico com o que é fantástico.

Como definido anteriormente existem elementos fantásticos no texto caracterizados por uma literatura fantástica, como por exemplo, a existência de dois mundos, um real e outro mágico, por isso o fantástico não exclui os elementos do realismo mágico, eles podem coexistir em uma obra, no entanto possuem características marcantes que os distinguem.

Splinder (1993) ainda afirma que o realismo mágico, é um amálgama de realismo e fantasia. Nessa categoria estão todas as narrativas que transformam o comum do dia a dia no assustador e no irreal, o tempo é atemporal e o irreal acontece como parte da realidade. Já o mexicano Luís Leal diz que o escritor de textos realistas compactua com a realidade objetiva e tenta descobrir os mistérios que existem entre os objetos, na vida e nos atos humanos, para ele “o principal (no realismo mágico) não é a criação de seres ou mundo imaginados, mas o descobrimento da misteriosa relação que existe entre o homem e a sua circunstância”.

O livro em questão apresenta um pouquinho de ambas as ideais, pois o irreal acontece como parte da realidade. No mundo real todos acreditam na existência do mágico e é lá que existe a solução (o fogo da vida) para o problema que Luka deseja resolver, tendo assim uma relação entre os dois mundos em que eles tentam desvendar a conexão através de elementos que fazem parte do mundo real, como o tempo, a palavra, relações de amizade e familiares, religião, política, videogames, referências da cultura pop, entre outros. Destaque para a questão do tempo tratada no texto.

Há uma bela mistura do que é sólido com o que é líquido, assim pensei: se trato o presente como costumamos tratar o futuro, nosso presente adquiriria essa textura, seria nosso presente e, ao mesmo tempo, seria fictício. (RUSHDIE, 2010, p. 45)

Assim Luka está problematizando a questão do tempo e como tratamos as questões do presente e do futuro. Há uma bela reflexão que nos deixa inquieto e nos provoca. E para a história a questão do tempo é muito importante, pois há aqui uma corrida contra ele, e a

preocupação em se chegar a tempo de resgatar o fogo da vida e salvar o pai. Nesse sentido temos que um elemento natural que estamos sempre em contato é chave para explicações dos acontecimentos no mundo mágico. É o natural se conectando com o sobrenatural de maneira fluida e natural.

No entanto, essa maneira fluida e natural não esta sempre presente nos acontecimentos do livro. Como disse anteriormente, há momentos em que o protagonista se percebe em uma situação de estranheza para aquilo com que lhe esta acontecendo. Esses momentos são os que possivelmente ele indaga o fantástico, se questiona sobre o que seria possível e impossível, e então, mais uma vez identificamos nuances de um tom fantástico contido na obra. No trecho que vou apresentar o autor se utiliza de uma figura famosa como referência da literatura do mundo real para contornar uma explicação aos acontecimentos, além disso, tem nuances e momentos de hesitação que ao mesmo tempo tiram o tom fantástico, mas logo em seguida o reforça.

Precisava pensar. Lembrou da regra de ouro que um dos seus professores, o mestre de ciências, senhor Sherlock, um homem com cachimbo e lupa que sempre vestia roupas quentes demais para o clima, tinha lhe ensinado: Elimine o impossível, o que resta, por mais improvável que seja, é a verdade. “Mas” Luka pensou, ‘o que eu faço quando o impossível é o que resta, quando o impossível é a única explicação?’ Ele respondeu a própria pergunta com a regra de ouro do Sr. Sherlock. ‘Então o impossível deve ser a verdade. (RUSHDIE, 2010, p. 38)

Nesta passagem temos uma indagação de Luka quanto a o que é possível e impossível. Na visão do garoto o que está ocorrendo é impossível, tirando então o tom fantástico da história, neste momento ‘o impossível é o que resta’. No entanto, ele busca uma explicação para tudo aquilo e traz elementos da cultura, que é uma referência a Sherlock Holmes, para elucidar explicações sobre a verdade e o impossível. Logo em seguida, ele acaba acatando as reflexões e entende o que ocorre, ele diz: ‘o impossível deve ser a verdade’, neste momento há novamente uma hesitação e o tom fantástico ressurgue.

