

I CENINHA

PESQUISAS EM LITERATURA FANTÁSTICA E EM LETRAS

Anais do I CENINHA – Pesquisas em Literatura Fantástica e em Letras

Organizadores
Marisa Martins Gama-Khalil
Josaine Aparecida Corsso
Italiene Santos de Castro Pereira



Universidade
Federal de
Uberlândia



I CENINHA

PESQUISAS EM LITERATURA FANTÁSTICA E EM LETRAS

Comissão Organizadora

Professores do ILEEL/UFU:

Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro

Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares

Profa. Dra. Camila Alavarce Campos

Profa. Dra. Carolina Duarte Damasceno Ferreira

Professores externos ILEEL/UFU:

Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior (UFG)

Profa. Ms. Keula Aparecida de Lima Santos (IFTM)

Marinéia Lima Cenedezi

Lilian Lima Maciel

Helen Cristine Alves Rocha

Pós-Graduandos ILEEL/UFU:

Lilliân Alves Borges

Sandra Mara Carvalho

Italiene Santos de Castro

Ana Alice da Silva Pereira

Bethânia Martins Mariano

Josaine Corsso

Alauanda Vasconcelos

Andreia de Oliveira Alencar Iguma

Bruno Silva de Oliveira

Jamille da Silva Santos

Graduandos ILEEL/UFU:

Marcus Vinicius Lessa de Lima

Amanda Letícia Falcão Tonetto

Diagramação

Fernando Oliveira

Local

Universidade Federal de Uberlândia

Data

2017

ISSN

2357-7517

Comissão Científica

Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)
Prof. Dr. João Carlos Biella (UFU)
Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro
Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares (UFU)
Profa. Dra. Camila Alavarce Campos (UFU)
Profa. Dra. Carolina Duarte Damasceno Ferreira (UFU)
Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior (UFG)
Prof. Dr. Flavio Garcia (UERJ)
Prof. Dr. Nilton Milanez (UESB)
Profa. Dra. Adelaide Caramuru Cezar (UEL)
Profa. Dra. Maria João Albuquerque Figueiredo Simões (Universidade de Coimbra)
Profa. Dra. Roselene Coito (UEM)
Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva (UFG – Catalão)

Realização



Os trabalhos publicados nestes anais são de inteira responsabilidade de seus autores

Sumário

APRESENTAÇÃO..... 4
Marisa Martins Gama-Khalil, Josaine Aparecida Corso, Italiene Santos de Castro Pereira

Artigos de Literatura Fantástica

A REALIDADE FANTÁSTICA DE JULIO CORTÁZAR EM “LA NOCHE BOCA ARRIBA” 7
Tatiele da Cunha Freitas

ALICE E SUA IMPORTÂNCIA PARA O ESPAÇO LITERÁRIO..... 19
Ana Clara Albuquerque Bertucci

OS OBJETOS QUE GUARDAM: A CAIXA DE PANDORA, URASHIMA TARÔ E A BOLSA AMARELA..... 24
Italiene Santos de Castro Pereira

CARMILLA E A SEDE DE SANGUE NOVO: O SEGREDO PARA VIOLAR O STATUS QUO 33
Alexander Meireles da Silva e Berlany França

CAÇADORES DE SONHOS: UMA ANÁLISE DO FAZER ARTÍSTICO DE NEIL GAIMAN EM DIÁLOGO COM A NARRATIVA JAPONESA..... 42
Júlio Cezar Pereira de Assis

FRODO X UM ANEL: PODER E PERDIÇÃO DO PEQUENO HERÓI..... 51
Francisco de Assis Ferreira Melo e Alexander Meireles da Silva

LITERATURA FANTÁSTICA SOB AS DUAS VISÕES, AS DE J. R. R. TOLKIEN E AS DE TZVETAN TODOROV 59
Emanuelle Garcia Gomes

O REAL MARAVILHOSO EM MONTEIRO LOBATO 71
Rosânia Alves Magalhães

O ESPAÇO DO FANTÁSTICO E ITALO CALVINO: DA TEORIA À PRODUÇÃO..... 82
Helen Cristine Alves Rocha

CAMINHOS DO GÓTICO NO SERTÃO BRASILEIRO: BREVE PERCURSO HISTÓRICO 94
Fabianna Simão Bellizzi Carneiro

Artigos da área de Letras

A CONSTITUIÇÃO DE UMA “IDENTIDADE” PROFISSIONAL E A TENTATIVA DE (DES)CONSTRUÇÃO DE UMA MEMÓRIA NA CONTEMPORANEIDADE.....	104
<i>Franciele Queiroz da Silva e Bruno de Sousa Figueira</i>	
RELAÇÕES ENTRE AUTOBIOGRAFIA E LITERATURA NA CONTEMPORANEIDADE	115
<i>Luana Marques Fidencio</i>	
COMISSÃO DAS LÁGRIMAS, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES: “HISTÓRIAS CONTADAS”	124
<i>Ana Paula Silva</i>	
DEBATE DA IMPORTÂNCIA DA LEI MARIA DA PENHA POR MEIO DA LITERATURA.....	133
<i>Larissa Caroline Ribeiro e Larissa Ribeiro de Moraes</i>	
“EL MALEFÍCIO DE LA MARIPOSA”: PEÇA TEATRAL DE GARCÍA LORCA. TEXTO PARA CRIANÇAS OU ADULTOS?	141
<i>Lenora Accioly</i>	
LITERATURA E ENSINO: FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO.....	154
<i>Élica Pereira Batista</i>	
LITERATURA SURDA: FORMAÇÃO DO IMAGINÁRIO DO SUJEITO SURDO RUMO AO SENTIDO, À APRENDIZAGEM E AO LETRAMENTO BILÍNGUE	161
<i>Letícia de Sousa Leite</i>	
“OMNIBUSES”, CRÔNICA EM SKETCHES BY BOZ, DE CHARLES DICKENS: UM RETRATO DO COTIDIANO DE LONDRES ATRAVÉS DO HUMOR.....	173
<i>Ana Livia Verona</i>	
EXPLORANDO A INTERFACE ENTRE OS LIVROS DIDÁTICOS DE LÍNGUA PORTUGUESA E AS AVALIAÇÕES EXTERNAS.....	185
<i>Natália Fernanda Igual e Maria Beatriz Gameiro Cordeiro</i>	
SHOW OPINIÃO, ARENA CANTA ZUMBI E GOTA D’ÁGUA: UM TEATRO NO QUAL SE PAGA E MATA... CARCARÁ.....	195
<i>Marise Gândara Lourenço</i>	
HILDA HILST: OFÍCIO DE VERSOS PELA IMAGEM “PÁSSARO”	201
<i>Karyne Pimenta de Moura Costa</i>	

Apresentação

O homem acabado, o livro acabado são fórmulas; o homem que continua, o livro que continua, e, sobretudo, o leitor que continua, estão insinuando como é audacioso esse projeto e como é difícil “pintar a passagem”, com o pincel que foge da minha mão, com a minha mão que se despreza do braço e navega por conta própria, sobre a crista móbil da onda, da onda que por sua vez ...
(Carlos Drummond de Andrade, In: *Confissões de Minas*)

Os textos expostos nesta publicação foram apresentados nas sessões de comunicação do **I CENINHA**, evento organizado pelo **Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas (GPEA)**. O GPEA integra do diretório de grupos de pesquisas do CNPq e agrega pesquisadores da Universidade Federal de Uberlândia e de outras universidades em seus diferentes níveis - graduandos, mestrandos, doutorandos e doutores -, os quais desenvolvem pesquisas que problematizam as representações do espaço na ficção.

O **CENINHA** é um evento acadêmico relacionado ao **CENA – Colóquio de Estudos em Narrativa**. O **CENA**, que ocorre bianualmente na UFU, já contou com quatro edições: 2008, 2011, 2013 e 2015, cada uma destinada a um eixo temático: espaço ficcional, literatura fantástica, literatura infantojuvenil e medo, respectivamente. O **CENINHA**, de abrangência regional, funcionará também bianualmente como um evento intermediário ao **CENA** (de abrangência internacional), sendo realizado nos anos pares, integrando as ações do **Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas (GPEA)**. Ao longo de suas quatro edições, o **CENA** consolidou-se como um evento de abrangência nacional e internacional, tornando possível o diálogo de estudantes e pesquisadores do ILEEL com pesquisadores de outras instituições do país e do mundo.

O **I CENINHA: Pesquisas em literatura fantástica e em Letras** teve como objetivo principal promover, junto à comunidade acadêmica e à comunidade externa, o conhecimento da produção científica e artística na área dos estudos literários voltada para a literatura fantástica. Esta edição do **CENA** contou com o apoio financeiro do **Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários**, do **PROFLETRAS/UFU**, do **ILEEL – Instituto de Letras e Linguística**, do **Curso de Letras: Língua Portuguesa com domínio de Libras** e do **Idiomas Sem Fronteiras**. Em sua programação, o **I CENINHA** promoveu debates variados sobre diferentes temas que abrangeram estudos acerca da literatura fantástica e seus atravessamentos, por intermédio das atividades: mesas redondas, oficina, sessão de cinema com debate e

comunicações. Nas mesas redondas, as discussões fomentaram reflexões sobre as pesquisas na área da Literatura fantástica; nas comunicações, as discussões foram articuladas em torno das pesquisas nas áreas da literatura fantástica e de Letras.

A Comissão Organizadora da 1ª edição do **CENINHA**, com o intuito de promover e divulgar, junto à comunidade acadêmico-científica regional, a discussão e o intercâmbio de conhecimentos e técnicas resultantes da pesquisa científica nas áreas de literatura fantástica e Letras, congrega, neste volume dos *Anais do CENINHA*, um conjunto de textos resultante dos vários trabalhos apresentados nas sessões de comunicação, que tiveram lugar na Universidade Federal de Uberlândia, nos dias 24 e 26 de novembro de 2016, data de realização do evento. Os textos foram agrupados em duas sessões, sendo a primeira relacionada ao tema discutido nas mesas e conferências, a literatura fantástica; e a segunda, de ordem vária, agrupa trabalhos que se articulam na área do Curso de Letras, agrupando estudos literários e linguísticos. Oferecer ao público acadêmico espaços para a discussão de suas pesquisas, como o oferecido pelo I CENINHA, é acreditar, como Carlos Drummond de Andrade, que os projetos são audaciosos e que pintar a passagem – os acontecimentos – é difícil, mas sabemos da necessidade de pintá-la, ainda que ela precise sempre ser retocada, reconstruída ou mesmo desconstruída.

Agradecemos a todos os envolvidos nesta edição e, especialmente, aos autores que, além de participarem do evento com a apresentação dos trabalhos nas sessões de comunicação, enviaram seus textos para publicação.

Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil (UFU/CNPq)
Mestranda Josaine Aparecida Corosso (PROFLETRAS UFU)
Mestranda Italiene Santos de CASTRO Pereira (PPLET UFU)

ARTIGOS DE LITERATURA
FANTÁSTICA

A REALIDADE FANTÁSTICA DE JULIO CORTÁZAR EM “LA NOCHE BOCA ARRIBA”

Tatiele da Cunha Freitas (FAPEMIG/UFU)

RESUMO: Este estudo pretende mostrar, por meio de uma leitura possível do conto “La noche boca arriba, parte de seu livro “El final del juego” (2015)¹ de Julio Cortázar, como o escritor argentino, considerado um dos fundadores do fenômeno conhecido como o boom latino-americano, pensa e desconstrói a ideia do fantástico tradicional cujo principal pesquisador foi o crítico Todorov (1992) e se alia à ideia do neofantástico proposta pelo crítico Alazraki (1990) ao inverter o plano da realidade e o plano do sonhos no respectivo conto, o que torna nossa referência de realidade fantástica e o fantástico, real.

Palavras-chave: Cortázar, fantástico, neofantástico, literatura latino-americana, realismo mágico.

1 O fantástico, o neofantástico e o realismo mágico latino-americano

De acordo com Todorov, em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (1992)² no qual ele sistematiza uma literatura fantástica a partir da análise de obras importantes do “gênero” do século XIX, o fantástico se apresenta como a hesitação de um ser conhecedor das leis naturais do mundo frente a um acontecimento sobrenatural que fica por explicar, haja vista que sua explicação ou resolução dilui seu aspecto fantástico. Assim, este efeito fantástico, é de caráter efêmero, durando apenas o tempo da hesitação.

Todorov (1992) não acredita que o gênero fantástico deva se subordinar ao medo ou ao pavor, como alguns autores acreditavam (como, por exemplo, Lovecraft). Por mais que a literatura fantástica esteja ligada a esse objetivo de provocar medo ou pavor, isso não é condição para respaldar o gênero. O que é crucial para o estabelecimento do fantástico é a hesitação entre o que o crítico Adolfo José de Souza Frota, em seu artigo *A criação do fantástico, do estranho e do maravilhoso em três contos norte-americanos*

¹ Usaremos essa versão de 2015 para o presente estudo, porém a primeira edição do livro “El final del juego” foi publicada em 1956.

² Obviamente, como é possível perceber no próprio estudo de Todorov, muitos trabalhos sobre a literatura fantástica foram publicados no último século, quando o gênero passou a ter mais visibilidade, porém é a publicação de sua obra *Introdução à Literatura Fantástica* iniciou as discussões sistematizadas sobre o fantástico, sendo, por isso, considerada essencial para o estudo do gênero. Daí vem a opção de iniciar este estudo com a discussão da obra.

(2012) chama de razão e “desrazão”, ou seja, entre a possibilidade de explicar a história por meio das leis naturais ou sobrenaturais.

Assim, o fantástico puro seria uma linha divisória no esquema formulado de Todorov (1992), dividindo o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. E essa imprecisão nos limites do conceito do fantástico é que permitiu que ele fosse (e seja) ainda muito discutido em diferentes estudos posteriores, como, por exemplo (e que interessa a este estudo), o de Jaime Alazraki quem, no ano de 1990, publicou um artigo cujo argumento principal era o de ter havido uma evolução no conceito do fantástico durante o século XX. Desse modo, para Alazraki (1990), as noções propostas por Todorov (1992), cujo corpus se limitou predominantemente às obras do século XIX, não eram suficientes para respaldar as histórias fantásticas produzidas sobretudo depois da Primeira Guerra Mundial, que seriam herdeiras “[de] los movimientos de vanguardia, [de] Freud y [del] psicoanálisis, [del] surrealismo y [del] existencialismo, entre otros factores” (ALAZRAKI, 1990, p. 21).

Para estabelecer seu ponto de vista, Alazraki (1990) faz um percurso de análise de diversos estudos para concluir que tradicionalmente, sobre o fantástico, existe maior concordância dos críticos sobre dois aspectos: a subversão das leis que regem o mundo natural e o jogo com o medo.

E a subversão das leis que regem o mundo natural seria o motivo desse jogo com o medo, ou seja, para o estudioso, o fantástico surge em um mundo que estava sendo domado pela razão e pelas ciências. Desse modo, o fantástico seria como uma espécie de janela por meio da qual se faria possível vislumbrar o mais além.

Porém, o crítico logo faz uma provocação: como classificar as narrativas que possuem, sem dúvidas, um aspecto fantástico, mas que não buscam causar medo? Para responder essas provocações, Alazraki (1990) cita a figura do escritor argentino Julio Cortázar e cita a insatisfação do escritor a respeito do rótulo impreciso. Cortázar se usa do termo fantástico para denominar suas narrativas porque, de acordo consigo, não existe palavra melhor. No entanto, a configuração de seus contos destoava dos seus predecessores do século XIX, assim como sua proposta de criação. Para o escritor argentino, o fantástico não subverte as leis que regem o mundo real, não devasta esse mundo, apenas o desmascara. Como uma segunda camada da realidade, ele irrompe nas suas narrativas, surgindo do próprio cotidiano. Segundo o próprio escritor:

desde muy niño lo fantástico no era para mí lo que la gente considera fantástico; para mí era una forma de la realidad que en determinadas circunstancias se podía manifestar, a mí o a otros, a través de un libro o un suceso, pero no era un escándalo dentro de una realidad establecida. Me di cuenta de que yo vivía sin haberlo sabido en una familiaridad total con lo fantástico porque me parecía tan aceptable, posible y real como el hecho de tomar una sopa a las ocho de la noche; con lo cual (y esto se lo pude decir a un crítico que se negaba a entender cosas evidentes) creo que yo era ya en esa época profundamente realista, más realista que los realistas puesto que los realistas como mi amigo aceptaban la realidad hasta un cierto punto y después todo lo demás era fantástico. Yo aceptaba una realidad más grande, más elástica, más expandida, donde entraba todo. (CORTÁZAR, 2013, p.50).

E para marcar esse corte que diferencia esse fantástico do século XX, representado na figura de Cortázar, Alazraki propõe a definição de neofantástico.

A pesquisadora Roxana Guadalupe Herrera Alvarez (2009, p.6), em seu artigo *O Neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki*, considera que a proposta do crítico como um avanço nos estudos dedicados ao gênero fantástico, pois, a partir dele, é possível “estabelecer uma série de características próprias que permitam delimitar o novo gênero, sempre em diálogo com o fantástico tradicional.”

Nas palavras de Alazraki (1990, p. 28) essas narrativas do século XX pós Primeira Guerra Mundial seriam neofantásticas “*porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos de siglo XIX por su visión, intención y su modus operandi.*”

Em relação à visão, os contos neofantásticos seguiriam a proposta de Cortázar, de que o fantástico é uma segunda camada da realidade tal como ela se apresenta naturalmente. Em relação à intenção, não existe no neofantástico o objetivo de provocar medo no leitor; existe uma perplexidade e uma inquietação, mas não chega a ser assustadora ou apavorante como poderia sê-lo em relação às narrativas do século XIX. O neofantástico também permite uma dimensão metafórica que Todorov (1992) dizia não ser possível no conto fantástico. Em relação ao modus operandi, Alazraki (1990) afirma que o texto neofantástico não apresenta uma realidade que vai ser destruída pela apresentação de um fato sobrenatural, muito pelo contrário, é o insólito que vai se tornando aceitável, imbricado na realidade em que aparece. Assim, nas palavras de Álvarez (2009, p. 7), “personagens e leitor estão presos numa teia vagarosa e habilmente tecida”.

É interessante pensar que essa definição corresponde à de uma corrente literária surgida na América Latina depois da Segunda Guerra Mundial (e também influenciada por ela), a saber: o Realismo Mágico ou Realismo Fantástico. Essa corrente surge em território latino-americano como uma resposta ao *realismo criollo* muito em voga na época, ou seja, as narrativas de cunho quase documental que tratavam das revoluções no território, extrapolando a realidade ao trazer os elementos insólitos para a literatura.

Assim como acontece com o neofantástico, no realismo mágico, afirma Irlemar Champi (1983, p. 66) em seu livro *El realismo maravilloso*:

El realismo maravilloso rechaza todo efecto de escalofrío, miedo o terror respecto al hecho insólito. En su lugar coloca el encantamiento como un efecto discursivo pertinente a la interpretación no-antitética de los componentes diegéticos. Lo insólito, en óptica racional, deja de ser “el otro lado”, lo desconocido, para incorporarse a lo real: la maravilla es (está) (en) la realidad.

Esse fato de a maravilha ser — ou estar na — realidade, que permeia tanto a noção de realismo mágico e maravilhoso, quanto a definição de neofantástico proposta por Alazraki (e que consideramos neste estudo como termos sinônimos, com a plena consciência de que não existem sinônimos perfeitos) termina também por ser o ponto-chave na produção de Cortázar (1914-1984), como pretendemos mostrar por meio da análise do conto *La noche boca arriba*, parte do livro *El final del Juego* (2015). Cortázar compartilha com seus contemporâneos o propósito de fazer da literatura um objeto da própria literatura, através de uma revolução do imaginário e da linguagem. A proposta de narrar, para o escritor argentino e para a geração de escritores representante da nova narrativa hispano-americana, não se relaciona mais com o fato de se contar a aventura de um personagem ou outro, mas de contar a própria aventura da história que está sendo escrita e, para o leitor, da narrativa que está sendo lida.

2 La noche boca arriba: o real “fantástico” e o “fantástico” real

Cortázar, em suas aulas na Universidade de Berkeley, compiladas no livro *Clases de literatura* (2013, p.64-65), comenta sobre a composição do conto *La noche boca arriba*:

“La noche boca arriba” se basa en parte en una experiencia personal. Tendría que haber dicho ya [...] que en mi caso los cuentos fantásticos han nacido muchas veces de sueños, especialmente de pesadillas. [...] “La noche boca arriba” es casi un sueño y es quizá todavía más complejo. Tuve un accidente de motocicleta en París en el año 53, [...] traté de frenar y desviarme y me tiré la motocicleta encima y un mes y medio de hospital. Y [...] viví muchos días en un estado de semidelirio en el que todo lo que me rodeaba asumía contornos de pesadilla. [...] Estaba cómodo y tranquilo y de golpe me vi de nuevo en la cama; en ese momento, el peor después del accidente, todo estuvo ahí, de golpe vi todo lo que venía, la mecánica del cuento perfectamente realizada, y no tuve más que escribirlo.

O conto possui um enredo bastante simples: trata-se de um rapaz que se sofreu um acidente de moto e é levado a um hospital, onde tem supostos pesadelos sobre uma guerra da qual participa. Cortázar divide o conto em dois planos, um supostamente “real” e outro supostamente onírico, porém ambos possuem uma relação de interdependência que se vai se tornando cada vez mais evidente no decorrer da história, e mais similares até o momento em que se tornam uma coisa só. É possível ler esse conto com a ideia de que a fantasia e a realidade, o passado indígena e o presente contemporâneo, a vida e a literatura não são excludentes entre si, mas são duas faces de um mesmo mistério que nos envolve e que devemos desvendar. E tudo isso conflui no relato em questão.

O tema do sonho, muito caro à literatura fantástica, aqui apresenta-se de modo diferente. Se no fantástico tradicional, ele pode se apresentar, conforme as palavras de FROTA (2011, p. 128):

O sonho possibilita que haja violação sem que, na realidade, ocorra, pois as leis naturais continuam sendo mantidas quando estamos acordados. É por isso que o sonho é um tema recorrente no fantástico, por ele ressaltar a ideia de ambiguidade, visto que a experiência sobrenatural acontece apenas em estado inconsciente. B. Tomachevski, em “Temática” (1971, p. 189), assinala que o sonho, o delírio e a ilusão visual são motivos habituais que oferecem a possibilidade da dupla interpretação da narrativa fantástica. Essa mesma concepção é defendida por Selma Calasans Rodrigues (1988, p. 33-34) quando declara que o sonho é usado frequentemente como explicação para experiências inverossímeis.

Em *La noche boca arriba* (2015), o suposto sonho e a suposta realidade são duas faces de uma mesma moeda, exercendo força uma sobre a outra e afetando-se mutuamente.

O título e a epígrafe se apresentam como importantes para o texto em questão, pois, como havíamos apontado, para Cortázar e seus contemporâneos o mais importante era narrar a própria aventura da narrativa que estava sendo construída. Quando pensamos em *La noche boca arriba* (a noite de barriga para cima), temos de apontar, segundo os pesquisadores María Isabel González Arenas e José Eduardo Morales Moreno (2011) da Universidad de Murcia, ao proporem uma análise formalista do conto estudado, que “*noche es un cronotopo (Bajtin 1989: 237), es a la vez espacio y tiempo, elementos que adquieren en el relato una importancia axial*”. O termo “boca arriba” (de barriga para cima), por sua vez, propõe uma inversão de uma ordem. Assim, o próprio título já se apresenta para o leitor mais atento como uma pista para o modo como se estabelece os planos mencionados no parágrafo anterior e que veremos de forma mais detalhada nas linhas subsequentes.

Em seguida, Cortázar cita uma epígrafe, como é comum em seus textos, sem citar a autoria. Essa epígrafe que diz “*Y salían en ciertas épocas a cazar enemigos: le llamaban la guerra florida*” situando, assim, um dos planos da narrativa — que veremos mais adiante se tratar do suposto sonho da protagonista — na guerra florida, parte da história dos povos indígenas que viveram no que hoje é o território mexicano. Durante essa guerra, os astecas saíam para caçar os inimigos e sacrificá-los para os deuses, de modo a obter recompensas. Podemos observar, de início, que não existe, neste conto, um “mundo real” e outro mundo mais além que subverteria as leis desse “real”, apresentando-se como fantástico, como sugere muitas vezes o gênero. Os dois planos apresentados por Cortázar são reais, na medida em que são referenciados historicamente e fazem parte do mundo que conhecemos. Eles estão distantes na linha temporal.

A narração do primeiro parágrafo chama a atenção pelo fato de a história estar narrada em 3ª pessoa, ou seja, não existe um testemunho de um narrador oscilante a respeito de estar louco ou são frente aos fatos que lhe rodeiam, tampouco existe o esforço de se fazer acreditar diante do que está sendo narrado. Não existe propriamente uma hesitação conformada desde o início do conto (ao modo das narrativas de Poe, por exemplo, em que comumente começa com indícios atestando contra a lucidez do narrador). A narrativa tem início como uma narrativa comum, de aspecto realista. Começa contando um episódio cotidiano em que um jovem está andando de moto e, por

uma casualidade, que pode acontecer com qualquer motociclista (e inclusive foi parte da própria experiência de Cortázar, conforme foi citado), é vítima de um acidente e tem de ser levado ao hospital. Como a narração começa nesse plano cotidiano e apresenta um mundo tal como conhecemos, com “*El sol [que] se filtraba entre los altos edificios del centro*” (CORTÁZAR, 2015, p.523) — fato aliado à narração em terceira pessoa — tomamos, enquanto leitores, este referencial como o “real” da história em questão.

No entanto, é curiosa a narração deste parágrafo, se observamos com mais critério, pois, a descrição deste narrador onisciente é impregnada de percepções:

montó en la máquina saboreando el paseo. La moto ronroneaba entre sus piernas, y un viento fresco le chicoteaba los pantalones.” [...] “Ahora entraba en la parte más agradable del trayecto, el verdadero paseo: una calle larga, bordeada de árboles, con poco tráfico y amplias villas que dejaban venir los jardines hasta las aceras, apenas demarcadas por setos bajos. (CORTÁZAR, 2015, p. 523).

Em seguida ocorre o acidente (“*Tal vez su involuntario relajamiento le impidió prevenir el accidente*”. CORTÁZAR, 2015, p. 523) e ele (uma personagem sem nome) desmaia e é levado ao hospital (colocam-no de “barriga para cima” numa maca). O desmaio é comparado ao fato de dormir “*de golpe*”, de uma vez, e a personagem volta desse estado bruscamente, como se “acordasse de um pesadelo”. Talvez, aqui, muito sutilmente, o insólito tenha sido colocado em cena. A personagem, neste ponto, pode ter tido um acesso a essa outra camada da “realidade”, ao dormir e vislumbrar a escuridão e “a noite”, ou pode ter irrompido dessa segunda camada para “a nossa superfície”.

No hospital, depois de várias trocas de macas, onde ele continua sempre de “barriga para cima”, o protagonista tem seu primeiro sonho. Para construí-lo, o narrador enfatiza a descrição de sensações e percepções especialmente em relação ao cheiro, e à desorientação da personagem que, no momento, travestida de índio *moteca*, fugia, sentindo apenas o “cheio da guerra”. Assim, como indígena, o protagonista sem nome se assemelha a um animal assustado, uma presa perseguida por caçadores. De todos modos, apesar de ser um narrador onisciente, temos, como leitor, apenas um ponto de vista, o do protagonista, como é possível observar no trecho a seguir:

Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. Primero un olor a pantano, ya que a la izquierda de la calzada empezaban las marismas, los tembladerales de donde no volvía nadie. [...]

Lo que más lo torturaba era el olor, como si aun en la absoluta aceptación del sueño algo se revelara contra eso que no era habitual, que hasta entonces no había participado del juego. "Huele a guerra", pensó, tocando instintivamente el puñal de piedra atravesado en su ceñidor de lana tejida. Un sonido inesperado lo hizo agacharse y quedar inmóvil, temblando. Tener miedo no era extraño, en sus sueños abundaba el miedo. Esperó, tapado por las ramas de un arbusto y la noche sin estrellas. (CORTÁZAR, 2015, p. 525).

O fato de seu sonho ser rico em percepções sensoriais é também um indicador de que algo insólito passa com essa personagem, sendo este colocado de maneira bem sutil dentro da narrativa, indicando sua direção. Aqui também há a primeira menção à “guerra florida” citada na epígrafe.

E mais uma vez o protagonista “acorda”. E se “no sonho” existe a escuridão quase palpável, no plano “real como conhecemos”, é, até o momento, dia e há sol. São referências como essas que ratificam a nossa percepção e orienta a nossa “diferenciação” para o que seria “sólito” e “insólito” de uma maneira geral dentro da história que está sendo construída, e para o que seria “real” e o que seria “sonho”, de um modo mais específico (pensando nos planos nos quais o protagonista transita).

Ao acordar, sente muita sede “*como si hubiera estado corriendo kilómetros*” (CORTÁZAR, 2015, p.526). Também observa o braço engessado que estava preso em um suporte. Aqui também existe um indício de que o protagonista se sentiu afetado por aquilo que viveu “em sonho”. No entanto, não lhe queriam dar água, porque ele havia sido operado havia pouco. O braço preso também se torna indício de uma imobilização. E nesse ponto, ele vai sendo tomado por uma febre que se faz cada vez mais forte, tanto mais ele transita por entre os dois planos da narrativa. De todos os modos, para a personagem, ainda era melhor estar no hospital, um lugar não apreciado pelas pessoas:

Caía la noche, y la fiebre lo iba arrastrando blandamente a un estado donde las cosas tenían un relieve como de gemelos de teatro, eran reales y dulces y a la vez ligeramente repugnantes; como estar viendo una película aburrida y pensar que sin embargo en la calle es peor; y quedarse. (CORTÁZAR, 2015, p. 526).

Ainda neste momento da narrativa, outro fato que termina se sobressaindo é o do “cair a noite”. Essa indicação termina aproximando os dois planos da narrativa causando uma tensão, pois alguma coisa pode acontecer quando esses planos se encontrarem. O protagonista, talvez intuindo o que acabamos de propor, tenta se manter

acordado, mas é vencido pelo cansaço de sua própria condição. Sua posição “de barriga para cima” já o deixa bastante incômodo. E a narrativa do “sonho” continua, nesse ponto bastante mais extensa, o que também começa a se revelar estranho.

O protagonista mais uma vez volta ao cenário do hospital e, outra vez, o cenário é o oposto ao pesadelo, “*era grato y seguro, sin acoso, sin... Pero no quería seguir pensando en la pesadilla*” (CORTÁZAR, 2015, p. 528). Em seguida, para se distrair, o protagonista retoma os acontecimentos do acidente em que é possível observar o paralelo entre o dia e a noite, sendo o desmaio, o vazio, a lacuna:

Trataba de fijar el momento del accidente, y le dio rabia advertir que había ahí como un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar. Entre el choque y el momento en que lo habían levantado del suelo, un desmayo o lo que fuera no le dejaba ver nada. Y al mismo tiempo tenía la sensación de que ese hueco, esa nada, había durado una eternidad. No, ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas. (CORTÁZAR, 2015, p. 528).

É interessante pensar que esse vazio, ou essa lacuna, se apresenta justamente como a metáfora que se faz possível no neofantástico ou no realismo mágico, dada a impossibilidade de nomear essa segunda camada, por baixo da realidade, que é passo a passo revelada no decorrer da narrativa de maneira muito sutil até seu clímax. O narrador tenta explicar do que se trata essa parte que se recusa a sair à luz, mas falha por sua impossibilidade de representação.

Outro fato interessante é o de que quando ele volta do desmaio, sente-se como alçado de um poço à luz do dia, o que lhe soa como um alívio. É como se suplicasse por algo em um momento de pavor extremo e tivesse esse pedido atendido de alguma forma.

Pela última vez, ele volta a “dormir” e a mudança de cenário se faz. O protagonista não é capaz de ver nada, mas é capaz de sentir tudo, sendo que em um sonho, de fato, isso se apresenta de modo contrário. Ele escuta um grito e se dá conta de que esse grito é dele próprio que o fazia “por estar vivo”. Desesperado, tenta se livrar das amarras que o prendiam e aceder à realidade do hospital, o que consegue por poucos segundos, pois vê o cenário à sua volta, mas ao tentar agarrar a garrafa de água, sua mão não segura nada e o cenário se firma de uma vez por todas na realidade da guerra

florida, que englobou a narrativa de modo definitivo, e de seu fim iminente. No clímax da história, ele se dá conta de que:

aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. (CORTÁZAR, 2015, p. 531).

Mais uma vez, erguido de “barriga para cima” o protagonista é levado ao sacrifício. E nas últimas linhas da história se revela, de modo explícito (porque, implicitamente, toda a narrativa está permeada de indícios) a similaridade entre os dois planos, pois em ambos os lados ele também foi erguido do solo (de um lado pelos médicos, de outro pelos astecas), alguém também chegou até ele com facas nas mãos (de um lado, os médicos que o operaram e de outro os astecas), ele que estava de barriga para cima.

Diante da leitura apresentada, vemos que a realidade tal como a conhecemos, em *La noche boca arriba*, era o fantástico, “el sueño maravilloso [...], absurdo como todos los sueños” (CORTÁZAR, 2015, p. 531) e o plano que acreditávamos, como leitores, ser o fantástico, era a realidade plausível do protagonista. A narrativa em si não foi construída para causar medo, tampouco existe uma hesitação a respeito de qual plano o protagonista escolheria. Acreditando que ele, de fato, sonhava com a guerra florida, a tensão estava em saber o significado desse sonho para o acidente que ele havia sofrido, até o momento em que esse sonho ocupa mais texto na história que aquilo que acreditávamos ser a realidade, no entanto, a negação em acreditar que seria possível alguém do passado sonhar com o futuro tal ele nos apresenta, nos leva a descartar as possibilidades até o clímax, quando isso é revelado explicitamente na história, o que nos causa perplexidade, mas não medo ou pavor.

3 Considerações finais

Procuramos, por meio da leitura do conto *La noche boca arriba* (2015), de Julio Cortázar, mostrar que, conforme as ideias de Alazraki em seu ensaio *¿Que es lo*

neofantástico?, que realmente houve uma evolução no conceito de fantástico, de modo que este se torna insuficiente para problematizar a construção das narrativas no século XX, sobretudo aquelas produzidas em solo hispano-americano.

Partimos das ideias de Todorov (1992) para mostrar como ele postula suas ideias a respeito do gênero e de como as imprecisões em suas análises dão margem para que suas ideias continuem sendo contestadas e discutidas nos estudos posteriores sobre o gênero, sendo um desses estudos o já mencionado do pesquisador Alazraki (1990) e sua noção de neofantástico, que corresponderia ao conceito de Realismo Mágico ou Realismo Maravilhoso, uma corrente literária hispano-americana que nasce como reação a um “realismo criollo” e extrapola a realidade, incorporando o insólito em suas narrativas, propõe que apesar de cercar um elemento fantástico, se distanciam de seus predecessores do século XIX tanto pela sua visão como pela intenção e *modus operandi*.

Em *La noche boca arriba* (2013), vimos que, em relação à visão, a segunda realidade (o plano que acreditávamos ser o onírico) aparece de uma situação ordinária, que poderia passar com qualquer pessoa. Em relação à intenção, o escritor argentino não se propõe, como objetivo, provocar medo no leitor. Existe, no clímax do conto, uma perplexidade, pois nos damos conta de que seguimos mal todos os indícios que nos foram dados e que em uma segunda leitura se revelam evidentes sem que isso tire o brilhantismo da construção da narrativa ou que resolva algo, de fato. E não se trata de uma ambiguidade a respeito do que é ou não real, ou do que é ou não é sonho, trata-se de um apagamento das fronteiras de um e de outro e da possibilidade de ambos.

Em relação ao *modus operandi*, que é o aspecto mais destacado do texto, ou seja, a própria configuração da narrativa, existe um jogo de sequências que torna praticamente simétrica os dois planos da história enquanto parecem opostas, até se encontrarem e se revelarem o mesmo. E o protagonista não pensa que um plano ou outro possam ser verdade ou mentira, ou que está perdendo a razão com o acidente, muito pelo contrário, o insólito vai entrando sutilmente em cena até engolir a realidade como a conhecemos e fazer dessa realidade o fantástico frente ao cenário “comum” do protagonista.

E tudo o que foi apresentado corrobora a fala de Cortázar na entrevista dada a Ernesto Gonzáles Bermejo, em 1978: “*Para mi, lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen*

mecanismos válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir” (CORTÁZAR, 1978, apud ALAZRAKI, 1990, p. 27).

Referências

ALAZRAKI, Jaime. *¿Que es lo neofantástico?* **Mester**, Estados Unidos, v. 9, n. 2, p.21-33, set. 1990. Anual. Disponível em: <<http://escholarship.org/uc/item/7j92c4q3#page-1>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki. **Fronteiras: Revista digital do programa de estudos pós-graduados em literatura e crítica literária**, São Paulo, v. 1, n. 3, p.1-9, set. 2009. Trimestral. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros_anteriores/n3/download/pdf/neofantastico.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2016.

ARENAS, María Isabel González; MORENO, José Eduardo Morales. Análisis narratológico del relato “La noche boca arriba”, de Julio Cortázar. **Espéculo: Revista de estudios literarios**, Madrid, v. , n. 47, p.0-0, mar. 2011. Trimestral. Disponível em: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/nocheboc.html>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

CHIAMPI, Irlemar. El realismo maravilloso. Caracas, Monte Ávila: 1983.

CORTÁZAR, Julio. **Clases de literatura**: Berkeley, 1980. Buenos Aires: Alfaguara, 2013. 305 p.

CORTÁZAR, Julio. La noche boca arriba. In: CORTÁZAR. **Julio Cortázar: Cuentos completos/1**. Buenos Aires: Penguin Random House, 2015. p. 523-531.

FROTA, Adolfo José de Souza. A criação do fantástico, do estranho e do maravilhoso em três contos norte-americanos. **Via Litterae: Revista de Linguística e Teoria Literária**, Anápolis, v. 4, n. 1, p.124-144, jan. 2012. Semestral. Disponível em: <http://www2.unucseh.ueg.br/vialitterae/assets/files/volume_revista/vol_4_num_1/Via_Litterae_4-1_2012_9

[ADOLFO_FROTA_A_criacao_do_fantastico_estranho_e_maravilhoso.pdf](http://www2.unucseh.ueg.br/vialitterae/assets/files/volume_revista/vol_4_num_1/Via_Litterae_4-1_2012_9)>. Acesso em: 14 jul. 2016.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ALICE E SUA IMPORTÂNCIA PARA O ESPAÇO LITERÁRIO

Ana Clara Albuquerque Bertucci (Letras-UFU)

clarabertucci@gmail.com

RESUMO: Alice no País das Maravilhas tem uma relação com a psicanálise e com o modo fantástico. Se pensarmos no sujeito Alice, ela é só uma criança criando sonhos. Mas como a obra de Lewis Carroll foi escrita no século XIX, dessa forma temos a ruptura do que era ser criança e o modo como esses seres infantis eram construídos, como se realmente fossem máquinas e folhas em branco. De acordo com Lewis, há a forma em que o autor tem que lembrar o que é ser criança e se moldar no texto, voltando para a esfera do que gostava quando criança. Alice é isso, é a importância do personagem para o mundo. É visionário, porque a personagem se molda o tempo todo para ser alguém, mesmo que ao longo da obra ela se sinta perdida e confusa. Alice é a personificação do que é ser criança, da liberdade e criatividade que se quer ter, e do amadurecimento e da imaturidade natural da criança. Esse sentido é atribuído ao longo da obra quando ela cresce e diminui, quando ela decide ser forte e enfrenta a Rainha, ou seja, quando ela resolve enfrentar os seus ‘problemas’.

Palavras-chave: Alice; personagem; fantástico.

Alice no país das maravilhas & Através do espelho e o que Alice encontrou por lá (2009) de Lewis Carroll é uma obra representante da nova concepção de infância que foi difundida a partir do século XVIII. Nessa nova concepção, foi retirada da criança a ideia de que ela era um “adulto em miniatura” e se esclareceu que a criança é “um ser diferente do adulto, com necessidades e características próprias, pelo que deveria distanciar-se da vida dos mais velhos e receber uma educação especial, que a preparasse para a vida adulta” (CUNHA, 1995, p.22). Entendemos que *Alice* funciona como uma ruptura a obras anteriores, tais como: *Emílio* ou *Da educação*, de Jean-Jacques Rousseau que tinha como fim ajustar as crianças à condição de “pequenos adultos”. Na perspectiva de conto de fadas, as obras traziam em sua temática pequenas lições de morais condicionadas pela sociedade da época. Neste trabalho, portanto, pretendemos verificar como a obra de Carroll consegue retratar a nova condição da infância, especificamente por meio da relação que a protagonista estabelece com o espaço. Assim, a personagem é viés importante para a construção de uma literatura dirigida ao público infantil, literatura essa que tem como ponto de partida o insólito.

Tomando por base a perspectiva de Lenira Covizzi, entendemos que o insólito é construído com base no “sentimento do inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, inusitado, informal” (COVIZZI,

1978, p. 26, grifos da autora citada). Essa personagem adentra um outro mundo, insólito por natureza; logo, ela também se torna insólita.

É necessário considerar o que Jacques Finné (2002) considera como fantástico,

O feérico é um universo maravilhoso que se junta o mundo real, sem lhe trazer dano nem lhe destruir a coerência. O fantástico, ao contrário manifesta um escândalo, um estilhaçamento, uma irrupção insólita, quase insuportável no mundo real.

Vamos verificar o poema inicial da obra *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*:

Criança da fronte pura e límpida
E olhos sonhadores de pasmo!
Por mais que o tempo voe ainda
Que meia vida nos separe,
Irás por certo acolher encantada
O presente de um conto de fadas.
Não vi teu rosto ensolarado,
Nem ouviu tua risada argentina:
Lugar algum por certo me será dado
Doravante em tua jovem vida...
Basta que agora consintas sem mais nada
Em ouvir este meu conto de fadas.
Um conto iniciado outrora,
Sob o sol tépido do verão –
Mera cantiga, que apenas marcava
O ritmo de nossa embarcação –
Cujos ecos na memória persistem
E ao desafio dos anos resistem
Vem ouvir, antes uma voz inevitável,
Portadora de amargo presságio
Venha chamar para o leito indesejável
Uma donzela contristada
Somos só crianças crescidas, querida,
Inquietas, até que o sono nos dê guarida.
Fora, o gelo, a neve ofuscante,
A loucura soturna da tempestade...
Dentro, o calor do fogo crepitante,
Que a infância alegre aconchega.
A palavras mágicas vão logo te tomar:
Não darás ouvido ao vento a uivar.
E ainda que um suspiro saudoso
Venha perpassar esta história
Por “dias felizes de verão” e por
Sua glória agora extinta –
Decerto não tornará ofuscada
A alegria de nosso conto de fadas. (CARROLL, 2009, p.155-157 – Grifo nosso)

Encontramos nesse poema todos os aspectos fundamentais para entender a complexidade da necessidade de se ler *Alice* para as crianças. Em *Alice*, como um todo, é possível entendermos o tempo como um elemento necessário, psicológico, fisicamente inter-relacionados, que marcam a condição humana, ou seja, o tempo regula, primeiramente o tempo psicológico da personagem Alice, pois ele é filtrado pelas vivências subjetivas da personagem. Além disso, há o tempo em seu sentido físico, que relaciona a ideia da relatividade dos multiversos com a questão temporal, o qual necessita de um referencial específico.

Alice é o preâmbulo do que é ser criança, com a ideia clara de “criança-sonho”, ou seja, dessa possibilidade de ser o que se quer ser, ou de simplesmente não se saber o que se é. É pela simples interpretação de que a criança não deve, necessariamente, saber o que se é ou o que se quer ser, que Lewis Carroll aos poucos conduz a nova acepção do ser criança e suas significações. É o que podemos observar em alguns trechos da obra, em que fica é possível vislumbrar essa não necessidade de dar uma qualificação determinada a criança:

“Quem é você?” Perguntou a Lagarta.

Não era um começo de conversa muito animador. Alice respondeu, meio encabulada: “Eu... eu mal sei, Sir, nesse momento... pelo menos sei quem eu era quando me levantei esta manhã, mas acho que já passei por várias mudanças desde então.”

“Que quer dizer com isso?” esbravejou a Lagarta. “Explique-se”

“Receio não poder *me* explicar”, respondeu Alice, “porque não sou eu mesma, entende?” (CARROLL, 2009, p. 55)

“Mas *não* sou uma cobra, estou lhe dizendo!” insistiu Alice. “Sou uma... uma...”

“Ora essa! Você é o *quê?*” perguntou a Pomba. “Aposto que está tentando inventar alguma coisa!”

“Eu... eu sou uma menininha”, respondeu Alice, bastante insegura, lembrando-se do número de mudanças que sofrera aquele dia. (CARROLL, 2009, p. 64)

Ao tratar da questão da não necessidade de entender quem se é, a obra traz a ideia de que a criança pode ser, simplesmente, criança, ser livre para fazer o que quiser, como nas passagens: ““Mas o que devo fazer?” perguntou Alice. “O que quiser”, respondeu o Lacaio, e começou a assobiar.” (CARROLL, 2009, p.69).

Além de trabalhar a função da infância e o condicionamento da criança dentro da sociedade, podemos inferir o comportamento condicionado de alguns personagens na

obra, como a Rainha e o Rei, os quais podem ser compreendidos como os adultos que reproduzem os valores cristalizados da sociedade, levando em si a ideia de Maquiavel em *O príncipe* (1532) de que é mais seguro ser temido que amado, mesmo que o ideal seja ambos.