Até o momento considerei que o mundo mágico e o mundo real existem de forma natural nos acontecimentos do livro em que os elementos do mundo real servem como base para explicar vários acontecimentos no mundo mágico. Rushdie ainda cria vários seres e lança mão do sobrenatural para elucidar algumas cenas no mundo mágico, o texto então desenvolve características do realismo mágico. No entanto, para melhor entendermos as características do realismo mágico, e até mesmo expandi-lo, Splinder (1993) dividi suas características em três subtipos, o realismo mágico metafísico, o realismo mágico antropológico, e o realismo

mágico ontológico. Considerando que isso deixaria as explicações sobre este gênero mais clara, vou brevemente explicá-las tendo por referência o livro que estamos analisando.

O Realismo Mágico Metafísico

Neste tipo de realismo mágico não se lança mão de criações e acontecimentos sobrenaturais para dar o impacto estranho às cenas, por isso são situações reais e elementos reais que estão à frente para definir os acontecimentos e explicações para os mesmos. Geralmente não existem dois mundos, e sim somente o mundo real, por isso os cenários são aqueles que conhecemos do nosso dia-a-dia, no entanto eles se caracterizam como estranhos e desconcertantes.

Este tipo de realismo mágico está também presente no livro, como exemplo trago a primeira cena em que Rashid e Luka foram visitar o circo que estava instalado na cidade. Poderia ter sido mais um passeio comum entre pai e filho, mas a forma como o pai descreve o circo já o deixa estranho e desconcertante, o leitor poderá sentir uma estranheza neste episódio. Os animais são maltratados e o circo carece de prestígio.

Rashid explicou: “ O GRIF (Grandes Ringues de Fogo) pode ter tido os seus dias de glória, mas hoje em dia caiu em desgraça.’ Rashid contou a Luka que a Leoa tinha dentes cariados, que a tigresa era cega, que os Elefantes morriam de fome e que o resto da trupe do circo era simplesmente miserável. (RUSHDIE, 2010, p. 8)

Pode-se perceber uma cena triste em um local que deveria proporcionar alegrias. E é neste mesmo ambiente que Luka, em um momento de raiva fala contra o circo e o seu capitão Aag: ‘ Que as suas feras parem de obedecer às suas ordens e que os seus ringues de fogo engulam sua tenda idiota. ‘

Como se fosse uma maldição lançada por Luka o narrador comenta que o mundo silenciou por alguns segundos enquanto ele falava, e que após irem embora as palavras do menino ainda estavam no ar trabalhando em segredo. Assim tem-se um ambiente e um acontecimento nesta cena que fazem com que haja algo desconcertante na situação, embora não caracterize, necessariamente neste momento, algo sobrenatural. Luka pode ser visto como um garoto que tem poderes para amaldiçoar, mas também é uma situação que pode ser vista como corriqueira a qual todos poderiam fazer parte. Essa dualidade causa desconforto no leitor, por isso é característica de um realismo mágico metafísico.

O Realismo Mágico Antropológico

Segundo Splinder (1993) neste tipo de realismo mágico o narrador normalmente tem ‘duas vozes’ em que ora ele retrata acontecimentos de um ponto de vista racional ora do ponto de vista da magia. Geralmente esta conectada com algo mítico, histórico e cultural de um grupo étnico ou racial.

Este tipo de realismo mágico é bem característico na América latina (periferia) em que há uma preocupação e influência barroca e moderna, com textos inexplicáveis, exagerados, violentos e grotescos; e ainda uma outra vertente latino-americana que contrasta a claustrofóbica e estagnante atmosfera das comunidades rurais, provincianas e escravagistas que se aliavam bastante a crenças mágicas para influenciar ações e comportamentos.