Apesar de *Alice* não ser considerada um conto de fadas tradicional, entendemos sua real importância dentro do atual contexto infanto-juvenil, pois é uma obra clássica a qual é possível atribuir diversas interpretações.

No livro *A psicanálise dos contos de fadas* (2016), de Bruno Bettelheim, compreende-se que criança precisa da magia dos contos de fadas, pois a criança possui o direito de explorar a fantasia interna a si.

Os contos de fadas deixam para a própria fantasia da criança a decisão de se e como aplicar a si própria aquilo que a história revela sobre a vida e a natureza humanas. (BETTELHEIM, 2016, p. 67.)

O conto de fadas procede de um modo conforme àquele segundo o qual uma criança pensa e experimenta o mundo; é por isso que ele é tão convincente para ela. A criança pode obter um conforto muito maior de um conto de fadas do que um esforço para confortá-la baseado em raciocínios e pontos de vista adultos. Uma criança confia no que o conto de fadas diz porque a visão de mundo aí apresentada está de acordo com a sua. (BETTELHEIM, 2016, p. 67).

No que se refere à leitura proposta por Bettelheim, compreende-se que o País das Maravilhas é um mundo propenso a diversas interpretações, mas que não se dispõe de magia para realizar no nosso mundo prosaico, ou seja, Alice vive as suas aventuras, sozinha, se descobre, sozinha e não se adapta suas possibilidades de conhecimento a de um adulto como forma, por isso traz como significação de adulto os animais falantes. Desse modo, podemos inferir que a criança ao ler a obra, retira formas de visualização de sua própria vida, ao verificar o modo como a personagem conduz suas aventuras diante da trajetória da narrativa.

Em outro trecho do livro de Bettelheim cita Tolkien, para quem *Alice*: “descreve as facetas necessárias a um bom conto de fadas, tais como fantasia, recuperação, escape e consolo – recuperação de um desespero profundo, escape de algum grande perigo, mas, acima de tudo, consolo” (BETTELHEIN, 2016, p. 205). Defendemos que a magia do livro é desencadeada pelo olhar mágico e insólito de Alice.

Diante da teoria de Leyla Perrone em *Flores da escrivantina* (1990), podemos afirmar que *Alice no país das maravilhas & através do espelho e o que Alice encontrou por lá* é um texto sedutor, já que na obra:

A linguagem não é só meio de sedução, é o próprio lugar da sedução. [...] O próprio das palavras é desviar-nos do caminho reto do sentido. [...] se prestarmos ouvidos às palavras elas mesmas – isoladas ou unidas em blocos por si só não constituem uma significação -, encantamo-nos distraímo-nos, e não chegamos a nada de prático. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 13 e 14).

Quando lemos esse trecho do livro de Leyla Perrone-Moisés, entendemos que a obra literária deve seduzir o leitor e essa sedução parte do modo com a personagem Alice vive suas aventuras na obra, ao não se enquadrar ao mundo adulto, não segue conselhos, age de modo inesperado, além de conseguir viver em dois mundos distintos: o mundo prosaico e no País das Maravilhas. Além disso, podemos inferir que a sedução da obra é enfatizada por suas características fantásticas como os animais que falam e se comportam como os seres humanos.

REFERÊNCIAS:

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz & Terra, 2016.

CARROLL, Lewis. *As aventuras de Alice no país das maravilhas & através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

COVIZZI, Lenira Marques. *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectivas, 2014.

OS OBJETOS QUE GUARDAM: A CAIXA DE PANDORA, URASHIMA TARÔ E A BOLSA AMARELA

Italiene Santos de Castro Pereira (PGLET UFU/CAPES/GPEA)

italiene@gmail.com

Resumo: Os objetos mágicos estão presentes em uma variedade de textos literários através dos séculos, desde a Mitologia Grega, passando pelo Oriente e chegando aos dias atuais nas mais diversas formas. Tais objetos são os guardiões tanto de coisas concretas, como as riquezas ou outros objetos, quanto abstratas, como os males da humanidade, os anos de vida, os medos, as paixões e os desejos. Exemplos disso são o mito da caixa de Pandora, pertencente à Mitologia Grega, que guarda os males da humanidade; a lenda japonesa de Urashima Tarô, o qual recebe uma caixa que continha todos os seus anos de vida; o anel e a lâmpada de Aladim, os quais guardavam os gênios que realizavam todos os desejos dos portadores dos objetos; a lenda medieval da pedra filosofal, a qual guardava a longevidade e a prosperidade, entre outros vários. Nesses textos, os objetos não são meros coadjuvantes, ao contrário, são fundamentais para o desenvolvimento da história, para seu desfecho, além de influenciarem grandemente na formação da identidade dos personagens humanos. Assim sendo, pretende-se, neste trabalho, analisar quais as relações entre os objetos e os medos, paixões, desejos e outros sentimentos, partindo das narrativas da Caixa de Pandora e de Urashima Tarô e, ao fim, na obra de Lygia Bojunga – *A bolsa amarela*.

Palavras-chave: Urashima Tarô, Caixa de Pandora, A bolsa amarela, Lygia Bojunga, Objetos.

Introdução

Os objetos mágicos estão presentes em uma variedade de textos literários através dos séculos, desde a Mitologia Grega, passando pelo Oriente e chegando aos dias atuais nas mais diversas formas. Tais objetos são os guardiões tanto de coisas concretas, como as riquezas ou outros objetos, quanto abstratas, como os males da humanidade, os anos de vida, os medos, as paixões e os desejos.

Exemplos disso são o mito da caixa de Pandora, pertencente à Mitologia Grega, que guarda os males da humanidade; a lenda japonesa de Urashima Tarô, o qual recebe uma caixa que continha todos os seus anos de vida; o anel e a lâmpada de Aladim, os quais guardavam os gênios que realizavam todos os desejos dos portadores dos objetos; a lenda medieval da pedra filosofal, a qual guardava a longevidade e a prosperidade, entre outros vários.

Em torno do objeto mágico forma-se como que um campo de forças, que é o campo do conto. Podemos dizer que o objeto mágico é um signo reconhecível que torna explícita a correlação entre os

personagens ou entre os acontecimentos: uma função narrativa cujas origens podemos encontrar nas sagas nórdicas e nos romances de cavalaria, e que continua a aparecer nos poemas italianos do Renascimento. (CALVINO, 1990, p. 46-47)

Como Italo Calvino menciona, os objetos mágicos possuem grande importância nas narrativas, desde as mais remotas até as contemporâneas, como é o caso de *A bolsa amarela* (1976), da escritora contemporânea Lygia Bojunga Nunes. Na obra, a bolsa de Raquel, a protagonista, guarda seus três maiores desejos: crescer, ser garoto e tornar-se escritora. Além disso, ela guarda na bolsa, durante a narrativa, outros objetos – reais e imaginários – como o galo Afonso, o galo Terrível, o Alfinete e a Guarda-chuva.

Nesses textos, os objetos não são meros coadjuvantes, ao contrário, são fundamentais para o desenvolvimento da história, para seu desfecho, além de influenciarem grandemente na formação da identidade dos personagens humanos. No entanto, quase não existem estudos que dão atenção aos sentidos que os objetos adquirem nas narrativas através dos tempos.

Assim sendo, pretende-se, neste trabalho, analisar quais as relações entre os objetos e os medos, paixões, desejos e outros sentimentos, partindo das narrativas da Caixa de Pandora e de Urashima Tarô e, ao fim, na obra de Lygia Bojunga – *A bolsa amarela*.

1. A caixa de Pandora e Urashima Tarô

Na Mitologia Grega, o mito da caixa de Pandora é um dos mais conhecidos. Segundo se conta, Pandora foi a primeira mulher humana, criada por Hefesto a mando de Zeus, como parte de um plano para se vingar da humanidade, uma vez que o titã Prometeu havia presenteado os homens com o fogo, contrariando a ordem de Zeus para que não o fizesse. Pandora foi, então, enviada para a Terra, a fim de casar-se com Epimeteu, irmão de Prometeu, e com ela Zeus mandou uma caixa fechada, com recomendações veementes para que ela nunca fosse aberta. No entanto, Pandora não conteve sua curiosidade e, em certo dia, abriu a caixa, o que fez escapar todos os males que, até então, os homens ainda não conheciam: as doenças, as guerras, a mentira, o ódio, o ciúme... Ela conseguiu fechar a caixa a tempo de segurar apenas a esperança.

No Oriente – especificamente no Japão –, outro mito existe, a história de Urashima Tarô. Segundo a lenda, Urashima Tarô era um pescador que um dia viu alguns garotos maltratando uma pequenina tartaruga, então ele a livrou das crianças e a devolveu ao mar. Logo depois, uma grande tartaruga voltou à praia a fim de contar a Urashima que aquela pequena tartaruga era, na verdade, a filha do rei do mar, e que ele gostaria de conhecer o salvador de sua herdeira. Urashima, então, subiu nas costas da grande tartaruga e viajou para o reino do mar. Lá, ele recebeu honrarias, comeu, bebeu e participou de festas. Todavia, após alguns dias, ele sentiu saudades de casa e decidiu voltar à terra. A princesa, nesse momento, entregou a ele uma caixa e lhe disse que não deveria abri-la até que ficasse muito velho e estivesse perto da morte. Quando Urashima voltou ao seu povoado, ele descobriu que haviam se passado 300 anos desde sua partida. Tomado pela tristeza de não poder ter sua vida antiga de volta, Urashima voltou à praia e chamou pela princesa, que não apareceu. Desolado, ele abre a caixa e de lá sai uma névoa que o envolve; logo ele fica velho e encurvado, e a voz da princesa lhe diz que ele não deveria ter aberto a caixa, pois esta guardava todos os anos de Urashima Tarô.

As duas narrativas possuem diversas semelhanças. A primeira é que os dois personagens são portadores de algo que desconfiam ser muito valioso, mas que desconhecem. Além disso, há sempre a desconfiança de que as caixas guardariam tesouros e riquezas, coisas concretas, mas, na verdade, o que elas guardam são coisas abstratas. Todavia, não há dúvidas de que tais objetos são, de fato, os protagonistas dessas histórias, aqueles em torno dos quais todos os acontecimentos se desenvolvem:

A partir do momento em que um objeto comparece numa descrição, podemos dizer que ele se carrega de uma força especial, torna-se como o pólo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis. O simbolismo de um objeto pode ser mais ou menos explícito, mas existe sempre. Podemos dizer que numa narrativa um objeto é sempre um objeto mágico. (CALVINO, 1990, p. 47)

Segundo o dicionário de símbolos, “símbolo feminino, interpretado como uma representação do inconsciente e do corpo materno, a caixa sempre contém um segredo: encerra e separa do mundo aquilo que é precioso, frágil ou temível. Embora proteja,

também pode sufocar” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 164). Logo, nas duas lendas, as caixas guardam segredos mais valiosos do que qualquer bem material, afinal tais segredos mudam a história da humanidade – no caso de Pandora – e da vida individual também – no caso de Urashima Tarô.

Ainda de acordo com o dicionário de símbolos, a caixa “no fundo da qual só a Esperança permanece, é o **inconsciente** com todas as suas possibilidades inesperadas, excessivas, destrutivas, ou positivas, mas sempre irracionais quando deixadas entregues a si mesmas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 164). Isso significa dizer que a caixa guarda os medos, desejos e paixões humanos e, quando esses sentimentos são liberados sem controle, causam infortúnios imensos tanto coletivamente quanto individualmente.

Assim, Urashima festejou, comeu e deu liberdade aos seus desejos enquanto estava no fundo do mar, mas, quando retornou, arcou com as consequências de ter dado vazão às suas paixões. Pandora, por outro lado, por não controlar sua curiosidade, mesmo após ter sido presenteada pelos deuses com as maiores dádivas que uma mulher poderia desejar, foi a causa da dispersão dos males que a humanidade ainda não havia conhecido.

Pandora conserva a esperança, mas para Urashima não há mais esperança, uma vez que ele perde toda a sua vida, isto é, o segredo que a caixa guarda sufoca sua chance de ter uma longa existência.

2. A bolsa amarela, de Lygia Bojunga

Em *A bolsa amarela*, Raquel é uma menina que possui três grandes vontades: crescer, escrever e ter nascido garoto. Crescer porque em sua casa ela não possuía voz por ainda ser criança. Escrever porque era uma forma de alívio de suas tensões diárias. Ter nascido garoto porque ela via que os garotos em sua família tinham maior liberdade para se expressarem e fazerem o que queriam.

Logo no início da história, Raquel diz que está à procura de um lugar para guardar suas vontades, uma vez que não quer mais que ninguém as veja. Essas vontades são tão significativas que, em alguns momentos, parecem se tornar palpáveis, a ponto de as pessoas ao redor da menina poderem quase enxergá-las.

Se o pessoal vê as minhas três vontades engordando desse jeito e crescendo que nem balão, eles vão rir, aposto. Eles não entendem essas coisas, acham que é infantil, não levam a sério. Eu tenho que achar depressa um lugar pra esconder as três: se tem coisa que eu não quero mais é ver gente grande rindo de mim (BOJUNGA, 1976, p. 23)

Assim, quando ela ganha a bolsa amarela, fica satisfeita, afinal, terá um lugar para esconder suas vontades em segurança. No entanto, é relevante ressaltar que a bolsa não é uma simples bolsa como qualquer outra; isso é possível verificar quando Raquel a descreve:

A bolsa por fora: Era amarela. Achei isso genial: pra mim, amarelo é a cor mais bonita que existe. Mas não era um amarelo sempre igual: às vezes era forte, mas depois ficava fraco; não sei se porque ele já tinha desbotado um pouco ou porque já nasceu assim mesmo, resolvendo que ser sempre igual é muito chato. Ela era grande; tinha até mais tamanho de sacola do que de bolsa. Mas vai ver ela era que nem eu: achava que ser pequena não dá pé [...] Mas o que eu achei mais legal foi ver que a fazenda esticava: “vai dar pra guardar um bocado de coisa aí dentro” (BOJUNGA, 1976, p. 27)

Podemos perceber que as características da bolsa são uma mistura de qualidades humanas e não humanas. Isso porque a bolsa passa a fazer parte do interior de Raquel, é um aspecto que irá constituir a identidade da menina e, em alguns momentos, suas características se confundirão com as do objeto, uma vez que “os objetos nos adjetivam, conferem a nós nossos delineamentos, nossas margens, posicionamentos, gestos, anseios e terrores” (GAMA-KHALIL, 2015, p. 66).

Isso se repete na descrição da bolsa por dentro:

Abri devagarinho. [...] A bolsa tinha sete filhos! (Eu sempre achei que bolso de bolsa é filho da bolsa.) E os sete moravam assim: Em cima, um grandão de cada lado, os dois com zíper [...] Logo embaixo tinha mais dois bolsos menores que fechavam com botão. Num dos lados tinha um outro – tão magro e tão comprido que eu fiquei pensando o que é que eu podia guardar ali dentro [...] No outro lado tinha um bolso pequeno, feito de fazenda franzidinha, que esticou todo quando eu botei a mão dentro dele [...] era um bolso com mania de sanfona, como eu ia dar coisa pra ele guardar! E por último tinha um bem pequenininho, que eu logo achei que era o bebê da bolsa. Comecei a pensar em tudo que eu ia esconder na bolsa amarela. Puxa vida, tava

até parecendo o quintal da minha casa, com tanto esconderijo bom, que fecha, que estica, que é pequeno, que é grande. (BOJUNGA, 1976, p. 28-29)

Percebemos que, para a menina, é como se cada aspecto da bolsa fosse um “ser” separado e que possui vontade própria e personalidade. Isso acontece porque Raquel projeta na bolsa seus desejos e anseios, como o de que todos – seja criança, mulher, animal ou objeto – pudessem ter voz ativa em seu meio de convívio.

Adiante, é interessante observar que Raquel tem o cuidado de se certificar de que ninguém conseguirá abrir a bolsa e ver o que há nela:

O fecho: A bolsa amarela não tinha fecho. Já pensou? Resolvi que naquele dia mesmo eu ia arranjar um fecho pra ela. [...] O homem disse que o fecho era muito barato: ia enguiçar. Vibrei! Era isso mesmo que eu tava querendo: um fecho com vontade de enguiçar. Pedi pro vendedor atender outro freguês enquanto eu pensava um pouco. Virei pro fecho e passei uma cantada nele: – Escuta aqui, fecho, eu quero guardar umas coisas bem guardadas aqui dentro desta bolsa. Mas você sabe como é que é, não é? Às vezes vão abrindo a bolsa da gente assim sem mais nem menos; se isso acontecer, você precisa enguiçar, viu? Você enguiça quando eu pensar “enguiça”, enguiça? [...] Se você enguiçar na hora que precisa, eu prometo viver polindo você pra te deixar com essa pinta de espelho. Certo? O fecho falou um tlique bem baixinho com toda cara de “certo”. Chamei o vendedor e pedi pra ele botar o fecho na bolsa (BOJUNGA, 1976, p. 29-30)

Percebemos que tudo ao redor de Raquel tem vontade própria, inclusive a bolsa e o fecho da bolsa, o que significa que tais objetos “assumem atividades e funções comumente não previstas para eles” (GAMA-KHALIL, 2015, p. 202), afinal, quem tem vontade é ser humano, não objeto. Além disso, a bolsa que antes seria o esconderijo apenas de suas três grandes vontades passará a abrigar também outros objetos:

Cheguei em casa e arrumei tudo que eu queria na bolsa amarela. Peguei os nomes que eu vinha juntando e botei no bolso sanfona. O bolso comprido eu deixei vazio, esperando uma coisa bem magra pra esconder lá dentro. No bolso bebê eu guardei um alfinete de fralda que eu tinha achado na rua, e no bolso de botão escondi uns retratos do quintal da minha casa, uns desenhos que eu tinha feito e umas coisas que eu andava pensando. Abri um zíper; escondi fundo minha vontade de crescer; fechei. Abri outro zíper; escondi mais fundo minha vontade de escrever; fechei. No outro bolso de botão espremi a vontade de ter

nascido garoto (ela andava muito grande, foi um custo pro botão fechar). Pronto! A arrumação tinha ficado legal. Minhas vontades tavam presas na bolsa amarela, ninguém mais ia ver a cara delas (BOJUNGA, 1976, p. 30-31)

Vemos aqui que a bolsa era uma forma de domar tudo aquilo que Raquel sentia e que os adultos ao seu redor reprovavam nela. Isto é, a bolsa contrabalança as “cargas e tensões” do circuito de Raquel e por funcionar no “fora”, porém atuando no “dentro”, ela complementa a menina (GAMA-KHALIL, 2015, p. 64).

É interessante observar que tanto a bolsa de Raquel quanto a caixa de Pandora e de Urashima Tarô são similares, uma vez que exercem a mesma função, isto é, guardam segredos que não devem ser revelados de modo algum. Além disso, o que há de mais valioso na bolsa não são as coisas concretas, mas sim as abstratas, os desejos que ninguém pode descobrir, assim como acontece nas caixas: os males da humanidade não devem ser revelados; os anos de vida não devem ser desperdiçados.

Bolsa e caixa são, pois, objetos mágicos para os personagens e sua magia se concentra justamente no fato de terem o “poder” de esconder aquilo que não deve ser revelado, uma vez que há perigo nessa revelação. “A magia é... em sua essência a objetivação simples e clara do desejo na imaginação humana. O homem consegue realizá-la porque torna a ele submisso o poder que se manifesta a seu redor e o utiliza para seus próprios fins (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 410)”; logo, tanto nos mitos quanto na obra de Bojunga o desejo de se guardar um segredo desencadeia o teor mágico dos objetos.

Ademais, a bolsa, assim como a caixa, por mais que proteja os desejos de Raquel, em alguns momentos os sufoca a ponto de eles “estourarem” a bolsa em determinado momento da narrativa.

Raquel precisa separar seus desejos para que não sejam liberados de qualquer forma àqueles que estão ao seu redor, uma vez que, se mal interpretadas, essas vontades podem causar infortúnios indesejados para a menina. No entanto, quando os desejos de Raquel são libertados no momento adequado, eles permitem que a menina se encontre consigo mesma e possa desenvolver sua própria identidade. Logo, o que para Urashima Tarô e Pandora trouxe consequências trágicas, para Raquel possibilitou progresso em sua existência.

Considerações finais

Nesta análise, pretendeu-se iniciar uma investigação a respeito da relevância da presença dos objetos mágicos na narrativa *A bolsa amarela*, partindo dos mitos da Caixa de Pandora e de Urashima Tarô. Pudemos perceber, pois, que os objetos não são apresentados em tais narrativas inocentemente, mas estão carregados de sentidos que podem ser revelados a cada nova leitura. Afinal, “Não só nos contos de fadas (varinhas de condão, capas invisibilizadoras, anéis mágicos, etc.) eles [os objetos] possuem uma função mágica; quando aparecem, em narrativas literárias, assinalam não apenas a sua funcionalidade, mas sua magia na vida dos sujeitos narrativos” (GAMA-KHALIL, 2015, p. 62).

Assim, intenta-se, em trabalhos futuros e na dissertação de mestrado, desenvolver mais a análise aqui iniciada a fim de encontrar maiores sentidos nos objetos representados por Lygia Bojunga em sua narrativa e a forma como eles atuam no desenvolvimento da subjetividade das personagens humanas.

Referências

- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BONJUNGA, Lygia. **A bolsa amarela**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1976.
- CALVINO, Italo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas**. Trad. Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. 2ª ed. (1ª reimpressão). Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- GAMA-KHALIL, M. M.; J. J. Veiga e seus turbulentos objetos: espaços de inquietação e de medo. In: GARCÍA, Flávio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina. (Org.). **Vertentes do fantástico no Brasil: tendências da ficção e da crítica**. 1ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, v. 1, p. 173-187.
- GAMA-KHALIL, Marisa. Objetos insólitos: representações do espaço e do medo em objeto quase de José Saramago. In: FILHO, Ozíris Borges; LOPES, Ana Maria Costa;

LOPES, Fernando Alexandre. **Espaço e literatura: perspectivas**. Franca (SP): Ribeirão Gráfica e Editora, 2015, p. 61-78.

GAMA-KHALIL, Marisa. Os objetos e a irrupção do fantástico em Objeto quase de José Saramago e Objetos Turbulentos de José J. Veiga. In: GARCÍA, Flávio; GAMA-KHALIL, Marisa. (Orgs.) **Vertentes do insólito ficcional – Ensaio I**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, p. 198-215.

LENDA DE URASHIMA TARÔ. Disponível em: <http://paszkowski.com.br/mensagens/mensagens/mensagem_370.htm>. Acesso em 30 de maio de 2016.

MACGREGOR, Neil. **A história do mundo em 100 objetos**. Trad. Ana Bateriz Rodrigues; Berilo Vargas; Cláudio Figueiredo. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

MOLES, Abraham A. **Teoria dos objetos**. Trad. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

O MITO DE PANDORA. Disponível em: <<http://www.olimpvs.net/index.php/mitologia/a-caixa-de-pandora/>>. Acesso em 30 de maio de 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

CARMILLA E A SEDE DE SANGUE NOVO: O SEGREDO PARA VIOLAR O STATUS QUO.

Alexander Meireles da Silva (UFG/RC)³
Berlany França. (Universidade Federal de Goiás - UFG - Campi Catalão.)⁴
email: lany2020@live.com

RESUMO: Este artigo visa um breve estudo da novela gótica *Carmilla – A Vampira de Karnstein* (1872), de Joseph Thomas Sheridan Le Fanu, comumente lida como obra evidenciadora tanto do surgimento de uma outra identidade da mulher, quanto, da reação do sistema patriarcal político europeu vitoriano contra esse “novo” ser feminino, ser este que pode ser considerado na novela como subversivo às normas morais e sociais vigentes. Na novela gótica de Le Fanu, alguns ingredientes do fantástico como a mutação da personagem vampira em animal ainda dificulta a solução do enigma para tentar recompor a estrutura patriarcal que estava ameaçada. Assim, o contato da vampira naquela região rompe com um padrão já estabelecido e ajuda a enfraquecer a repressão que a mulher era submetida. Esta discussão será amparada por alguns teóricos como Jeffrey Jerome Cohen, Fred Botting, Howard Phillips Lovecraft, David Roas, e outros pesquisadores do gótico na literatura. Pretende-se aqui uma proposta de discussão sobre a reconstrução de outra identidade feminina a partir do surgimento da vampira Carmilla, reconstrução esta procedida dentro dos parâmetros da sociedade vitoriana.

PALAVRAS-CHAVE: Gótico; Vampira; (Homo)Erotismo; Violação;

Introdução

As várias formas de representação da mulher, a constante busca pela definição de uma identidade que a represente seja na literatura, seja em outras vertentes sociais, sempre interessou à sociedade. Discussões acerca da mulher na sociedade sempre permearam a formação de nossa civilização: relações de poder, dominação e da condição feminina é, e sempre foi, um tema relevantemente explorado em diferentes datas.

Um bom exemplo dessa tentativa de definir papéis à mulher encontra-se na figura feminina do contexto patriarcal europeu do século XIX, em especial, na Inglaterra vitoriana, quando o despertar para narrativas que se constituíam de monstros, castelos, cemitérios, escuridão, medo, terror e até mesmo prazer, já norteavam a conjuntura da literatura que hoje entendemos por gótica, a qual, também esteve intimamente ligada ao feminino. Assim, conforme Alexander em seu ensaio “Vampirismo e transgressão de gênero na ficção gótica feminina”: “a ficção gótica

³ Professor do Mestrado em Estudos da Linguagem UFG/ Catalão, co-autor desse artigo e orientador.

⁴ Aluna do Mestrado em Estudos da Linguagem / 2016 (Universidade Federal de Goiás/UFG Regional Catalão GO)

Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Identidade.

inglesa emergiu das sombras durante o racionalismo do Século das Luzes, passando a assombrar os excessos individualistas do período romântico” (SILVA, 2014, p.112).

Segundo Botting, o crescimento urbano, a industrialização e o desenvolvimento das cidades, em especial, a Inglaterra, em meio ao racionalismo do Século das Luzes transformou concepções e relacionamentos humanos, o que aos poucos, levou a sociedade a enfrentar novos anseios, angústias, medos... “As obras góticas e seus distúrbios de sentimentos confusos podem desse modo ser vistos como efeitos do medo e da ansiedade”⁵. (BOTTING, 1996, p.15), assim poderiam até explicar o que as ciências e a razão não conseguiam satisfazer (1996, p.15). Dessa maneira, parte da literatura inglesa ousou expressar de modo mais enfático as emoções e pensamentos humanos também por meio dos pesadelos, dos medos e dos desejos mais reprimidos das relações humanas dando espaço a romances góticos, que a princípio, questionavam estudos científicos e a racionalização do pensamento humano e conseqüentemente a ordem social da época.

Nesse cenário, o romance *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, equivaleu à grande inspiração dos escritores sobre a conflituosa relação amor/morte e as variações do comportamento humano num espaço envolvido de mistérios, assim, tais relações e variantes comportamentais também estenderam-se às mulheres, aliás, a figura feminina fora assunto de destaque nessa linha literária gótica.

Nesta primeira parte faremos um breve esboço de nosso tema escolhido, em seguida, partiremos para uma breve análise do *corpus*: a novela gótica *Carmilla - A vampira de Karnstein* (1872), do irlandês Sheridan Le Fanu, para deste ponto fazermos uma ponte entre a figura feminina a partir de fins do século XIX em relação à sociedade da época.

Análise

A obra *Carmilla* se passa na região da Estíria, no leste europeu, e narra como a misteriosa Carmilla ganha abrigo no seio de uma família após sofrer um acidente nas proximidades do castelo onde mora Laura e seu pai. Como a narradora Laura explica ao

⁵ Gothic works and their disturbing ambivalence can thus be seen as effects of fear and anxiety (tradução nossa).

leitor: “NA ESTÍRIA, embora não sejamos, absolutamente, gente importante, residimos num castelo, ou *schloss*.” (FANU, 2010, p.42). Ao longo da obra o relacionamento entre Laura e Carmilla se intensifica revelando a ligação homoerótica entre as personagens. Posteriormente descobre-se que Carmilla é uma vampira, pertencente a uma antiga família aristocrata da região da Estíria, onde a morte de jovens mulheres se constitui um mistério para a população local.

Não será aqui nosso propósito desvendar as origens do vampiro, esse ser morto-vivo que insiste em retornar para sugar a essência vital dos vivos e que vêm acompanhando a humanidade em lendas, religiões, folclores, obras literárias e cinematográficas, mas sim, qual o jogo de possíveis leituras que a personagem vampira Carmilla e a figura da mulher (representada por Laura) representam neste contexto gótico vitoriano da Inglaterra dentro da novela de Le Fanu e como essa relação das personagens Carmilla, aristocrata e descendente nobre da condessa de Karnstein, sofisticadamente consegue se infiltrar na sociedade para atacar membros femininos de classes inferiores, neste caso, Laura, filha da classe burguesa da Inglaterra do século XIX.

Sheridan deu vida a uma vampira literária no fim do século XIX em uma época em que a sociedade se pautava por convicções vitorianas que ditavam modos e costumes sociais opressores, principalmente contra as mulheres, as quais eram marginalizadas consideradas sem vontades sem representatividade social. Tais convicções mantiveram a política e moral da aristocracia que idealizaram o pensamento vitoriano do século XIX, o qual pregava a política moralismo e conservadorismo, a repressão sexual e a tentativa de controle das mulheres no ambiente doméstico (ZACARIAS, 2006, p. 55).

A figura de “Carmilla”, “Mircalla” ou “Millarca”, anagramas de um único nome, aparecem na novela como as transformações que a própria protagonista Carmilla usa para enganar, seduzir e matar suas vítimas: meninas ou adolescentes do sexo feminino. Le Fanu quebra um pouco a popularidade do vampiro, personagem masculino, e inverte o discurso patriarcal soberano na época, pois, de acordo com Silva, longe de ser uma exceção, *Carmilla* se coloca como uma ponte entre a literatura e o mito, sendo uma personagem através da qual podem perceber-se tanto os motivos dos primeiros

registros sobre as criaturas da noite chamadas vampiros quanto o discurso patriarcal contra a mulher. (SILVA, p.114)

O fato da obra despontar para temática de uma vampira que se envolve com mulheres reforça a ambiguidade sexual desta criatura sobrenatural que subverte normas de gênero, provocando o domínio patriarcal vitoriano, ideia esta que vai ao encontro do crítico Jeffrey Jerome Cohen quando este diz: “Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito [...] (construído através) do corpo monstruoso, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, [...] racial, econômica, sexual.” (COHEN, 2000, p.32). O monstro tende à diferença, não se submete às convenções, ultrapassa a organização. No caso da novela, Carmilla ao se relacionar com pessoas do mesmo sexo (transformada em um grande animal semelhante a um gato negro), acaba por instituir outra prática sexual, mesmo que tal prática cause estranhamento e prazer como o primeiro contato entre Laura (com seis anos de idade) e a vampira:

Eu não tinha mais de seis anos, quando acordei certa noite e, olhando em torno de minha cama, não consegui ver a camareira. Tampouco estava ali minha babá; pensei estar sozinha. Não senti medo, pois era uma daquelas crianças felizes, [...] quando, de repente, uma porta range, ou o tremor de uma vela quase extinta faz a sombra da perna da cama dançar na parede, aproximando-se do nosso rosto. Fiquei consternada, [...] então, para minha surpresa, vi um rosto circunspecto, mas muito belo, olhando-me ao lado da cama. Era uma jovem, ajoelhada, com as mãos enfiadas sob a coberta. Olhei para ela com um espanto que expressava certa satisfação, e parei de choramingar. A jovem me acariciou, deitou-se ao meu lado e puxou-me para perto dela, sorrindo; acalmei-me deliciosa e prontamente, e voltei a dormir. Acordei com a sensação de que duas agulhas haviam sido enfiadas em meu peito, ao mesmo tempo, e dei um grito. (FANU, 2010, p. 45).

O primeiro encontro de Laura e Carmilla acontece de repente e deixa a emblemática situação que a vampira “com as mãos enfiadas sob a coberta” poderia assumir o papel do homem no momento de intimidade com a mulher. Daí em diante, Laura por vezes estranha o comportamento de Carmilla:

A jovem tinha o hábito de me puxar, com seus lindos braços, pelo pescoço, encostar a face à minha, e murmurar em meu ouvido: “Querida, teu coraçãozinho está magoado; não me consideres cruel por obedecer à lei irresistível da minha força e da minha fraqueza. [...]

No êxtase da minha tremenda humilhação, vivo no calor da tua vida, e tu haverás de morrer. . . morrer, morrer languidamente. . . na minha. Não consigo evitá-lo; assim como me aproximo de ti, vais te aproximar de terceiros, e tomarás consciência do êxtase dessa crueldade, que contudo não deixa de ser amor; [...] depois de pronunciar tal rapsódia, apertava-me num abraço trêmulo, e seus lábios tocavam meu rosto com beijos delicados. (FANU, 2010, p.71).

Logo, o leitor percebe as sensações misturadas e confusas (prazer e repulsa) de Laura: “Aquelas sensações misteriosas me desagradavam. Eu sentia uma excitação estranha e perturbadora, [...] prazerosa, mesclada [...] de medo e certa aversão” (FANU, 2010, p.72). Nesse cenário de perversão e consoante (BOTTING, 1996) a transgressão tornou-se um poderoso aliado de reafirmação de outros valores,

O terror e horror da transgressão na escrita Gótica se tornou um poderoso significado de reafirmar valores sociais, virtude e propriedade: a transgressão, ao cruzar limites sociais e estéticos, serve para reafirmar ou enfatizar seus valores e necessidades, restaurando ou definindo limites. (BOTTING, 1996, p.5).⁶

Na obra, a transgressão ou violação não se restringe apenas na quebra de regras sociais impostas, mas, recusar esta sociedade, iniciar um novo caminho, redefinir limites, desbravar novos horizontes, nesse caso, a juventude das protagonistas (Carmilla e Laura) poderiam simbolizar a vontade de mudança, “sangue novo”, enérgico, vivo. Estratégia esta que o gótico proporcionava aos leitores: a linguagem em símbolos deixando o leitor no imaginário.

Nesse plano, o autor da novela, Le Fanu, abre outra visão para os leitores vitorianos, a visão para uma novela cujo enredo é carregado de homoafetividade entre duas mulheres. Tal envolvimento amoroso entre as duas mulheres deixa o leitor a par da sexualidade, das fantasias e de entrega a um amor homossexual, narrados por Laura, fato que desconstrói o papel do homem como progenitor e mantenedor da família, do casamento, o que conseqüentemente causa o desmoronamento da família e do papel reservado à mulher: esposa, mãe, dama, pertencente ao marido e ao lar.

Essa nova versão de vida descrita pela literatura gótica aparece em uma linha muito tênue com a figura feminina, no caso da novela em análise, há a presença de

⁶ The terrors and horrors of transgression in Gothic writing become a powerful means to reassert the values of society, virtue and propriety: transgression, by crossing the social and aesthetic limits, serves to reinforce or underline their value and necessity, restoring or defining limits. (tradução nossa).

personagens transgressoras das regras sociais aplicadas. Por meio da visão de Laura, aspectos culturais e morais caem e dão lugar ao imaginário desse simbolismo sexual. Os leitores, dentro desse contexto, se deparam com o aparecimento de uma outra mulher, que, ao derrubar algumas barreiras causa incertezas sobre o poder, a lei, a família, a sexualidade, a moralidade vitoriana. Nesse raciocínio voltamos às palavras de Botting sobre os textos góticos: vistos também sob uma ótica subversiva e transgressores da ordem e do bom comportamento social (1996, p.4).

Essa transgressão colocada pelo texto gótico se traduz na esfera da personagem Carmilla, que representa o monstro subversor, que “corrompe” Laura, nesse sentido, a novela de Fanu ainda apresenta porções do fantástico ao convidar o leitor para entrar nesse outro mundo irreal, percepção que concorda com as abordagens sobre o fantástico de Bellizzi e Silva (2013, p.135)

Em se tratando de narrativas literárias cuja tessitura traz elementos do fantástico, é o espaço que demarca a transição entre o real e o imaginário, [...], é através do espaço que o leitor adentra no mundo do irreal (de acordo com nossos parâmetros cotidianos) ou do não vivido. (CARNEIRO e SILVA, 2013, p.135).

Aqui, a vampira, além de provocar essa descontinuidade da realidade, permite que surja sentimentos estranhos como inquietudes, medos, incertezas, desse modo, se constrói o fantástico, pois segundo o crítico espanhol, David Roas, em sua discussão sobre o fantástico, uma situação ameaçadora que desestabiliza o conceito de real provoca o estranhamento da realidade e o surgimento do fantástico (2014, p. 135).

Sombras que se mexem, vampiros, demônios, fantasmas, castelos, névoa, escuridão, medo... neste plano, a literatura gótica conseguiu mostrar personagens aterrorizantes que também lançavam desconfiança e comportamentos contrários a alguns valores sociais. Em nosso estudo, a novela *Carmilla* soube exteriorizar sentimentos reprimidos, condenáveis e reais de uma parcela social da época.

Le Fanu deixou uma obra notável, referência para outras tantas obras sobre vampiros, exibiu a homoafetividade (tema amplamente difundido e estudado hoje), e que apesar de não ser muito lembrada, *Carmilla* – ‘A Vampira de Karnstein’ merece atenção e considerações, porque mescla amor, sangue, terror e mistério, foi predecessora de *Drácula*, deixou marcas em outros romances vampíricos, aparece

também em temas homoeróticos dos contos de Anne Rice. Notadamente, a novela em questão especula a reivindicação de vontades sexuais da mulher, rompe com um dos maiores tabus da sociedade daquela época ao dar voz a uma narradora em oposição a todo um discurso patriarcal, admite-se que a mulher também tem vontades, sentimentos e desejos sexuais e além disso, exterioriza-os naquela época.

Sheridan, ao dar voz a Laura, criada sob os domínios do pai, ao aproximá-la da vampira e ambas viverem um romance, acaba por fomentar uma desconstrução da família sob a ameaça de que novos filhos não surgirão, além do mais, um outro fato inaceitável para os bons modos da época seria o comportamento lascivo da vampira, ao entrega-se por puro prazer fora dos domínios patriarcais. Neste momento, aparece outra identidade para o papel feminino: a questão da mulher pura, submissa aparece monstruosa e lasciva, típicos adjetivos do comportamento do vampiro, ideia que pactua Cohen, “O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o *monstrum* é, etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte” (COHEN, 2000, p. 25). Então, essa revelação na representação da figura da mulher que deixa de ser pura para pecadora, aos olhos da época, abre parâmetros para a formação de uma nova sociedade, violando, desestruturando, transgredindo o poder da religião e dos pensamentos do homem vitoriano que mantinha e sustentava o papel das famílias burguesas.

Na verdade, ainda segundo Cohen, a aparição do vampiro tende ser analisada porque um dos papéis dele é o questionamento social, com isso, é sempre predestinado a ser perseguido e morto para assim camuflar as monstruosidades humanas,

Em cada uma dessas histórias de vampiro, aquele que se recusa a morrer retorna, numa roupagem ligeiramente diferente, para ser lido, a cada vez, contra os movimentos sociais contemporâneos ou contra um evento específico, determinante: *la décadence* e suas novas possibilidades, a homofobia e seus odiosos imperativos, a aceitação de novas subjetividades não fixadas pelo gênero binário, um ativismo social de *fin de siècle*, paternalista em sua aceitação. (COHEN, 2000, p.27).

Porém, o ideal feminino é tolhido novamente, mesmo apesar do romance girar em torno da conquista da sexualidade e vontades femininas das personagens, essa

sensação de liberdade e início de respeito aos sentimentos femininos não tivera tanto êxito no final da novela, e mais uma vez, a punição para a personagem genitora de todo o processo de libertação fora executado por dois homens (representantes da moral). A corrupção da sexualidade feminina, da família, da base patriarcal, e todo o comportamento subversivo das protagonistas foram aniquilados com a perseguição e morte de Carmilla:

– Resta-me – ele disse, enquanto passávamos embaixo do arco da igreja gótica [...] – apenas um objetivo capaz de me interessar durante os poucos anos que me restam na Terra: levar a cabo a vingança que, com a graça de Deus, haverá de ser perpetrada pelo braço de um mortal.

– A que vingança o senhor se refere? – perguntou meu pai, cada vez mais espantado.

– À decapitação do monstro – ele respondeu, enrubescendo, batendo o pé no solo, [...], e erguendo o punho cerrado, como se brandisse no ar, furiosamente, um machado pelo cabo. (FANU, 2010, p.133).

Destruir o monstro, resguardar a ordem social, os bons modos e a moral, novamente o discurso androcêntrico retorna às páginas da novela *Carmilla - A Vampira de Karnstein*.

Do vilarejo saem o pai de Laura e um general, que perdera a filha vítima da vampira, esta última, vista como corporificação do mal, deve ser morta, pois, “O monstro é transgressivo, demasiadamente sexual, perversamente erótico, um fora-da-lei: o monstro tudo o que ele corporifica devem ser exilados ou destruídos”. (COHEN, 2000, p.46).

Desse modo, o discurso patriarcal volta soberano, a corruptora é morta por homens e apesar dos capítulos anteriores prepararem para o grito de liberdade feminina ser ouvido, ainda não é o momento, e sim, apenas o início de grandes transformações dessa nova roupagem da figura feminina (que perdura até hoje com infindáveis discussões e debates acerca do sexo feminino em diversas áreas do conhecimento humano). Porém, todos nós sabemos que os monstros sempre retornam, escapam ou revivem, como o vampiro, conforme Cohen: “A ansiedade que se condensa como vapor verde, adquirindo a forma de vampiro, pode ser temporariamente dispersada, mas o regressante — por definição — regressa.” (COHEN, 2000, p.26).

Referências:

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1997.

COHEN, Jeffrey Jerome et al. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. P. 23-55.

FANU, Sheridan Le. *Carmilla*. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2010.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Editora Iluminuras, 2008.

MELLO, Leticia Cortellete. O Poder Sexual do Vampiro Literário. *UOX Revista Acadêmica de Letras-Português*. Nº 01, p-29-41, 2013.

ROAS, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

STOKER, Bram. *Drácula*. Tradução: Doris Goettens. São Paulo: Landmark, 2014.

Travessias Literárias: olhares sobre cultura e identidade / Organizadores Ulysses Rocha Filho e Alexander Meireles da Silva. Goiânia: Gráfica e Editora América, 2013.

ZACARIAS, Gabriel Ferreira. Orgulho e desigualdade. In: FUSER, Igor (Ed.). *O leão britânico*. São Paulo: Duetto Editorial, 2006. (História Viva – Grandes Temas, 16), p. 52-57.

CAÇADORES DE SONHOS: UMA ANÁLISE DO FAZER ARTÍSTICO DE NEIL GAIMAN EM DIÁLOGO COM A NARRATIVA JAPONESA

Júlio Cezar Pereira de Assis – (UFU)⁷

E-mail: juliocezar_assis@yahoo.com.br

*As pessoas pensam que sonhos não são
reais apenas porque não são feitos de
matéria, de partículas. Sonhos são reais.
Mas eles são feitos de pontos de vista, de
imagens, de memórias e trocadilhos, e de
esperanças perdidas.*

Neil Gaiman

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo a análise do *spin off* de Sandman apresenta: Caçadores de Sonhos, de Neil Gaiman, em diálogo com a construção da literatura fantástica e a cultura japonesa, a partir da utilização de personagens e símbolos/temas presentes no imaginário fabular oriental.

Palavras-chave: Neil Gaiman, Fantástico, Literatura japonesa.

INTRODUÇÃO

Neil Gaiman, ainda que seja conhecido mundialmente pela série de *graphic novels* Sandman⁸(2010), é um dos artistas mais versáteis da contemporaneidade. Além de bem-sucedido quadrinista e roteirista, o autor inglês apresenta também uma produção significativa na área da literatura voltada tanto para o público infantil quanto para o adulto. Suas obras mais populares nessas áreas são, respectivamente, *Coraline* (2003) e *Stardust: o mistério da estrela* (2008), devido às suas adaptações cinematográficas.⁹

Gaiman, na tentativa de se estabelecer como um dos grandes nomes da literatura fantástica contemporânea, produz uma literatura original, marcada por personagens comuns, com vidas vazias, pacatas, mas que entram em contato com um universo insólito, permeado por divindades de várias mitologias, fadas, bruxas, entre outros. No contato com esses seres fantásticos, o autor questiona a nossa própria realidade, nossos

⁷ Doutorando pelo Curso de Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

⁸ GAIMAN, Neil (2010) Sandman: edição definitiva. Volume 1. São Paulo: Panini Books, 2010.

⁹ No cinema, a adaptação de *Stardust – o mistério da estrela*, dirigida por Mathew Vaughn foi lançada em 2007, enquanto *Coraline e o mundo secreto*, dirigida por Henry Selick (que também já trabalhou com Tim Burton) em um belo trabalho em stop-motion, fez a sua estreia em 2009.

medos, assim como tematiza a necessidade de se resgatar as histórias da tradição oral ou escrita (que vem se perdendo em meio à correria da vida pós-moderna), recontando-as com um toque pessoal e mais moderno, o que reforça a ideia de que a magia e o insólito estão inseridos em nosso próprio cotidiano. Para esse artigo, foi selecionada a obra Sandman apresenta: Os Caçadores de Sonhos, de Neil Gaiman, narrativa voltada para o público adulto cuja releitura da mitologia de Sandman, une a construção de um rico universo fantástico a vários elementos fabulescos das estórias do Japão.