No livro podemos, em alguns momentos, notar características do realismo antropológico em que as tradições e crenças são reforçadas para explicar certos acontecimentos. Primeiramente, Luka realiza uma grande aventura, que é a viagem para o mundo mágico, isto parece ser típico de sua família, ou seja, uma cultura que é reforçada pelos dizeres do irmão: ‘Eu sabia que logo ia acontecer’, ele disse: “Você chegou a uma idade em que as pessoas desta família atravessam uma fronteira e entram no mundo mágico, é a sua vez de ter uma aventura.” (RUSHDIE, 2010, p.11)

Dessa maneira há uma explicação, baseada nas tradições familiares, de que algo irá acontecer com um de seus familiares.

Outro momento em que se percebe o realismo mágico antropológico é quando Luka desafia ninguém pai dizendo que tudo aquilo ali é uma simples história ou uma lenda. Neste momento Luka está novamente em dúvidas sobre os dois mundos e por isso, se posiciona dubiamente entre o racional e o mágico. Neste momento Ninguém pai não fica satisfeito.

Você, mais que todos os meninos, devia saber que o homem é o Animal Contador de Histórias e que nas histórias estão sua identidade, seu sentido e seu sangue vital. Ratos contam histórias? Tartarugas têm propósitos narrativos? Elefantes elefantasiam? Você sabe tão bem como eu que não. Só o homem brilha com livros... (RUSHDIE, 2010, p.37)

Por esse trecho há marcadamente a preocupação do autor às histórias e tradições. O homem é o elemento principal para sua criação e isso deve ser notado e respeitado uma vez que traz a tona sua identidade e nos diferencia de outros animais.

O pai de Luka é um desses homens que criam histórias e ele costuma dizer que o rio Sisila, que passava na cidade, era ocupado por barqueiros famosos pelo seu mau humor. Rashid Khalifa dizia que o Velho do Rio os amaldiçoará e, por isso, eram os barqueiros tão

mau humorados. Mas uma vez marca-se aí o sentido de crença, tradição, e cultura, que desenham a explicação para algum acontecimento, apontando, mais uma vez, a tendência do autor em rodear seu texto com as características do realismo mágico antropológico.

O Realismo Mágico Ontológico

Segundo Splinder (1993) essa forma do realismo mágico apresenta o sobrenatural de modo muito realista sem contradizer a razão. O autor tem total liberdade criativa; ele não está preocupado em convencer o leitor. Ainda segundo o autor a palavra ‘mágico’ se refere a acontecimentos inexplicáveis que contradizem as leis do mundo natural e não possuem explicação convincente. Nenhuma surpresa é encontrada pelo narrador em face da ocorrência incomum.

Em *Luka e o fogo da vida* apesar de ter sido criado um mundo mágico com seres fantásticos, Luka e alguns outros personagens ainda estão presos ao mundo real. O texto apresenta muitas comparações e referências com a realidade, apesar de muitas vezes os acontecimentos serem narrados como naturais. Existem muitas cenas em que se buscam explicações, em que comparam e questionam situações vividas em ambos os mundos. No final do livro, por exemplo, quando Luka retorna ao mundo real no tapete mágico liderado por Soraya, a Insultana, e que está carregado de seres fantásticos, tem-se o seguinte trecho que nos mostra claramente uma situação primeiramente vista como natural dado à maneira como é escrita, mas logo na sequência e, no mesmo parágrafo, o narrador já problematiza tudo aquilo que estava ocorrendo.