GAIMAN E O UNIVERSO FANTÁSTICO

A narrativa fantástica é um gênero que, ao longo dos tempos, vem despertando a curiosidade de muitos estudiosos que a ela tem se dedicado na intenção de torná-la, por assim dizer, definível; entretanto, estes estudos têm se mostrado incapazes de abarcar a totalidade de sua representação. Definir o fantástico já é por si só uma tarefa monumental, pois, como afirmou Borges (2003), o fantástico foi a linguagem preferida dos escritores do mundo inteiro, em todos os tempos, bem como o realismo não passava de uma excentricidade (Apud. TAVARES, 2003, p.7).

Inevitavelmente, ao se falar de fantástico, passa-se pela noção de realidade já que muitas vezes o fantástico está associado a elementos que nos levam a questionar as leis naturais. A concepção de realidade leva a muitas interpretações, sendo ela um conceito formado por paradigmas que determinam o que é verdadeiro dentro de uma lógica comum ao momento e ao meio em que está inserida. A *res*, de onde surge o termo Real, é a coisa material que pode ser percebida pelos indivíduos e que se opõe ao *ideos* ou à essência, modelo postulado por Platão.

Na concepção aristotélica, a arte é um conhecimento que busca a verossimilhança ou a mimese, e operar a mimese consiste em agir sobre a *physis*, criando uma nova realidade feita, na literatura, de palavras. Se o Real é aquilo que se julga ordinário, o Fantástico é tudo o que foge dessa concepção, é o extraordinário, o que está fora da ordem, o insólito, pois não se enquadra nos paradigmas.

Tzevtan Todorov, em sua *Introdução à literatura fantástica* (1975), elabora uma estrutura formal para a literatura fantástica, partindo do princípio de que toda obra

literária se estrutura por meio de um sistema cujos componentes estão em relação de interdependência.

De acordo com Todorov, o fantástico abriga uma ambiguidade e se define como “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento sobrenatural” (TODOROV, 1975, p.31). Assim, o sobrenatural é um elemento que possui papel importante nas narrativas fantásticas, sendo que a temática de índole sobrenatural é elemento absolutamente indispensável ao fantástico. Para Todorov,

[...] no universo evocado pelo texto, produz-se um acontecimento – uma ação – que depende do sobrenatural (ou o falso sobrenatural); por sua vez, este provoca uma reação no leitor implícito (e geralmente no herói da história): é esta reação que qualificamos de “hesitação”, e os textos que a fazem viver, de fantásticos (TODOROV, 1975, p. 111).

No entanto, para que esta hesitação ocorra, três condições devem ser satisfeitas: o leitor deve considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural; a hesitação deve ser confiada a uma personagem, que se torna um leitor implícito; e, por último, é necessário que o leitor adote certa atitude para com o texto, ao recusar tanto uma leitura alegórica quanto uma leitura poética.

Assim, o fantástico dura o tempo da incerteza, pois se escolhermos uma resposta que nos faça sair da dúvida, entramos em dois outros gêneros vizinhos, o estranho e o maravilhoso.

No estranho, os acontecimentos podem ser explicados pelas leis da razão – tendo os fatos apenas a aparência de serem sobrenaturais por seu caráter insólito, ou seja, seria um suposto sobrenatural explicado. Vários fatores podem atuar reduzindo o sobrenatural ao fornecer uma explicação aceitável, como, por exemplo: o sonho, a loucura, a alucinação, as drogas, a embriaguez, entre outros. Para Todorov

Nas obras que pertencem a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar (TODOROV, 1975, p.53).

Já no maravilhoso, o sobrenatural é aceito, admitindo-se novas leis a natureza, pelas quais o fenômeno pode ser aplicado. É o caso dos contos de fadas, em que encontramos animais conversando e não estranhamos, pois compactuamos com o mundo do “faz-de-conta”; portanto, no maravilhoso a postura adotada pelo leitor é uma postura alegórica dos fatos, pois tais acontecimentos são vistos como a representação simbólica do real.

O fantástico puro situa-se no limite entre esses dois gêneros, o estranho e o maravilhoso, e nele os acontecimentos insólitos atuam como algo perturbador, porque eles se colocam no seio do mundo real, obrigando o leitor a optar por uma das duas explicações; ou trata-se de uma ilusão, efeito de imaginação – as leis naturais continuam a ser o que são -, ou então os fatos ocorreram realmente e não podem ser explicados pelas leis que conhecemos.

Entre o estranho e o maravilhoso, Todorov afirma haver subgêneros que estão entre um e outro. É o caso do fantástico-estranho e do fantástico-maravilhoso, que se colocariam numa escala gradativa entre o estranho puro e o maravilhoso puro. O fantástico-estranho seria definido como narrativas em que os acontecimentos parecem sobrenaturais ao longo de toda história, mas que, no fim, receberiam uma explicação racional. No fantástico-maravilhoso, temos narrativas em que o sobrenatural é aceito e, portanto, se aproximaria mais do conceito de fantástico puro, pois os eventos permaneceriam sem uma explicação racional.

Gaiman, em suas produções quadrinísticas e literárias, consegue unir o lado estranho e maravilhoso, assim como seus subgêneros, trazendo uma reflexão interessante sobre a necessidade de se resgatar histórias fantasiosas para adultos, principalmente enfatizando valores perdidos, como se o homem precisasse resgatar a sua “criança interior” (sem se infantilizar para isso), seu lado sem maldade e sem julgamentos e preconceitos. Ao desenvolver suas tramas, o autor, por meio da literatura fantástica desenvolve um reflexão sobre as grandes angústias e medos humanos, assim como permite ao leitor um outro olhar sobre as coisas cotidianas.

Sandman, obra lançada em 1989, pela DC Comics, representa um divisor de águas na produção de quadrinhos mundiais. O estilo graphic novel ganha muito com uma obra cheia de referências de vários universos, principalmente literários. A obra conta a história de sete irmãos denominados Os Perpétuos, personagens antigos que

interferem no destino da humanidade: Destino, Morte, Sonho, Desejo, Destruição, Desespero e Delírio. Sonho (chamado de Morfeus) é o principal personagem e sua jornada dentro do mundo dos sonhos em constante diálogo com a realidade.

A obra **Sandman apresenta: Os caçadores de sonhos** foi publicada em 1999, em decorrência da comemoração do décimo aniversário da primeira edição de Sandman. O livro nasce após um contato maior de Neil Gaiman com fábulas e lendas japonesas a partir de um trabalho pedido por Harvey Weinstein, da Miramax Films, ao autor para que escrevesse em inglês as legendas dos diálogos do filme **A princesa Mononoke**, de Hayao Miyazaki. No Posfácio do livro de Sandman, o autor explica a decisão de retomar a saga de Morfeus aliando-a as narrativas japonesas:

Enquanto eu me preparava para escrever, li todos os livros que pude encontrar sobre a história e a mitologia japonesas. E foi no livro do Reverendo B. W. Ashton, *Fairy Tales of Old Japan* (Contos de Fada do Japão Antigo), que encontrei o conto que o senhor Ashton chamou de “A Raposa, o Monge e o Mikado dos Sonhos” e fiquei chocado com as semelhanças, algumas quase inquietantes, entre o conto japonês e minha série SANDMAN. (GAIMAN, 1999, p. 130)

Outro fator decisivo para a escrita da obra foi a boa impressão causada em Gaiman pelas ilustrações do renomado artista japonês Yoshitaka Amano para outra obra do universo de Morfeus: *Sonho dos Perpétuos*, também lançada em decorrência das celebrações do décimo aniversário da primeira edição de Sandman. Gaiman decide recontar à sua maneira a história de “A Raposa, o Monge e o Mikado dos Sonhos” em prosa e convida o próprio Amano para ilustrar o livro.¹⁰ Para o trabalho, Gaiman pede a Amano e a seus colaboradores, Ann Yamamoto e Maya Shioya, que lhe encontrassem uma versão da história recontada por Ashton em uma versão traduzida para o inglês.

A versão que eles encontraram (em fotocópia) é de uma das coleções de histórias japonesas de Y. T. Ozaki: uma versão estranha na qual o personagem central é o *onmyoji*, o Mestre de Yin-Yang. (Tenho com ele um grande débito por muito do capítulo três e parte do capítulo final). Eles também encontraram para mim um texto budista que cita a história, e no qual o velho na estrada é explicitamente identificado como Binzuru Harada.

¹⁰ Yoshitaka Amano aceita a proposta de Gaiman desde que não tivesse que fazer os desenhos de uma versão em quadrinhos. Talvez seja um fator determinante para a escolha de Gaiman recriar a lenda em prosa. Uma versão quadrinizada da obra de Gaiman foi recriada em 2009 por P. Craig Russell.

Pelo resto do trabalho, estou em débito com o bom reverendo. Enquanto escrevo, minha cópia de *Fairy Tales of Old Japan* está na mesa à minha frente. (...) Tentei ampliar, expandir e recontar a história da melhor forma possível, enquanto tomava o máximo de liberdade. A maioria dos elementos da velha história era tão próxima de seus análogos em SANDMAN que eu não teria ousado colocá-los na história se eles já não estivessem lá: o *itsumade* (que gritava “até quando?” nos galhos de uma árvore no Palácio Imperial) é praticamente um grifo (e quase se tornou um na maravilhosa ilustração de Amano-san). Os homens que o monge viu em seu caminho até a casa do Rei poderiam ser, tenho certeza, Caim e Abel. Mas estudantes do folclore devem encontrar uma forma de me perdoar por eu ter, com um golpe de minha pena e meu coração, transformado o pássaro *Hotogisu* de Ashton em um corvo. Em meus esforços para recontar a história, cometi vários erros (e, em alguns casos, descobri que havia combinado vários dos erros de Ashton). Steve Alpert, do Studio Ghibli, foi gentil o suficiente para corrigir alguns deles, bem como o pessoal da Tem Productions. Outros, estou certo, ficaram no texto para ser descobertos por olhos afiados. (GAIMAN, 1999, p.130)

Gaiman foi duramente criticado por pesquisadores da cultura japonesa, pois, apesar de deixar claro em seu Posfácio as fontes inicialmente consultadas de inspiração para a sua história, muitos textos citados por ele, nunca foram encontrados dentro das coletâneas referidas. Em várias ocasiões posteriores, o autor dizia não lembrar-se mais das referências. Tal fato, que não podemos culpar Gaiman, coloca em discussão a dificuldade de se pesquisar a origem de certas lendas e mitos da cultura japonesa, já que temos contato com estes apenas a partir de recriações com lacunas ou sempre acrescidas de mensagens modificadas de acordo com os interesses do autor/compilador. Portanto, tal fato não descaracteriza o diálogo de Gaiman com o Japão. Gaiman, pelo contrário, assim como compiladores anteriores a ele, pega alguns personagens arquetípicos da cultura japonesa e os reinterpreta à sua maneira, buscando apenas a base de sua significação dentro do imaginário oriental e os recriando a seus interesses a serviço de contar uma boa história.

O texto inicia-se com a aposta de uma raposa (*kitsune*) com um texugo (*tanuki*)¹¹ cujo objetivo seria tentarem fazer com que um calmo monge se afastasse de um templo onde se cultivava um pequeno canteiro de inhames. Quem conseguisse com seus planos ardilosos retirar o monge do templo, poderia morar no local. O cenário é marcado por montanhas e a lua cheia. Ambos falham, o texugo foge desesperado, enquanto, ao final,

¹¹ Segundo Chevalier (1990), no Japão, o texugo é “símbolo de astúcia, do embuste sem maldade. Diz-se que costuma tamborilar o próprio ventre em noites de lua cheia, e disfarçar-se de velho monge para ludibriar suas vítimas”. (1990, p. 882)

a raposa pede desculpa ao monge, conseguindo assim no templo ficar a convite do próprio religioso. O episódio é suficiente para assim a raposa manter uma relação de admiração e amor pelo monge.

“Então fique”, disse o monge, “desde que não use mais seus truques de raposa comigo.”

“É claro”, disse a voz sussurante atrás dele, e logo o monge retornou aos seus sonhos. Quando acordou de fato, uma hora mais tarde, encontrou pegadas de raposa no piso do quarto.

Ele passou a ver a raposa de tempos em tempos, caminhando entre a vegetação rasteira, e vê-la sempre o fazia sorrir.

O monge não sabia que a raposa havia se apaixonado perdidamente por ele quando viera lhe pedir desculpas, ou talvez antes, quando ele a tirara do pátio lamacento e a levava para secar-se junto ao fogo. Mas, seja lá quando começou, o amor da raposa pelo jovem monge era inquestionável.

E essa seria a razão de imensos infortúnios nos dias futuros. Infortúnios, coração partido e uma estranha jornada. (GAIMAN, 1999, p.18)

A raposa¹², segundo Chevalier (1990), é um símbolo marcado por forte dualidade: é um ser “independente, inventivo, mas ao mesmo tempo destruidor; audacioso, mas medroso; inquieto, astucioso, porém desenvolto” (p.769). No Japão, ela é um símbolo da fertilidade, a companheira de Inari, divindade xintoísta da abundância e do alimento, com a qual é às vezes identificada. Devido à sua associação com a divindade da fertilidade, vigor e forte apetite, é atribuído à raposa o papel de íncubo ou de súcubo.

No caso da obra de Gaiman, a raposa aparecerá de três formas: primeiramente como um ser artiloso (assim como nas fábulas orientais e ocidentais), egoísta e interesseiro, cujo objetivo é levar vantagem em cima da aparente ingenuidade do monge. Porém, ao perceber a coragem, a esperteza e a bondade do religioso, a raposa desiste da aposta com o texugo.

Na segunda forma, a raposa surge como uma bela mulher, frágil e que abre mão de sua própria existência pelo monge, por quem sente atraída. Em sua metamorfose como figura feminina, a raposa apresenta olhos verdes e uma beleza incomum e forte sensualidade, porém, o monge consegue resistir a seus encantos, já que a sua devoção e perseverança seriam maiores do que qualquer tentação e desejo mundano. Cabe ressaltar

¹² O animal, no Japão, é chamado de Kitsune, e uma superstição popular lhe atribui muitos casos de histeria ou de possessão demoníaca. Emprega-se pois o termo Inari no caso religioso e favorável, e Kitsune no sentido popular e desfavorável.

que, a partir do momento em que a raposa se encontra apaixonada pelo monge, ela recusa a aceitar o seu papel de criatura mesquinha e, ao ouvir às escondidas de certos *Bakus*¹³ (devoradores de sonhos – personagens típicos do universo fantástico japonês, que representam o medo e a incerteza diante da realidade das imagens projetadas em nossos sonhos) que estes roubariam o sonho (e conseqüentemente a vida do monge), decide doar uma escultura de dragão de jade (seu único bem precioso no mundo) para Morfeus em troca da chance de sobrevivência do monge.

Na terceira forma, o lado súcubo da raposa prevalece, pois, após tentativas frustradas de sacrificar-se pelo monge, a raposa volta à vida e percebe que o culpado por toda sua desgraça ainda estaria vivo: um mestre de Yin e Yang que teria invejado a vida do monge. O monge ao saber de seu destino e do sacrifício da raposa, decide negociar com Morfeus para que este aceite a troca: o monge dormiria e morreria no lugar da raposa.¹⁴ A raposa voltaria à vida. Ao saber que o mestre de Yin e Yang agora viveria bem (já que acreditara roubar o sonho do monge e conseqüentemente a sua vida e tranquilidade), a raposa decide usar o seu lado ardiloso e sensual: seduz o velho mestre e faz um acordo de se entregar de corpo e alma a ele quando este tivesse dispensado as esposas, os oráculos, os bens e os feitiços. Movido pelo desejo, o homem se desfaz de tudo, até das roupas do corpo. A raposa, disfarçada de mulher, ao ver o velho nu, engana-o dizendo que irá se entregar e finge beijar-lhe. Nesse momento, a raposa arranca o olho do velho e sai alegando que estaria vingada já que agora o homem perdera tudo, assim como ela perdera a razão de viver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar a obra de Gaiman, seja nos quadrinhos ou na literatura, é um trabalho grandioso e prazeroso ao mesmo tempo. Esse artigo é só um esboço das possibilidades que a narrativa de Gaiman dá ao pesquisador de refletir sobre um material rico, atual e que dialoga bem com a literatura universal, seja ela ocidental ou oriental. E como foi

¹³ Os Bakus estariam a mando de um ambicioso mestre de Yin e Yang, que, mesmo tendo bens, uma bela casa, ser um poderoso homem de cultura e domínio de magia, ser casado e possuir uma concubina e três oráculos (uma velha, uma jovem e uma mulher de meia idade) estava insatisfeito e queria dominar o sonho. Por isso, é aconselhado pelos oráculos a roubar o sonho do monge.

¹⁴ O sacrifício do monge e a tentativa de ir ao mundo dos Sonhos (em uma projeção semelhante ao Inferno), e a negociação com Morfeus, assemelha-se ao mito de Orfeu salvando Eurídice.

apontado ao longo do trabalho, independente das fontes utilizadas por Gaiman, o que vale analisar é a sua criatividade ao pegar os elementos fundamentais da literatura japonesa e dar uma cara própria. Talvez esse seja o diferencial dos grandes autores.

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. 2ª Ed. 1ª reimp. Rio de Janeiro: José Olympio. 1990.

CUDDON, John Antony. **The Penguin Dictionary of Literary terms and Literary Theory**. England: Penguin Books, 1992. p. 454.

GAIMAN, Neil. **Sandman apresenta: Os caçadores de sonhos**. Tradução de Ederli Fortunato. 2. ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 1999.

TAVARES, Bráulio. **Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

FRODO X UM ANEL: poder e perdição do pequeno herói

Francisco de Assis Ferreira Melo (UFG-Regional Catalão)
Alexander Meireles da Silva (UFG-Regional Catalão)
fafassis@yahoo.com.br

Resumo: Neste trabalho pretendemos demonstrar o processo pelo qual um personagem menor, uma criatura franzina e pequena, pode se tornar o improvável herói, desempenhando a função de salvador. Uma vez que se acha colocado nessa teia, onde se digladiam poderes e verdades e por ser ele, o pequeno Hobbit, a representação simultânea de um passado e de um futuro em seu presente, cabe-lhe a manutenção e a salvação de tudo ao qual se acha intimamente ligado. Encontra-se preso e impossibilitado de alterar essa teia de verdades e poderes aos quais está submetido, envolvido por uma sombra gótica. Percebemos que este insuspeitável herói tem sobre si o peso de todos os tempos (passado, presente e futuro) da história da sociedade em que se integra e é nessa perspectiva que Tolkien (2002) procura construir Frodo. Mesmo sendo o portador do Um Anel, ele gostaria que tal problema relativo a esse objeto mágico pudesse ser resolvido de outra maneira. Mas o medo que o cerca deixa claro que a jornada a ser empreendida não será fácil. O universo sombrio perpassa toda essa *Ilíada* a que deve se submeter e, ao tomarmos conhecimento desse jogo, cujas espacialidades variam conforme o momento vivido por Frodo, começamos a entender seu martírio e as mudanças que sofre, propiciadas pelos espaços onde transita.

Palavras-Chave: Poderes; Verdades; Gótico.

INTRODUÇÃO

– Como todos que vivem nestes tempos. Mas a decisão não é nossa. Tudo que temos de decidir é o que fazer com o tempo que nos é dado. E, Frodo, nosso tempo já está começando a ficar negro (TOLKIEN, 2001, p. 53).

Cientes deste fato, “o que fazer com o tempo que nos é dado”, propusemo-nos realizar um recorte bem específico, mas que consegue nos dar uma possibilidade de análise e trabalhar com elementos que caracterizem os processos pelos quais um personagem, aparentemente menor, dentro da estrutura de uma narrativa consegue concentrar em si uma diversidade de situações que o dominam.

Uma vez que o personagem se acha tomado, preso nesta teia onde poderes e verdades exteriores se digladiam na necessidade de se manterem como únicas, sabemos que existe uma diversidade de campos, caminhos possíveis para desenvolver uma ou mais pesquisas sobre a obra *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien. Poderia ser pelo viés psicológico dos personagens, na relação Frodo/Anel, na relação de amizade de Frodo e Sam, na existência de criaturas fantásticas, pelo viés medieval e filosófico que o

próprio texto já nos induz a pensar, pela relação de poderes e verdades que circulam ao longo da narrativa e até pela estética gótica que perpassa a obra.

Por se tratar de uma criatura pequena, um Hobbit, que representa um passado de tranquilidade e segurança no Bolsão, cabe a Frodo a árdua missão e condição de ser o responsável por manter e salvar o mundo que conhece, cuja realidade estabelecida representa o cotidiano pacato das pessoas comuns. Como uma criatura tão pequena e pacata pode salvar o mundo? E isso está muito próximo do que vem a ser o fantástico, uma vez que se parta de uma premissa todoroviana, por exemplo:

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 tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra [...] (TODOROV, 2008, p. 38-39).

Essa temática se confirma ao conhecermos a Terra-Média, que funciona como representação de um passado desconhecido da formação da humanidade, já apresentado no livro intitulado *O Hobbit*, de J. R. R. Tolkien. As peças que compõem esse universo vão se encaixando como em um quebra cabeças, ao mesmo tempo em que isola uma diversidade de elementos que vem determinar um ponto de equilíbrio para que seja possível perceber o momento de ruptura desta realidade.

Ao elaborar o personagem Frodo, Tolkien o faz de forma diversa daquela anteriormente apresentada aos seus leitores na *persona* de Bilbo, personagem central do romance acima citado. Frodo não é o típico herói aventureiro que recebe a incumbência de realizar um grande feito. Ele é apenas o novo portador do Anel e, por consequência, o medo que o cerca deixa claro que a jornada que virá não terá contornos de facilidades.

Frodo aparece cercado por uma nuvem de sombras, enquanto vê sua tranquilidade e inocência perecerem em um mundo estável. Principia um processo de modificação, deixando a luz e se tornando sombrio, para perpassar toda a *Ilíada* enquanto pequeno Hobbit. O percurso, por certo, se revelará difícil, não somente pela condução do Anel rumo à montanha da perdição, mas pelas agruras que sofrerá nos

espaços e edificações pelos quais deverá passar, onde observamos uma estética gótica aparente no texto. Estes são os motes que veremos a seguir:

ESPAÇOS ENTRECORTADOS DE SOMBRAS

[...] A noite estava clara, fresca e estrelada, mas feixes de névoa semelhantes à fumaça estavam avançando, subindo as encostas das colinas, vindo das correntes de água e das várzeas profundas (TOLKIEN, 2001, p. 73).