O vento parou, o tapete pousou, os Deuses do Vento desapareceram, e Luka estava em casa: não à margem do Silsia, como ele esperava, mas em sua própria alameda, em frente a sua própria casa, no lugar exato onde tinha ouvido Cão e Urso falarem pela primeira vez, quando encontrara Ninguémpai e embarcara naquela grande aventura. As cores do mundo ainda estavam estranhas, o céu ainda era muito azul, a terra marrom demais, as casas muito mais rosa e verde do que de costume; não era normal também um Tapete Voador estar estacionado ali, com uma Sultana do Mundo Mágico, um Titã, um Coiote, e duas Aves Elefantes a bordo, todos parecendo nitidamente pouco à vontade. (RUSHDIE, 2010, p. 198)

Outra situação que leva a compreender a conexão dos dois mundos se refere aos personagens do mundo mágico que se assemelham às pessoas que o protagonista convive no mundo real. Ele mesmo diz que um de seus animais de estimação tem a voz do irmão, o

Ninguém pai é a cópia de seu pai e a Insultuna se assemelha a sua mãe e tem o mesmo nome que o dela, Soraya.

Aquela estranha versão de seu pai, Ninguémpai, era o único pai que tinha agora, e não duraria muito também. Ia perder o pai e aquela cópia fatal dele; estava na hora de se acostumar com esse fato horrível. Tudo que lhe restaria seria sua mãe e sua bela voz... ‘Eu sei o nome da Insultana’, disse de repente e, dando um passo para fora da sombra do toldo, gritou com voz clara e forte: ‘Soraya!’. (RUSHDIE, 2010, p. 82)

Por isso, se desassociar dos mundos e torná-los naturais, como preconiza o realismo mágico ontológico, se torna uma tarefa difícil para o leitor, mas não impossível tendo em vista o caráter subjetivo da leitura, no entanto pela variedade de referências e comparações feitas por Luka entre os dois mundos pressupõe-se que eles estarão sempre associados. Mas é fato que não se pode descartar o poder criativo de Rushdie em conceber um mundo mágico tão diferente que nos envolve em uma prazerosa leitura.

Considerações finais

O livro se encaixa em uma literatura fantástica em que podemos perceber elementos dos três tipos de realismo citado. Primeiramente o metafísico, em que as coisas corriqueiras do mundo real explicam os acontecimentos estranhos à realidade, depois o antropológico, em que existem os mitos e crenças de uma cultura trazida à tona, e por último o realismo mágico ontológico em que as surpresas e os acontecimentos seriam encarados de forma natural pelo narrador.

Todos os três tipos possuem seus momentos dentro do texto, por isso é difícil escolher apenas um deles para caracterizar o livro. Algo em comum é o poder inventivo do autor, pois este perpassa todos os realismo mágicos citados e, ainda mais a capacidade de escolher certos elementos da cultura moderna e, também, dos legados de crenças, mitos e tradições para enriquecer o seu texto o tornando rico em detalhes, bem-humorado e cativante.

Vale lembrar que o autor tem outros livros e muitas vezes um apresenta mais características da literatura fantástica que outros. O próprio Rushdie não se vê como autor unicamente de literatura fantástica. Segundo Rushdie há duas tradições de onde ele vem, as fábulas mágicas do Oriente, que o seu pai lhe contava quando ele era criança, e a história do mundo, pois ele foi estudante de história. O autor diz: “o que me interessa é juntar ambos os caminhos”.

Devido a esse isso creio que *Luka e o fogo da vida* é tão rico em inventividade sendo capaz de nos levar a um mundo fantástico sem deixar de lado as crenças, tradições e histórias do mundo moderno e antigo. Portanto, o autor cria essa história com uma mistura de fantasia e realidade que tem uma força extraordinária de nos prender de um jeito mágico e real.

REFERÊNCIAS:

ENRIGUE, Á. Salman Rushdie, *A Eterna Polêmica*. El país, Brasil, 3 out. 2015. Literatura. Disponível em: < <https://goo.gl/mhFDb7> Acesso em: 01 Jul. 2015.

RUSHDIE, S. *Luka e o Fogo da vida*; tradução José Rubens Siqueira, - São Paulo. – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SPLINDER, W. *Realismo mágico: uma tipologia*. Fórum for modern language studies, Oxford, 1993, V.39, p.75-85.

TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. Ed. Perspectiva, 2012. 192 p.