Essa citação de *O Senhor dos Anéis* vem representar bem o processo de transformação a que se acha exposto Frodo. A projeção interior dele não será para nós objeto necessário de análise, mas sim a maneira como os ambientes fechados ou abertos conseguem modificá-lo. Veremos, de modo rápido, tal processo em curso acompanhando, através das citações, os espaços pelos quais Frodo passa. Podemos assistir a suas transformações ao longo da narrativa e termos uma visão instigante acerca de seu mundo, a Terra-Média e que se encontra em vias de ser modificada.

O Prólogo colocado no primeiro livro, *A Sociedade do Anel*, procura dar um caráter de verdade, de documento ao que será narrado a respeito da comitiva do Anel. O rito de passagem do Anel acaba por se converter no grande evento que desencadeará uma série de percalços que se interporão no caminho de Frodo. Segundo Calvino (1990, p. 46), “objetos como um anel mágico podem determinar toda a movimentação dos personagens como se este tivesse um campo de força gravitando as ações dos envolvidos”. Os trechos abaixo vêm demonstrar esse processo em andamento, pois não será apenas interiormente que essas mudanças ocorrerão. Vejamos:

Frodo olhou fixamente para as brasas vermelhas na lareira, até que elas encheram toda a sua visão, e ele parecia estar olhando no interior de profundos poços de fogo. Estava pensando nas lendárias Fendas da Perdição, e no terror da Montanha de Fogo.

– Bem – disse Gandalf finalmente – Em que está pensando? Já decidiu o que fazer?

– Não! – Respondeu Frodo, saindo da escuridão e voltando a si, surpreso ao descobrir que não estava escuro, e que da janela podia ver o jardim iluminado pelo sol (TOLKIEN, 2001, p. 64).

O prenúncio de tempos difíceis aparece nessas duas citações quase como uma antevisão dos fatos futuros. Ainda de acordo com Calvino (1990, p. 46), “podemos dizer

que o objeto mágico é um signo reconhecível que torna explícita a correlação entre os personagens ou entre os acontecimentos”. E no caso desses acontecimentos, eles se dividem e equacionam o ritmo da narrativa, estando distribuídos ao longo do texto ficcional.

A fala a seguir, dita pelo próprio Frodo, com reafirmação do narrador, ressoa como um breve resultado de sua inquietação interior: “– Fico pensando se verei este vale outra vez – disse ele calmamente” (TOLKIEN, 2001, p.73). A fala em questão reporta a saída de Frodo do Condado e retrata um instante de profunda melancolia, pois nela está refletido todo o processo de desestruturação do mundo conhecido por ele. De agora em diante, seus olhos veriam tudo quanto se pode ver na Terra-Média, sem nunca permanecer como antes, num processo contínuo de transformação.

Para aqueles que conhecem a obra em algum nível de profundidade, já está acostumado com os reveses da história que a narrativa oferece, a tal ponto que não conseguimos observar os elementos sombrios inseridos pelo Anel na jornada de Frodo. E na medida em que essa relação com o Anel se aprofunda, o verde vivo e brilhante do Condado começa a ruir, como se estivesse desenhado numa vidraça.

Assim o é na composição dos elementos góticos, que no século XX perpassaram as obras literárias de uma forma única. Sá (2010) faz um interessante comentário sobre essa capacidade de o gótico se adentrar e se algar onde menos se espera:

O gótico habita as fissuras da razão um momento de assombro, um segundo de desorientação que nos transporta para além das fronteiras do conhecimento. Textualmente o gótico se apresenta como um efeito retórico que desafia a segurança epistemológica do leitor. A ordem pode ser imediatamente restabelecida, por meio de explicação autoral, trazendo de volta a lucidez e fazendo aquele instante de deslumbramento recolher-se à sua rachadura. Mas o gótico persiste, como uma semente de incerteza alojada nas fundações da razão, pronta para emergir de novo, ou penetrar raízes cada vez mais fundo, até trazer a casa inteira abaixo (SÁ, 2010, p. 19).

Essas casas não são somente o efeito devastador que o desequilíbrio psicológico sofrido em algum momento por um certo personagem. Trata-se mesmo da concretude dessas casas, pois o gótico não é somente aquilo que a Crítica Literária reducionista faz, colocando textos em condições simplistas e insignificantes. E não o é. O próprio Frodo

tomado como exemplo é uma clara afirmação das condições híbridas e heterogêneas inerentes aos textos góticos e aos textos que fazem uso dessa estética textual.

Tomamos aqui como exemplo o Topo do Vento onde Frodo e seus amigos são cercados pelos cavaleiros negros. Esse trecho, que está localizado no primeiro livro, *A Sociedade do Anel*, é dotado de nuances góticas intensas, expostas pelo narrador. Vejamos:

Mas no centro um monte de pedras quebradas tinham sido empilhadas, fazendo lembrar uma construção tumular. Estavam enegrecidas, como se pela ação do fogo. Em volta dessas pedras, a turfa estava queimada até as raízes e em todo interior do círculo o mato estava chamuscado e murcho, como se chamas tivessem varrido o topo da colina: mas não havia sinal de qualquer coisa viva (TOLKIEN, 2001, p.193).

Vemos nessa descrição a utilização de elementos góticos para a construção espacial de um sistema inteiramente sombrio. A respeito da análise acerca da utilização do espaço, recorremos a Gama-Khalil (2012, p. 31):

A seleção de uma espacialidade fechada é motivada pelo imperativo de gerar o sentido de isolamento, não só pela temática engendrada como pelo espaço onde o evento acontece, enquadrando a cena. [...] Vemos, assim, o quanto a seleção e construção do espaço são responsáveis [...] pela instauração dos sentidos.

Partindo do exame feito por essa autora, podemos entender a função espaço como de suma importância para a compreensão dos fazeres textuais entrecortados pela estética gótica. Os elementos naturais que compõem o cenário são entrecortados por indicações do natural modificado, alterado, compondo uma sequência de desequilíbrio. O efeito posto acerca do espaço denuncia um campo de transtornos pelos quais o personagem terá que passar. O espaço se cerca de paredes oriundas da escuridão como força concreta pronta para ser derrubada, tal como paredes de pedra.

O espaço se fecha, não por paredes, mas pela escuridão que envolve a colina Topo do Vento. O quadro se fecha e a inicial e aparente tranquilidade é substituída pelo medo, enquanto as sombras parecem ganhar corpo e vida que se projetam dela. São as figuras fantasmagóricas dos espectros. A sensação sentida por Frodo e seus amigos

quebra por definitivo a estabilidade do que é por ele definido como seu mundo real. Nessa perspectiva, trazemos a colaboração de Roas (2014, p. 32):

Baseado, portanto, na confrontação do sobrenatural e do real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, a narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu; a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa, leva-nos, por um lado, a duvidar desta última e causa, por outro lado, em direta relação com isso, a dúvida sobre nossa própria existência, o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade.

Esse é o instante em que Frodo conclui seu contato com esse mundo dotado de criaturas fantásticas, que determinam o destino do fragilizado Hobbit. A sua realidade estável está diluída e os elementos de afirmação não estão mais disponíveis. Um diálogo que ocorre entre Frodo e Sam, no terceiro livro, *O Retorno do Rei*, vem confirmar essa situação de quebra da realidade apontando para a desestruturação do mundo que lhe é conhecido e removendo até mesmo as lembranças:

– O senhor se lembra daquela porção de coelho, Sr. Frodo? – disse ele.
– E do nosso lugar sob o abrigo quente do barranco na terra do Capitão Faramir, no dia em que vi um olifante?
– Não, receio que não, Sam – disse Frodo. – Pelo menos, sei que essas coisas aconteceram, mas não consigo vê-las em minha mente. Nem sentir o gosto da comida, nem a sensação da água, nem ouvir o som do vento, nem me lembrar de árvore ou grama ou flor, nenhum véu se coloca entre mim e a roda de fogo. Começo a vê-la até com os olhos despertos, e todo o resto desapareceu (TOLKIEN, 2001, p. 993).

Os espaços tão comuns a Frodo agora interagem apenas com o aparente cinza que lhe toma a mente. O sofrimento causado pelo rompimento da realidade estável coaduna com a transformação física que ele sofre. Corpo saudável, cheio de vida, iluminado, vai sendo aos poucos substituído. E a afirmação que ele faz é, deveras, preocupante:

– Muito estranho – disse Frodo, apertando o cinto. – Considerando que na verdade há uma porção muito menor de mim. Espero que o processo de emagrecimento não perdure indefinidamente, senão me transformarei num espectro (TOLKIEN, 2001, p. 191).

Aquele mundo de espaços definidos das tocas onde vivem os Hobbits desapareceu. A tranquilidade de uma vida modesta, mas segura, também desapareceu. Em seu lugar, sobraram apenas lugares sombrios, espaços que o próprio sol não consegue alcançar.

(IN) CONCLUSÕES

Fechar qualquer raciocínio é algo deveras difícil, pois não se aponta um conhecimento como concluído. Nada está fechado, apenas passa por um período de pausa, seguido por longos períodos de contemplação. Mesmo que toda a narrativa de *O Senhor dos Anéis* tenha sido construída em torno do Um Anel e que Frodo, aparentemente, tenha desempenhado a função de portador dele, toda a jornada não faria sentido se os espaços – ruínas, túneis, velhos castelos, campos de batalha, cidades destruídas – pelos quais a comitiva passa não exercesse poder sobre os personagens. Depois, restam somente Frodo e Sam, em um crescendo constante de sombras encobrando a luz e todos esses ambientes, permitindo-nos reconhecer elementos da estética gótica.

Não são somente os fatores textuais que ajudam identificar a constituição fantástica dada ao romance, causando estranhamento ao leitor. Segundo Campra (2016, p. 27), “O fantástico pressupõe, empiricamente, o conceito de realidade, que se dá como indiscutível, sem necessidade de demonstração: simplesmente é”. Como referendado no início deste artigo, o Prólogo elaborado por Tolkien procura dar ao texto um caráter de realidade, verdade de um mundo que é, que sofre a força dos eventos materiais e imateriais, provocando a manutenção de um estado de medo constante, que se delinea pelas descrições de cada ambiente, sendo externo ou não, natural ou modificado. Esses espaços ficcionais ajudam a provocar a hesitação, tornando a narrativa mais aberta e plural, pensamento este de Gama-Khalil (2010, p.32), que em certa medida ajuda a compreender o medo instalado, dominando e prevalecendo sobre os personagens e ambientes, tal como pode se ver na última citação abaixo:

- E eu não posso ir.
- Não, Sam. Pelo menos não por enquanto, não além dos Portos. Embora você também tenha sido um Portador do Anel, mesmo que

por pouco tempo. O seu tempo pode chegar. Não fique muito triste, Sam. Você não pode sempre ficar dividido em dois. Terá de ser um e inteiro, por muitos anos. Ainda tem muito para desfrutar, para ser e para fazer (TOLKIEN, 2001, p. 1090).

REFERÊNCIAS

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. Trad. Lenita Rimoli Esteves. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Original de 1954.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPRA, Rosalba. **Territórios da ficção fantástica**. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapolli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico, aproximações teóricas**. Trad. Julian Fuks. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

SÁ, Daniel Serravalle de. **Gótico Tropical**: o sublime e o demoníaco em O Guarani. Salvador: EDUFBA, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

**LITERATURA FANTÁSTICA SOB AS DUAS VISÕES, AS DE J. R. R.
TOLKIEN E AS DE TZVETAN TODOROV**

Emanuelle Garcia Gomes (PPGHIS / UFU)

emanuellegg@yahoo.com.br

RESUMO: O intuito deste trabalho é refletir sobre a questão da necessidade de delimitar gêneros, subgêneros e racionalizar a construção de obras literárias, como padrões estabelecidos que façam com que essas obras tenham um lugar e uma função histórica, por exemplo. Questões essas que perpassam no pensamento acadêmico ao depararmos com a atribuição de muitos críticos à J. R. R. Tolkien – autor de muitos livros de referência fantástica – sendo considerado por estes o “pai da literatura fantástica”. Esse conceito é de críticos literários, mas, a nosso ver, precisaria de maior densidade, melhor clareza, já que a literatura fantástica tal como conhecemos, como gênero, não teria uma consonância explicativa e clara com as obras literárias do autor inglês. Sob essa atribuição fizemos uso de conceitos discutidos pelo próprio Tolkien (como um acadêmico e não um literato) a respeito de contos de fadas e fantasia, e o comparamos, buscando pontos convergentes e divergentes com o autor búlgaro Tzvetan Todorov em seus estudos sobre Literatura Fantástica. Até que ponto Tolkien pode ser considerado um autor de fantasia competente para se encaixar no termo como “pai” do gênero? Ele se encaixa em todos os conceitos com as quais Todorov apresenta e trabalha em seu “Introdução à Literatura Fantástica” ou Tolkien escapa quase em todo momento?

Palavras-chave: Fantasia, Literatura, Fantástico.

Tolkien é comumente conhecido como um autor de literatura fantástica e o teórico que trata com afinco do gênero fantástico é Tzvetan Todorov. Propomos aqui um exercício de comparação entre Tolkien e Todorov para destacarmos alguns pontos de gênero (no caso, fantástico) com o pensamento tolkiniano.

Primeiramente, destacamos no livro *Sobre História de Fadas* de J. R.R. Tolkien um momento de discussão sobre crença literária nas crianças, com o termo: “suspensão da incredulidade”. Este termo foi cunhado por Samuel L. Coleridge como “suspension of disbelief” e é discutido por Coleridge em seu trabalho sobre poesia, chamado *Biographia Literaria*, publicado em 1817, que é uma biografia, mais reflexiva que narrativa, onde o autor se coloca e se justifica, expondo visões filosóficas e estéticas sobre poesia e poético. A rigor, suspensão da descrença seria um esforço extra que o leitor faz em não desacreditar no que lê de um texto de ficção, que tenha algum grau de fantástico. Coleridge cunha esse termo com o intuito de defender o conto “Balada do Velho Marinheiro”, publicado em *Baladas Líricas* (e que divide autoria com outro escritor inglês chamado William Wordsworth).

Coleridge pontua que, em um texto de ficção, ocorre a suspensão voluntária da descrença, ou seja, a vontade do leitor de aceitar certas premissas de uma obra, mesmo que sejam fantásticas, fantasiosas, impossíveis de acontecer ou mesmo, completamente

improváveis. É sobre suspensão voluntária – uma escolha do receptor – referente como um julgamento em troca de entretenimento, que Tolkien ressalta de forma crítica:

É claro que as crianças são capazes de ter *crença literária* quando a arte do criador de histórias é boa a ponto de produzi-la. Esse estado mental tem sido chamado de “suspensão voluntária da incredulidade”. Mas isso não me parece ser uma boa descrição do que acontece. O que acontece de fato é que o criador da narrativa demonstra ser um “subcriador” bem-sucedido. Ele concebe um Mundo Secundário na qual nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que relata é “verdade”: está de acordo com as leis daquele mundo. (TOLKIEN, 2010, p. 43-44)

Para Tolkien quando a obra é boa, ela pode atribuir crença e este é o ponto chave para o sucesso do autor, afinal ele conseguiu produzir uma narrativa – que se passa no que ele chama de Mundo Secundário –, cuja nossa mente é capaz de entrar. Se chegarmos ao ponto de continuarmos uma leitura, por exemplo, por circunstância, aí sim é que a incredulidade deve ser suspensa, ou seja, se não admitir, enquanto lê, que a “verdade” relatada naquele mundo, que concorda com as leis dele, a suspensão se ocorre, para não chegar-se ao ponto do intolerável, do absurdo, do descabido.

No momento em que surge a incredulidade, o encanto se rompe; a magia, ou melhor a arte, fracassou. Então estamos outra vez no Mundo Primário, olhando de fora o pequeno Mundo Secundário malsucedido. Se formos obrigados a ficar, por benevolência ou circunstância, então a incredulidade precisa ser suspensa (ou abafada), do contrário será intolerável ouvir e olhar. Mas essa suspensão da incredulidade é um substituto da coisa genuína, uma estratégia que usamos quando nos deixamos levar por uma brincadeira ou um “faz de conta”, ou quando tentamos (mais ou menos voluntariamente) descobrir alguma virtude na obra de arte que fracassou para nós. (TOLKIEN, 2010, p. 44) Mais adiante, Tolkien atribui essa “suspensão” a uma escapada do “faz de conta”, que pode passar a um estado de espírito meio cansado – ou como ele mesmo chama – “tendendo ao ‘adulto’”. Assim, entende que este seja o estado dos adultos frente aos contos de fadas, associando a uma idéia de que estes são mantidos pelo sentimento de tempos da infância, achando que assim gostam do conto (ou contos). Mas, se gostassem mesmo, não suspenderiam a credulidade: acreditariam, simplesmente.

Este nos parece ser um ponto chave para ser explorado, sob o viés do que é o *Fantástico*, e desta premissa do leitor acreditar ou não enquanto ficção literária. Abordando o Fantástico como gênero, Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* ele vai se posicionar a respeito disso, colocando o gênero com “subgêneros” como compartimentos que abrem as ideias para podermos analisar, ao comparar com Tolkien.

No capítulo em que define o Fantástico, Todorov pontua, a partir de uma obra, o crucial: a hesitação do personagem do livro. Questionar-se se seria sonho, se está acontecendo de fato, ou não a situação da narrativa. A ambigüidade o acompanha por todo o desenrolar da história: seria realidade ou sonho? Seria verdade ou ilusão?

Esta é a essência do Fantástico para Todorov: num mundo que é o nosso, que conhecemos, sem demônios, vampiros, e etc, produz-se um acontecimento que não podemos explicar pelas leis deste mundo familiar. Quem o percebe, tem então uma decisão capital a fazer, que oscila entre duas opções: ou escolhe se tratar de uma ilusão de sentidos – um produto da imaginação do autor, ou do narrador e, portanto, mantém-se as leis como são – ou admite que o evento realmente aconteceu (ou seja, acreditar), que é parte da realidade, mas uma situação que é regida por leis das quais desconhecemos.

Quando ocorre um estado fantástico em uma narrativa, então surge a característica do gênero para Todorov: a hesitação, a incerteza: “Cheguei a quase acreditar...”.

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só reconhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2008, p.31)

O fantástico se resume a incredulidade total do estranho e a fé absoluta do maravilhoso. O interstício entre eles é o que configura o fantástico de Todorov; a possibilidade de hesitar entre as duas opções de escolha é o que cria o fantástico. Outro ponto que nos implica discutir é quem hesita? O personagem? O leitor? A condição primeira para Todorov é a hesitação do leitor; sendo que a personagem pode ou não titubear; mas o leitor sim, deve hesitar impreterivelmente.

O primeiro ponto a se discordar de Todorov, quando pensamos nos escritos de fantasia de Tolkien é exatamente esse. Nas obras do inglês não há a hesitação. Não se encontra momentos das quais se desconfia de que os acontecimentos são irreais ou são situações tão improváveis que possam ser ilusão. Suponhamos que o leitor, ao ler uma obra de Tolkien que se passa na Terra-Média, ele duvida e escolhe ter uma fé absoluta no que lê – ou seja, admite que é algo fruto da imaginação do autor – e nas quais, as leis são mantidas tais quais as que conhecemos, do nosso mundo. Esse é o que Todorov chama de fantástico maravilhoso e sim, em partes é possível pensar desta forma, uma vez que a Terra-Média segue as leis naturais que conhecemos, e por isso, é possível acreditarmos na “verdade” do seu mundo e reconhecemos a “eficácia” enquanto obra, conforme Tolkien destaca quando fala em “suspensão da credulidade”.

O teórico do fantástico exemplifica que, na hesitação entre real e o que chama de ilusório está presente a dúvida da interpretação de acontecimentos perceptíveis: eis outro tipo de fantástico, quando a hesitação transita entre o real e o imaginário. Antes a hesitação era por duvidar, não que tivessem acontecido tais situações, mas que nossa compreensão não tivesse sido exata sobre elas. Neste outro caso, a questão é se o que lemos, acreditamos ser de fato, fruto da imaginação. E então, ele aponta exemplos atribuídos à loucura, para criar uma ambiguidade necessária; ou seja, as personagens são tomadas por um período de loucura. À primeira vista, isso não parece estar claro para o gênero fantástico, uma vez que nem a personagem pode considerar suas visões atribuídas à rompantes de loucura. Ele usa como exemplo um livro de Nerval chamado “Aurélia”. Nele, destaca-se a ideia de que o narrador retoma a tese da personagem, segundo o qual loucura e sonho são apenas uma razão superior. (TODOROV, 2008, p. 45)

Sobre isso, Tolkien também tem a sua contribuição de pensamento, quando remete uma vantagem à Fantasia, sendo ela uma estranheza cativante. Essa vantagem é fortemente usada contra ela e ajuda muito no seu descrédito. Existe a possibilidade das pessoas não gostarem da interferência do que lêem no Mundo primário e assim, confundem obtusamente a Fantasia com o Sonho. No qual não existe a arte e “(...) com distúrbios mentais, existe controle, como ilusão e alucinação.” (TOLKIEN, 2010, p. 55)

Quando Todorov parte para a definição do fantástico junto a teorias que também aparecem, primeiro ele recorre ao conceito de dicionário. O fantástico é dado como

“acontecimentos que não são suscetíveis de acontecer na vida”, citando o dicionário Petit Larousse em “(...) onde entram estes seres sobrenaturais: os contos fantásticos”. (TODOROV, 2008, p. 40)

Há a possibilidade de classificar eventos de uma ficção como sobrenatural, mas isso não é pertinente para Todorov, embora seja uma categoria literária e ocorra em algumas obras de conteúdo fantástico. Porém o problema é que não se pode reagrupar as obras cujo sobrenatural aparece, e assim, acolher autores no mesmo grupo, como unir, por exemplo, tanto Homero quanto Shakespeare ou tanto Cervantes quanto Goethe. O sobrenatural não é o que caracteriza as obras destes autores; são muito mais: a extensão do sobrenatural pode ser bem ampla quando se trata de análises de gêneros literários.

Para tal, apesar de algumas improbabilidades da obra de Tolkien, como um anel mágico, seres imortais, de pequena estatura, animais que falam, dragões e etc, essa “sobrenaturalidade” presente nas obras é um aparato, belo, que além de obedecer as leis do mundo de Arda, não é considerado sobrenatural enquanto as ações se desenrolam na narrativa. Não há hesitação das personagens, pois eles não duvidam do que ocorre com e à volta deles. O leitor implícito também não é fomentado pelo narrador a questionar a veracidade dos eventos, nem mesmo o leitor real titubeia e passa a duvidar, por exemplo, que Frodo ao usar o *Um Anel* pela primeira vez, desaparece aos olhos dos demais personagens. Por mais que estes eventos sejam considerados “sobrenaturais” no nosso mundo, o Mundo Primário (para usar um termo do próprio Tolkien) estes eventos não obstruem a barreira e caem na vala da hesitação no Mundo Secundário – o mundo subcriado. Ali, neste mundo imaginado, os eventos não são “sobre”, mas sim “naturais”.

Outro tópico, bastante difundido por alguns teóricos consiste em buscar no leitor o lugar fantástico. Para esse exemplo, temos H. P. Lovecraft, que Todorov inclui na discussão. Lovecraft faz algo semelhante ao que Tolkien faz em *Sobre Histórias de Fadas*, em “Sobrenatural Horror in Literature”. Ele teoriza sobre o horror na literatura, pelo ponto do sobrenatural, do incomum. Lovecraft foi um autor que disseminou essas histórias fantásticas que tinham como primazia, o sobrenatural e o horror, entrelaçado algumas vezes com ficção científica. Mas na teoria, o critério que ele pautou para conceituar o fantástico não se situaria na obra, mas sim na visão do leitor sobre a obra, ou seja, na experiência particular do leitor, sendo ela uma reação, uma sensação que provocasse o medo.

Um conto fantástico para ele é quando o leitor experimenta um sentimento de temor e terror quando se depara com narrativas de mundos e poderes insólitos. Esse sentimento de medo é invocado pelos teóricos com frequência quando tratam do fantástico, como uma condição necessária para o gênero. Inclusive, Todorov aponta um autor que corrobora com essa ideia de que as histórias sobrenaturais incitariam o medo: Peter Penzoldt, cuja citação remete ao fato de todas as histórias sobrenaturais – exceto os contos de fadas – e que obrigam o leitor a se perguntar se crê ser pura imaginação ou realidade. Penzoldt certamente se esqueceu dos contos apresentados por Charles Perrault e tomou as versões mais amenas e mais recentes destes contos de fadas. Outro autor que Todorov cita é Caillois que diz que toque do fantástico é irreduzível à expressão da estranheza. (TODOROV, 2008, p. 41)

Em *Sobre Histórias de Fadas*, Tolkien fala sobre alguns destes contos, mencionando os contos de fadas a partir do verbete do Oxford English Dictionary (1750); os sentidos apontados são: um conto sobre fadas ou lenda de fadas, ou uma história irreal ou incrível, e por fim, uma falsidade. (TOLKIEN, 2010, p. 10) Em seguida, seleciona uma definição de fadas – “fairy” – no mesmo dicionário: fadas são “seres sobrenaturais de tamanho diminuto, que a crença popular supõe possuírem poderes mágicos e terem grande influência sobre os afazeres dos homens, para o bem ou para o mal” (TOLKIEN, 2010, p. 11).

Sobrenatural é um termo, para ele, muito perigoso além de complexo, uma vez que dificilmente pode ser atribuído a fadas, a não ser que o prefixo “sobre” designe um superlativo, pois, o homem é que é o sobrenatural, ao passo que elas, as fadas, são naturais, muito mais que ele.

Admitimos que talvez, em se tratando das obras de Tolkien que se passam na Terra-Média, nem tudo pode ser colocado sem uma ponta de estranheza, mas é uma estranheza cativante. Por ora, seres de formas humanas, mas que não são humanos (como os elfos) é realmente mais complicado de naturalizar. Afora da teoria, pode ser um tanto incomum que algum leitor rejeite a obra simplesmente por contar histórias de seres que não existem e que gere essa expressão de estranheza. Mas no mundo de Arda estes seres são naturais, são “verdade” dentro dele.

O mesmo se aplica ao medo ou terror. Existem personagens vis que provocam certo sentimento adverso ao que se entende pelo bem, como é o caso de Sauron –

criador do Um Anel – e com ele, acaba subjugando todos os povos da Terra-Média à seu benefício. Os orcs, que são seres violentos, torturados no começo dos tempos, e que se tornaram seres das quais se aliam ao lado perverso desde os primórdios. Mas por mais que estes sejam bons exemplos para um conto de terror, eles são apenas o lado mal de todas as aventuras e de certa forma, a sensação de medo é leve se comparado à um conto do Lovecraft. Estes personagens funcionam nas obras de Tolkien mais como um detalhamento do outro lado da escolha: o bem só pode existir se tiver o seu contrário. Mas acima de tudo, as personagens escolhem um dos lados – uma amostra agostiniana do livre arbítrio na narrativa.

Essa questão de incitar algo com uma obra literária, já foi posto nas discussões sobre a tragédia grega e o primeiro deles, foi Aristóteles. Diferentemente do que ocorre na Poética, na Tragédia, as personagens são homens que não são mais como instrumentos manuseados pelos deuses ou vítimas do desejo; eles atuam movidos por seus próprios impulsos e seus desfechos acabam por surpreender.

Aristóteles também se interessa pela finalidade, ou seja, o que a própria tragédia produz. Por essa razão, o último elemento de definição que Aristóteles traz é a catarse. “(...) se a tragédia é definida de modo formal, mas também por sua produção característica de emoções trágicas, é porque a Poética estuda a forma que a tragédia deve ter para ser capaz de produzir a catarse.” (MACHADO, 2006, p. 27) O efeito da tragédia sobre o espectador então é a catarse de duas emoções: o medo e a compaixão suscitados pelo sofrimento das personagens.

Aparece a catarse então, como um processo de purgação, de forma natural, como uma eliminação dos excessos. “A tragédia é uma mimesis... que, suscitando o medo e a compaixão, tem por efeito a purificação dessas emoções.” (MACHADO, 2006, p. 28) E para a definição de medo e compaixão temos o primeiro como sendo uma emoção que o espectador sente sobre a situação encarada pela personagem e que pode acontecer a ele; e o segundo como uma emoção perante a personagem que cai em infelicidade. Aqui, Aristóteles se assemelha a Horácio, pois: “O medo faz tremer por si próprio, a compaixão, pelo outro.” (MACHADO, 2006, p. 29) Não se trata de uma personagem ser muito bom, mas que cai no infortúnio ou que uma situação feliz caminhe para a infelicidade; na tragédia, a falta ou o erro é cometido pela ignorância da personagem e

não por ser mau, ou vil. É neste ponto em que o trágico suscita compaixão no espectador.

Mas a finalidade da tragédia é purificar as emoções; e assim, em vez de sofrimento, ela deve gerar prazer. Suscitando compaixão ou medo, a finalidade da história trágica é alcançada com sucesso. Como pensar a missão de Frodo em “O Senhor dos Anéis” de destruir o anel do poder? A personagem do livro acaba tendo um desfecho um tanto agridoce. A história em si e todas as suas amarrações possui rompantes intensos com os personagens “vilões”, porém recaem muito mais à sensação de euforia do que de medo. O desfecho é muito mais próximo da compaixão, gerando muito mais alívio que qualquer outro sentimento.

Em nenhum momento Tolkien toca na expressão do medo enquanto se lê contos de fadas. Alguns deles podem ter de fato, questões fortes das quais uma criança pode não captar de forma completa o que o sentido representaria. Mas estes contos devem estimular a mente da criança, assim como tudo à sua volta. Um pouco antes de determinar essa questão, Tolkien argumenta – em oposto a Andrew Lang – que nem adultos e nem crianças distinguem bem as coisas – e que é muita presunção achar que uns saberão lidar melhor com esses contos de fadas que outros.

O professor Tolkien ainda discorre que foi uma das crianças em que Andrew Lang se dirigiu com seus 12 volumes à respeito dos contos de fadas. Crianças das quais, Lang pareceu acreditar que tinham, pelas histórias de fadas, o equivalente do que seriam os romances para os adultos. Logo, Tolkien afirma um sentimento particular quanto a isso: “Eu não tinha nenhum ‘desejo de acreditar’ especial. Eu queria saber.” (TOLKIEN, 2010, p. 47) Novamente, a questão acerca da “suspensão da credulidade”, toma melhor forma quando diz que “Claramente as histórias de fadas não se ocupavam em primeiro plano da possibilidade, mas sim da desejabilidade. Se despertavam *desejo*, satisfazendo-o enquanto muitas vezes o ataçavam insuportavelmente, tinham sucesso.” (TOLKIEN, 2010, p. 47)

Assim não podemos negar que na realidade, parece muito mais implícito que os contos fantásticos devam suscitar desejo de saber mais sobre o que se conta, do que necessariamente o de deixar que a mente seja tomada por uma das reações das quais Todorov propõe e que desencadeiam ou para o estranho ou para maravilhoso. Ou ainda, as situações suscitadas pela Tragédia, as de provocar sentimentos de compaixão ou

temor nos espectadores. Para tal, um ponto da qual Todorov pode fazer-se quase semelhante ao pensamento tolkieniano é o seguinte: “(...) o medo”, diz ele, “está freqüentemente ligado ao fantástico, mas não como condição necessária”. (TODOROV, 2008, p; 41)

Adiante, Todorov apresenta Marcel Schneider, que em *La Littérature fantastique en France* pondera: “O fantástico explora o espaço interior; tem uma estreita relação com a imaginação, a angústia de viver e a esperança de salvação.” (TODOROV, 2008, p.42) Esta nos parece uma questão que nos remete ao escapismo.

Considerando o “escape”, Tolkien o atribui a uma das principais funções das histórias de fadas. Ele reprova o tom de desdém ou sentimento de pena (nada justificado) do termo, quando se trata de crítica literária. Aqueles que fazem uso do termo, chamam o contrário dele de “vida real”, e o Escape é mais prático e também mais heróico. Sobre isso, e na crítica, o tom aparece sempre de forma depreciativa – inclusive quanto mais sucesso a obra obtiver. Tolkien evidencia a confusão de pensamento, discutindo-o através de um exemplo quase trivial: porque um homem preso, ele questiona, não pode pensar ou falar sobre assuntos que não sejam carcereiros ou dos muros da prisão? “O mundo exterior não se tornou menos real porque o prisioneiro não consegue vê-lo.” (TOLKIEN, 2010, p. 68). A confusão se dá pelo que ele chama de “Escape do Prisioneiro” em detrimento da “Fuga do Desertor”: “Não apenas confundem o escape do prisioneiro com a fuga do desertor, mas parecem preferir a aquiescência do ‘colaboracionista’ à resistência do patriota.” (TOLKIEN, 2010, p. 69)

Importante ressaltar que Tolkien não considera os “escapistas” servis à moda evanescente como são os “não escapistas” – por assim dizer. Os “escapistas” não fazem dos objetos, seus mestres ou deuses, achando-os verdadeiros artefatos inevitáveis, que “vieram para ficar” e que são também, inesgotáveis. Ao falar de um erudito de Oxford que saudava a proximidade das fábricas e do tráfego à universidade, colocando ela em contato com a “vida real”, Tolkien acaba condenando a idéia e achando curioso que ele considerasse mais “vivo” automóveis que dragões e patético ao deixar claro que automóveis são mais “reais” que cavalos. (TOLKIEN, 2010, p. 71)

Mais adiante, um ponto interessante:

(...) o aspecto “escapista” moderno e especial (ou acidental) das histórias de fadas, que elas partilham com os romances e outras narrativas do passado ou a respeito dele. Muitas histórias do passado só se tornam “escapistas” em seu apelo porque sobreviveram desde uma época em que os homens em regra se deleitavam com o trabalho por suas próprias mãos até o nosso tempo, quando muitos sentem aversão às coisas feiras pelo próprio homem. (TOLKIEN, 2010, p. 73-74)

Existem ainda outros “escapismos”, como fome, pobreza, dor, injustiça, morte; situações desagradáveis em que as histórias de fadas oferecem escape com velhas ambições e desejos e que trazem uma sensação de satisfação e consolo: o consolo do final feliz. Certo tipo de sensação de consolo nos remete novamente às teorias acerca da tragédia grega, que deve desencadear compaixão (e temor, mas, este não é citado por Tolkien). O escape, com velhas ambições e desejos que o professor coloca como ponto de discussão, perpassa por diversos sentimentos, até por fim ele apontar o mais profundo deles: o Escape da Morte. As histórias de fadas oferecem exemplos do que ele chama de verdadeiro espírito *escapista* ou *fugitivo*:

As histórias de fadas são feitas por homens, não por fadas. As histórias humanas de elfos sem dúvida estão repletas do Escape da Imortalidade. Mas não se pode esperar que nossas narrativas sempre se ergam acima do nosso nível comum. Frequentemente se erguem. Nelas, poucas lições são ensinadas mais claramente do que o fardo do tipo de imortalidade – ou melhor, vida serial infinda – para a qual o “fugitivo” gostaria de fugir. As histórias de fadas é especialmente competente para ensinar tais coisas, antigamente e ainda hoje. (TOLKIEN, 2010, p. 76)

O mais importante é o Consolo do Final Feliz, que todas as histórias de fadas precisam ter e que na Tragédia é a forma verdadeira do Drama, sua função mais elevada.. A palavra que expressa esse contrário é “Eucatástrofe”.

O Eucatástrofe¹⁵ é um termo criado pelo próprio Tolkien e que refere-se à uma súbita mudança de eventos no final da história – quase semelhante à catarse da tragédia. É a concretização de um final, que garante ao protagonista que não seja vítima iminente de algo bem ruim como provável destino.

¹⁵ Tolkien uniu o prefixo grego “euro” que significa “bom”, com a palavra catástrofe.

É exatamente essa a ideia por detrás do final de *O Senhor dos Anéis*. Muito mais próximo de um final trágico, ou um final apoteótico, a vitória de Sauron parece segura quando Frodo rende-se – já na Montanha da Perdição – ao desejo do Anel, reivindicando-o para si. O Anel acaba caindo pelo descuido de Gollum e a disputa com Frodo, pelo objeto mágico. Com Gollum, o Anel acaba destruído, se esvaindo também Barad-dûr e o Lorde das Trevas, Sauron. Aparece como se, na cena em que Frodo fraqueja e titubeia querendo ficar com o Anel para si, que o desfecho seria o mais obscuro, mas logo ele é salvo por intervenções inesperadas, porém eficientes.

Por isso, pensamos que há uma quase semelhança com a “catarse”- termo usado na Tragédia para designar “purgação”; uma purificação das almas por meio de uma reação emocional causada por um trauma: é preciso que o herói da história trágica passe da “felicidade” para “infelicidade”. Esta é uma quase semelhança, pois o que ocorre é uma inversão de situações desse pensamento: para as narrativas de Tolkien, como em *O Senhor dos Anéis*; Frodo se sacrifica em nome dos povos da Terra-Média, partindo para Mordor, a fim de destruir o Um Anel. Várias atribulações contribuem para que o destino dele esteja cada vez mais curto e fatal e a sensação dos leitores é de que a falha do personagem será iminente. Mas próximo do fim, o alívio aparece assim que, por circunstâncias inesperadas, Frodo se livra do peso do Anel enquanto Sauron e aliados provam a derrota.

A boa catástrofe, a virada de júbilo, não é essencialmente “escapista” nem “fugitiva”. Nos contos de fadas ou em outros mundos literários, ela se dá como um “acaso milagroso”, sendo que não é seguro que vá acontecer novamente. Tolkien não nega o oposto dela, a “discatástrofe”, que nada mais é que o pesar pelo fracasso do protagonista: “(...) a possibilidade destes é necessária à alegria da libertação.” (TOLKIEN, 2010, p. 77) Para tal, a “libertação” e a “purgação” se assemelham na discussão em termos de conceito, sendo ambas, reações emocionais causadas por um trauma. E a noção de sentido moral de aperfeiçoamento dos homens, também reaparece.

Com relação à “alegria repentina”, Tolkien escolhe para ser o sinal da verdadeira história de fadas. Todo escritor de fantasia, um “subcriador”, espera estar se baseando na realidade, desejando de certa forma, ser um criador da verdade. Quando Todorov afirma que para uma narrativa ser fantástica, a primeira coisa necessária é a hesitação do “será verdade?” que deve rebater o leitor, percebemos esse aspecto para os exemplos do

autor búlgaro, faça sentido, mas há muitas ressalvas quando se trata de Tolkien e os autores que foram influenciados por ele, direta ou indiretamente.

A qualidade dessa “alegria” na fantasia bem sucedida pode ser explicada com um vislumbre da realidade ou verdade subjacente, não apenas um “consolo” sob o pesar do mundo, mas uma satisfação com a resposta para a questão “é verdade?”: “Se você construiu bem seu pequeno mundo, sim é verdade nesse mundo.” (TOLKIEN, 2010, p. 71) Isso basta ao artista e é uma faceta incalculavelmente rica.

Se Tolkien é cunhado como o “pai da literatura fantástica”, ainda que quem se depare com esse “título”, sem conhecê-lo ou tê-lo lido alguma vez, pode recair nos mandos da teoria literária ou da interpretação alegórica. No primeiro caso, trata-se mais especificamente relacionado às ideias de fantástico, com o teor de terror, medo, estranhamento e afins, nas quais Todorov foi pioneiro colocando em discussão com as possibilidades do gênero. J. R. R. Tolkien autor está situado depois das obras citadas por Todorov, e Tolkien abriu espaço para outros que puderam caminhar pelos ramos do fantástico, também de outras formas.

Referências:

COLERIDGE. Samuel Taylor. **Biographia Literaria**. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm>>. Acesso em: Julho de 2016.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

TODOROV, Tzevetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TOLKIEN, J. R. R. **Sobre História de Fadas**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

O REAL MARAVILHOSO EM MONTEIRO LOBATO

Rosânia Alves Magalhães (UFU/PPGLET)
rosanimag@hotmail.com.br

Resumo: Este trabalho reflete sobre a obra de Monteiro Lobato, *Memórias da Emília*, tomando por base a análise de Laura Sandroni, em seu livro *De Lobato a Bojunga: as renações renovadas*, de 1987. A narrativa apresenta às peripécias de Emília, a boneca de pano e dos outros personagens do Sítio do Pica-pau Amarelo. Emília resolve escrever suas memórias e apesar da sua curta existência, a boneca enche páginas e páginas com suas lembranças e ensinamentos, possibilitando-nos viajar para diversos lugares e conhecer histórias surpreendentes. O objetivo deste trabalho é identificar os artifícios utilizados pelo autor, para construção destas narrativas que transitam entre o real e o maravilhoso, de forma tão natural, que tudo parece real.

Palavras-Chave: Real, maravilhoso, Monteiro Lobato.

O presente artigo é resultado de uma participação no *I Ceninha: Pesquisas em Literatura Fantástica e em Letras*, do Instituto de Letras e Linguística, da Universidade Federal de Uberlândia. Tem como objetivo analisar a narrativa de Monteiro Lobato, *Memórias da Emília*, publicada em 1936, tomando por base a análise de Laura Sandroni, em seu livro *De Lobato a Bojunga: as renações renovadas*, de 1987. Tem como objetivo identificar os artifícios utilizados pelo autor, para construção desta narrativa que transitam entre o real e o maravilhoso, de forma tão natural, que tudo parece real. Para tanto, o trabalho será dividido em três etapas. A primeira parte contempla o contexto do surgimento de uma nova Literatura Infante – juvenil e a importância de Lobato, na inauguração de uma nova estética na Literatura Infantil Brasileira. A segunda parte reflete o conceito de maravilhoso na perspectiva de Tzvetan Todorov (1969) e uma breve bibliografia do escritor Monteiro Lobato. E, por último, uma reflexão em torno da linha tênue entre o real e maravilhoso, na obra em questão. Acredita-se que este trabalho seja relevante, uma vez que, apesar de ser uma narrativa que possibilita muito risos e descontração. Além disso, instiga o leitor a analisar o mundo a sua volta e defini-lo com suas próprias palavras, apresenta problemas sociais, econômicos e culturais de forma bastante questionadora. Possui uma linguagem acessível e descontraída, por meio de seus personagens.

Segundo Cunha (1999) a história da literatura infantil tem início do século XVIII, quando a criança passa a ser vista como diferente do adulto, “com necessidades e

características próprias, pelo que deveria distanciar-se da vida dos mais velhos e receber uma educação especial, que a preparasse para a vida adulta”. (CUNHA, 1999, p.22)

De acordo com Lajolo & Zilberman (2007), com a revolução industrial, no século XVIII, houve grandes mudanças no cenário político e financeiro da época, como a ascensão da burguesia seguindo da decadência do poder rural e do feudalismo. Tendo a burguesia consolidada como classe social, há a exigência de instituições que trabalhem a seu favor, para que as metas desejadas sejam atingidas. Desse modo, a família e a escola passam a ser pontos chaves na consolidação dessa nova classe.

Neste contexto, surge à literatura infantil, para Zilberman (1987), no contexto de preocupação de preparar a criança para o mundo surgem frequentes tentativas de delimitar o livro infantil ao trabalho didático, não se levando em conta o caráter ficcional e a submissão à norma estética que lhe dá autonomia e natureza própria. Além disso, os livros infantis têm sua origem histórica na adaptação. Porém, conforme dizeres de Sandroni (1987), a ligação pedagogia/livro infantil trouxe consequências negativas para o desenvolvimento que uma produção que pudesse preencher as exigências da criação poética.

De acordo com Sandroni (1987), a evolução da Literatura Infantil no Brasil se deu sob a forma inicial de traduções das obras produzidas na Europa para o público infantil, tanto obras didáticas, como de criação. Também a linguagem foi aproximando-se da fala abrigueirada. Outro aspecto que deve ser considerado é o surgimento de novas profissões e a conscientização de que a instrução é essencial como meio de ascensão econômico-social. Já que esse seria um momento “propício para o surgimento de um mercado leitor que justificasse a importância de livros numa primeira fase, seguida de tradução já feita por escritores brasileiros e finalmente de uma produção nacional”. (SANDRONI, 1987, p. 30).

Em 1921, com a publicação de *A Menina do Narizinho Arrebitado*, José Bento Monteiro Lobato rompe, ou pelo menos, inicia-se o rompimento desse círculo de dependência aos padrões provindos da Europa e inaugura a fase literária da produção brasileira destinada a crianças e jovens. Proveniente de uma família aristocrática rural paulista, neto de Visconde de Tremembé, Lobato formou-se em direito na Faculdade de São Paulo, homem comprometido com os problemas sociais brasileiros colocou-se “em

consonância com as posições mais progressistas do pensamento nacional”. (SANDRONI, 1987, p.47).

Ainda na Faculdade, Lobato começa a escrever artigo e crônicas publicados na imprensa. Conforme salienta Sandroni (1987), em 1927, o escritor exerce o cargo de Adido Comercial nos Estados Unidos e entusiasma-se com a civilização americana, em pleno progresso e crescimento econômico. Ao regressar ao Brasil, em 1931, Lobato sonha com um Brasil também moderno e investe na siderurgia. Foi preso em 1941 no governo Vargas e ao ser liberto continua sua escrita na defesa de seus ideais e publica mais livros para criança. Trata de temas até então não considerados apropriados à infância, tais como, guerras, política, ciência, petróleo, dentre outros. O autor os apresenta de forma simples e clara de fácil compreensão do leitor. A linguagem marcada pelo coloquialismo torna sua leitura mais agradável.

Assim, ao contrário do modelo tradicional, Monteiro Lobato cria novas expectativas em suas obras infanto-juvenis, pois há uma preocupação com a recepção de seus textos. Ao mesmo tempo, que aparecem narrativas com predomínio do informativo, pois através de seus personagens infantis do Sítio, ele volta à atenção para vários fatores do mundo exterior e busca conhecimentos de forma objetiva. Há também, uma preocupação com o ficcional, onde as crianças do Sítio solucionam problemáticas atuando sobre o meio ambiente, rompendo assim com a barreira do tempo e do espaço. Conforme expõe Sandroni (1987):

Enquanto o Sítio do Picapau Amarelo é situado no espaço e no tempo por dados referenciais esparsos, seus habitantes são, ao contrário, descritos minuciosamente a partir do primeiro capítulo de *Reinações de Narizinho*, título que reúne as primeiras histórias escritas por Lobato. (SANDRONI, 1987, p.50).

Dessa forma, Lobato revela uma espontaneidade de estilo, é descontraído, passa segurança em suas obras, utiliza-se de uma linguagem acessível a todos (coloquialismo) e o mais importante, demonstra através de suas obras uma crítica social, pois denunciam a exploração, as desigualdades de nosso país de forma criativa, revelando, assim, o homem engajado que foi nas questões sociais do Brasil e do mundo, é ao mesmo tempo regional e universal, pois fala do regionalismo e também recorre às tradições orais de outros povos.

Em *Memórias de Emília* (1936), Visconde de Sabugosa ao escrever o retrato de Emília faz o seguinte desabafo:

Emília é uma tirana sem coração. Não tem dó de nada. Quando tia Nastácia vai matar um frango, todos correm de perto e tapam os ouvidos. Emília, não. Emília vai assistir. Dá opinião, acha que o frango não ficou bem matado, manda que tia Nastácia o mate novamente _ e outras coisas assim. Também é a criatura mais interessante do mundo. Tudo quanto faz tem uma razão egoística. Só pensa em si, na vidinha dela, nos brinquedos dela. Por isso mesmo está ficando a pessoa mais rica da casa. Eu, por exemplo, só possuo um objeto _ a minha cartola. Jamais consegui ser proprietário de outra coisa porque se arranjo qualquer coisa Emília encontra jeito de me tomar. Até aquele ditonguinho que raptei no País da Gramática e escondi na boca, a diaba descobriu e me fez cuspir fora. (LOBATO, 2009, p.48)

Segundo Laura Sandroni (1987), Emília é o personagem mais significativo do Sítio do Pica-pau Amarelo.

Visto por muitos como o *alter ego* de Lobato, através de quem ele emite os seus pontos de vista, denuncia os absurdos do mundo civilizado, ri da empáfia dos sábios e poderosos. Sendo uma boneca, embora evolua e vire gente de verdade, ela está livre das obrigações sociais impostas pela educação à criança. Ela pode dizer o que pensa sem nenhum tipo de coerção. Representa desse modo os impulsos reprimidos mesmo em crianças tão livres quanto Pedrinho e Narizinho. (SANDRONI, 1987, p.52-53)

Dessa forma, Monteiro Lobato dá vida a uma boneca de pano e faz dela sua personagem principal. É por meio dessa figura instável, que exerce sua capacidade de fala, de forma inventiva, crítica e irônica. Assim, através do contraste entre a fantasia e a realidade, que Monteiro Lobato destaca a consciência crítica diante da vida político-econômico-mundial, como uma possibilidade de superação.

É graças a esta Emília falante, em cuja fala uma lógica implacável e sem papas na língua se alterna com um surrealismo cheio de nonsense e trocadilhos, que a atuação das outras personagens lobatianas ganha originalidade. Emília sabe falar e, pela fala, convencer os outros de seus pontos de vista, o que faz ela ponto de partida das aventuras mirabolantes narradas nas histórias. (LAJOLO, 2001, p.125)

Em *A reforma da natureza* (2009), percebe-se a ideia de um livro que pode ser digerido pelo leitor:

(...) Em vez de impressos em papel de madeira, que só é comestível para o caruncho, eu farei os livros impressos em um papel fabricado de trigo e muito bem temperado. A tinta será estudada pelos químicos — uma tinta que não faça mal para o estômago. O leitor vai lendo o livro e comendo as folhas; lê uma, rasga-a e come. Quando chega ao fim da leitura, está almoçado ou jantado. (Lobato, 2009, p. 47-48).

Assim, conforme Sandroni (1987), com Lobato os pequenos leitores adquirem consciência crítica e conhecimento em torno dos problemas do Brasil e da humanidade em geral. Lobato “desmistifica a moral tradicional e prega a verdade individual. Instaure, portanto, a liberdade. Sem coleiras, pensando por si mesma, a criança vê, num mundo onde não há limites entre a realidade e fantasia, que ela pode ser agente de transformação”. (SANDRONI, 1987, p.53)

Neste contexto, percebe-se que em *Memórias da Emília*, a boneca de pano queria escrever suas memórias, mas não sabia como começar. A única certeza que ela tinha é que o papel, pena e tinta deveriam ser especiais, com um jeito só dela faz com que inicie a difícil tarefa, conforme se observa no trecho abaixo:

Faça o que eu mando e não discuta. Veja papel, pena e tinta. O visconde trouxe papel, pena e tinta. Sentou - se. Emília preparou - se para ditar. Tossiu. Cuspiu e engasgou. Não sabia como começar com todas as suas estrelinhas. Também a tinta não serve. Quero tinta cor do mar com todos os seus peixinhos. E quero pena de pato, com todos os seus patinhos. [...] Emília, afinal, concordou em escrever as Memórias naquele papel da casa, com pena comum e tinta de Dona Benta. Mas jurou que havia de imprimir-las em papel cor do céu, tinta cor do mar e pena de pato. (LOBATO, 2009, p.13).

Observa-se que Emília decide escrever suas memórias, mas quem se vê obrigado a assumir a difícil tarefa de tomar nota das ocorrências, a respeito da vida da boneca é o sabugo de milho. Assim:

Por meio dos seus relatos, descobrimos detalhes e curiosidades sobre o cotidiano dos povos. Mas será que alguém tão novinho quanto a Emília já tem assunto para um livro de memórias? Na verdade, a boneca já passou por tantas situações surpreendentes que poderia encher uma estante inteira de volumes. Para não cansar as mãozinhas delicadas, dita para o Visconde de Sabugosa suas proezas junto com a turma do Sítio do Pica-Pau Amarelo. [...] Paciente, o sabugo de milho toma nota de tudo e mostra que Monteiro Lobato antecipava o costume moderno de dar depoimentos a jornalistas e escritores. (LOBATO, 2009, p.9).

A esse respeito, Sandroni (1987) afirma que, *Memórias da Emília* é exemplar no que diz respeito à sátira ao sistema econômico no qual uns trabalham para que outros enriqueçam. Conforme se lê no trecho abaixo:

O Visconde leu todos os capítulos já prontos, aos quais Emília aprovou e gabou, achando-os muito escritinhos. — Está bem — disse ela. — Minhas Memórias vão a galope. Quero provar ao mundo que faço de tudo, que sei brincar, que sei aritmética, que sei escrever memórias... — Sabe escrever memórias, Emília? — repetiu o Visconde ironicamente. — Então isso de escrever memórias com a mão e a cabeça dos outros é saber escrever memórias? — Perfeitamente, Visconde! Isso é que é o importante. Fazer coisas com a mão dos outros, ganhar dinheiro com o trabalho dos outros, pegar nome e fama com a cabeça dos outros: isso é que é saber fazer as coisas. Ganhar dinheiro com o trabalho da gente, ganhar nome e fama com a cabeça da gente é saber fazer as coisas. Olhe, Visconde, eu estou no mundo dos homens há pouco tempo, mas já aprendi a viver. Aprendi o grande segredo da vida dos homens na terra: a esperteza! Ser esperto é tudo. (LOBATO, 2009, p.63-64).

Dessa forma, Lobato emprega o humor, a ironia e a crítica como forma de levar a reflexão e nesse aspecto, conforme observa Sandroni (1987), Emília é seu porta-voz, “[...] personagem transgressora por excelência, sempre contestando as verdades estabelecidas em busca de suas próprias verdades”. (SANDRONI, 1987, p.59). Observa-se que, Lobato foi um autor engajado, comprometido com os problemas do seu tempo. Dessa forma, o escritor “[...] desiludido com os adultos, acredita que só as crianças poderão modificar o mundo, torna-as suas interlocutoras privilegiadas”. (SANDRONI, 1987, p.49). Portanto, o escritor ansiava por um projeto que pudesse influir na formação de um Brasil melhor através das crianças.

Percebe-se que Lobato apresenta suas personagens, caracterizando-as, conforme “uma faceta da personalidade desse escritor múltiplo e representa um aspecto da realidade com a qual a criança brasileira se identifica”. (SANDRONI, 1987, p.54). Assim, Emília apresenta seu nascimento:

E nasci de uma saia velha de Tia Nastácia. E nasci vazia. Só depois de nascida é que ela me encheu de pétalas de uma cheirosa flor cor de ouro que dá nos campos e serve para estufar travesseiros. [...] Nasci, fui enchida de macela que todos entendem e fiquei no mundo feito uma boba, de olhos parados, como qualquer boneca. E feia. [...]

Depois fui melhorando. Hoje piso para dentro. Também fui melhorando no resto. Tia Nastácia foi me consertando, e Narizinho também. Mas nasci muda como os peixes. Um dia aprendi a falar. (LOBATO, 2009, p. 15).

O Visconde é como “[...] um verdadeiro sábio, estimadíssimo de todos aqui, até de Dona Benta”. (LOBATO, 2009, p.33). Dona Benta “[...] é uma criatura boa até ali. Só isso de me aturar, quanto não vale? O que mais gosto nela é o seu modo de ensinar, quanto não vale? O que mais gosto nela é o seu modo de ensinar, de explicar qualquer coisa”. (LOBATO, 2009, p.90). Tia Nastácia “[...] é a ignorância em pessoa. Isto é... ignorante, propriamente não. Ciência e mais coisas dos livros, isso ela ignora completamente. Mas nas coisas práticas da vida é uma verdadeira sábia”. (LOBATO, 2009, p.90).

Segundo Nelly Novaes Coelho (1995), um dos grandes achados de Lobato foi mostrar o ‘maravilhoso’ como possibilidade de ser vivido por qualquer pessoa.

Com a mistura do imaginário com a realidade concreta, ele mostra, no mundo prosaico do cotidiano, a possibilidade de ali acontecerem aventuras maravilhosas que, em geral, só eram possíveis nos contos de fadas ou no mundo da fábula... e mesmo assim, vividas por seres extraordinários. (COELHO, 1995, p.359)

A respeito disso, Sandroni (1987) salienta que:

[...] Lobato estabelece a relação real/mágico numa ótica perfeitamente adequada à psicologia infantil. Ele intui que na criança realidade e fantasia são uma só e mesma coisa e que o adulto se sente dividido entre a razão e a afetividade, entre o mundo da lógica e o mundo do sentimento. (SANDRONI, 1987, p.59).

Porém, ressalta a autora, é importante ter em mente que em Lobato a fantasia é sempre uma forma de iluminar a realidade, nunca pode ser considerada alienante. Entretanto, percebe-se que em Monteiro Lobato, o que separa o real do imaginário está mais para o maravilhoso do que para o fantástico. Conforme salienta Todorov:

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos contados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. (TODOROV, 1969, p. 160).

A esse respeito Júlio Cortázar, explica que:

O verdadeiro fantástico não reside tanto nas estreitas circunstâncias narradas, mas na sua ressonância de pulsação, da palpitar surpreendente de um coração alheio ao nosso, de uma ordem que nos pode usar a qualquer momento para um de seus mosaicos, arrancando-nos da rotina para nos pôr um lápis ou um cinzel na mão. (CORTÁZAR, 1971, p.179)

Diante disso, percebe-se que há diferenças entre os termos maravilhoso e fantástico. Segundo o Ítalo Calvino (1923-1985)¹⁶, um dos mais importantes escritores italianos do século XX:

Tzvetan Todorov, em sua *Introduction à la littérature fantastique* (1970), afirma que aquilo que distingue o "fantástico" narrativo é precisamente uma perplexidade diante de um fato inacreditável, uma hesitação entre uma explicação racional e realista e o acatamento do sobrenatural. Entretanto, a personagem do incrédulo positivista que aparece frequentemente nesse tipo de narrativa, vista com piedade e sarcasmo porque deve render-se ao que não sabe explicar, nunca é contestada em profundidade. De acordo com Todorov, o fato extraordinário que o conto narra deve deixar sempre uma possibilidade de explicação racional, ainda que seja a da alucinação ou do sonho (boa tampa para todas as panelas). Já o "maravilhoso", também conforme Todorov, se distingue do "fantástico" na medida em que pressupõe a aceitação do inverossímil e do inexplicável, tal como ocorre nas fábulas das Mil e uma noites. (Distinção que se aplica à terminologia literária francesa, em que o *fantastique* quase sempre se refere a elementos macabros, como aparições de fantasmas do além. Já o uso italiano associa mais livremente "fantástico" a "fantasia"; de fato, falamos de "fantástico ariostiano" quando, segundo a terminologia francesa, deveríamos dizer "o maravilhoso ariostiano".).

Portanto, explica Calvino, o "maravilhoso" se refere mais a fantasia, assim os acontecimentos impossíveis de ocorrer tornam-se naturais na narrativa, pois houve de início um consenso em relação à aceitação do inverossímil. Enquanto, o "fantástico" pode causar outro tipo de reação no leitor, pois não se sabe, se o que é relatado trata-se do real ou de um delírio da personagem.

Nota-se que, em *Memórias da Emília*, a todo instante, a realidade se confunde com a fantasia, de forma peculiar o autor possibilita esse mergulho do leitor à narrativa

¹⁶ Contos fantásticos do século XIX: O fantástico visionário e o fantástico cotidiano. Organização de Ítalo Calvino. Disponível em: <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/calvino-italo-contos-fantasticos-do-seculo-xix.pdf>. Acesso em: 05 dez 2016.

de forma natural e espontânea, que mesmo os personagens se veem confusos em distinguir o limite que separa um do outro. Á respeito disso, Dona Benta faz um desabafo ao Almirante Brown:

“[...] Ah, Almirante, Vossa Honra não imagina o que acontece neste sítio! Só Vendo. Tanta e tanta coisa, que hoje, como já disse a Vossa Honra, não me admiro de mais nada. Se o Sol aparecer ali na porteira e me disser: — ‘Boa tarde, Dona Benta!’ — eu o recebo como se fosse o compadre Teodorico. — ‘Entre, Senhor Sol. A casa é sua’ Positivamente não me admiro de mais nada, nada, nada...” (LOBATO, 2009, p.40)

Os olhos do Almirante Brown já havia se surpreendido com tantas maravilhas e coisas difíceis de acreditar que até aquilo que não era maravilhoso, o Almirante já estava enxergando que era:

— “Estou achando tudo por aqui muito poético” — disse o inglês correndo os olhos pelas árvores. — “Que lindo este imenso tapete amarelo com que a senhora forrou o pomar!...” Dona Benta riu-se. O Almirante tinha a vista ainda mais fraca que a dela, de modo que tomou o chão forrado de cascas de laranja por um imenso tapete amarelo. (LOBATO, 2009, p. 41).

Também, depois de saber de um anjinho trazido da via láctea pela boneca Emília, um burro falante, tudo poderia ser possível no Sítio do Pica-pau Amarelo. Porém, Dona Benta advertiu-o: “[...] A única pessoa que ainda não apareceu por aqui foi um rei de verdade. Reis da fábula e dos países maravilhosos, desses que usam coroinhas de ouro, temo-los tido aos montes”. (LOBATO, 2009, p. 41).

Nota-se que Lobato recorre à intertextualidade, para reinventar e reinterpretar histórias que se desenvolvem em forma de aventuras. Conforme salienta Sandroni (1987), “[...] há uma história que se desenvolve em forma de aventura, com os mesmos personagens já conhecidos intercalados a outras da história universal transpondo o espaço e tempo através do uso de elementos mágicos, como o pó de pirlimpimpim ou faz-de-conta”. (SANDRONI, 1987, p.55). Outro aspecto digno de menção, é que a imaginação e a criatividade em Lobato são sem limites. Tudo é possível, Emília, por exemplo, ao escrever suas memórias, se sente na liberdade de contar o que bem entende. Dona Benta, inclusive, chama a atenção da boneca para o fato de que, “[...] em memórias a gente só conta a verdade, o que houve o que se passou. Você nunca esteve

em Hollywood, nem conhece Shirley. Como então se põe a inventar tudo isso?” (LOBATO, 2009, p.82-83). Mas Emília convicta de suas verdades logo responde a Dona Benta: “— Minhas Memórias — explicou Emília— são diferentes de todas as outras. Eu conto o que houve e o que devia haver. — Então é romance, é fantasia... — São memórias fantásticas. Quer ler um pedacinho?” (LOBATO, 2009, p.83). Neste contexto, Sandroni (1987) argumenta que com Lobato, os pequenos leitores “sem coleiras, pensando por si mesma, a criança vê, num mundo onde não há limites entre realidade e fantasia, que ela pode ser agente de transformação”. (SANDRONI, 1987, p.53).

Diante do exposto, percebe-se que Lobato é transgressor, diante das posturas e valores sociais impostos, apresenta uma posição questionadora e desafiadora através de suas personagens, especialmente da boneca de pano Emília. Nele impera o faz-de-conta, há solução para todos os problemas, as barreiras do espaço e tempo são transpostas. Em *Memórias da Emília*, personagens do Sítio, cinematográficos e dos contos de fadas, convivem em perfeita harmonia. Dessa forma, o escritor reinventa e reinterpreta histórias que se desenvolvem em forma de aventuras. Assim, a realidade se confunde com a fantasia, de maneira que, Lobato possibilita esse mergulho do leitor à narrativa, de modo natural e espontâneo, que mesmo os personagens se veem confusos em distinguir o limite que separa um do outro.

Referências:

COELHO, Nelly Novaes. *Brasil – século XX. Monteiro Lobato – um marco./ 60 anos de literatura infantil brasileira (dos anos 20 a 1980)*. In: _____. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. São Paulo: Ática. 1995. p. 354 – 379.

CORTÁZAR, Julio. *Do sentimento do fantástico*. In: CORTÁZAR, J. *Bestiário*. 2ª ed. Trad. de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Editora Civilização e Cultura, 1971.

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

LAJOLO, Marisa. *Emília, a boneca atrevida*. In: ABDALA JR., Benjamin; MOTA, Lourenço Dantas (org.) *Personae*. São Paulo, 2001.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Escrever para crianças e fazer literatura*. In: *Literatura Infantil Brasileira História e Histórias*, 2007, p.15-18.

LOBATO, Monteiro. *A reforma da natureza*. São Paulo: Globo, 2009.

LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2009.

SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas*. 2º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 1969.

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

O ESPAÇO DO FANTÁSTICO E ITALO CALVINO: DA TEORIA À PRODUÇÃO

Helen Cristine Alves Rocha (UFU/GPEA)
helen-c@bol.com.br

Resumo: A literatura fantástica surgiu na França, no fim do século XVIII. Ela surgiu como uma reação, contestando a hegemonia do racional da época, fazendo surgir em seu cotidiano o insólito, o inexplicável, o irracional. É uma literatura que se mostra como questionadora da realidade por meio da relação que estabelece entre o insólito e o real prosaico. Assim, pensando na importância dos estudos sobre a literatura fantástica e também no gosto de Italo Calvino pela fábula, este trabalho tem como objetivo mostrar as principais teorias concernentes ao fantástico enquanto gênero e modo, buscando apontar, principalmente, o que Calvino propõe no que tange a isso. Ademais, pretendemos enfatizar as principais obras literárias desse autor a esse respeito. Para tal fim, tomamos como fundamentação teórica obras que tratam da especificidade da literatura fantástica, principalmente a de Calvino, elegendo como obras básicas para sua compreensão os estudos de José Paulo Paes (1985), Tzvetan Todorov (2004), Filipe Furtado (1980, 2015), David Roas (2001), Lenira Covvizi (1978) e Marisa Gama-Khalil (2013). Para os estudos sobre teoria literária, utilizamos os textos que abordam o elemento fabuloso e os de história literária, lendo, especialmente, Italo Calvino (2006). As narrativas que são focos desta pesquisa se inserem em um trabalho que este autor realizou durante maior parte de sua vida: o estudo, a coleta e a produção de narrativas que trazem em seu cerne o insólito.

Palavras-chave: Literatura fantástica; Italo Calvino; Insólito; Fábulas.

INTRODUÇÃO

Por várias vezes, diante de situações que nos causam medo, aflição, ou que não conseguimos explicar racionalmente no momento em que acontecem, perguntamo-nos se o que está acontecendo é verdadeiro, se o que nos cerca é de fato a realidade¹⁷, ou se se trata de uma ilusão que toma a forma de um sonho. Além disso, sabemos que determinadas situações inexplicáveis fazem parte do nosso real, uma vez que o real é constituído também por imagens palpáveis e impalpáveis articuladas pela nossa imaginação, contudo, no nosso dia a dia, tendemos a separar o real das irrealidades que o constituem.

As histórias de contos mais geniais, como relata Louis Vax (1974), surgiram nos séculos XVI e XVII. Portanto, antes de surgirem as narrativas fantásticas, já haviam histórias populares que causavam arrepio nas pessoas e que serviam para melhorar a vida social, quando não eram uma leitura metafórica da ordem vigente na sociedade.

¹⁷ A noção de real/realidade que estamos considerando é semelhante à de Filipe Furtado (1980), o qual declara que a literatura fantástica depende daquilo que acreditamos como real, e o real daquilo que conhecemos: nossa realidade cotidiana e empírica. Ou seja, aquilo que existe de fato, que é perceptível e/ou acessível.

Louis Vax (1974, p. 9) versa que “[o] arrepio que as narrativas fantásticas, a literatura de imaginação científica, os quadros surrealistas provocam no leitor moderno, já o povo o conhecia graças às lendas que se transmitiam de geração em geração”. Para Vax (1974), se a narrativa seduz o ouvinte é porque ela é bem contada; seu teatro é bem preparado e todo esse encanto vem da oratória, do tom de convicção dado pelo narrador e pela retórica que ele usa para convencer o leitor/ouvinte. As pessoas sempre foram atentas a essas histórias, como versa Antonio Candido (2004, p. 174), assim “como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabuloso”.

Não é em vão que as histórias narradas oralmente foram passadas de geração em geração até que se firmaram na escrita, e foram delas que surgiram outras histórias que podemos fruir nos dias de hoje, as quais têm em seu cerne a magia, a possibilidade, a leitura da realidade. Dessa forma, as histórias vão além da necessidade lúdica do ser humano, elas atuam na própria constituição do homem e de seu meio social e cultural. Temos aprendido que ao longo do tempo foram surgindo narrativas nas quais esses fenômenos incomuns estão presentes: a chamada narrativa fantástica. Assim, pensando na importância dos estudos sobre a literatura fantástica e também no trabalho que Italo Calvino realizou durante maior parte de sua vida, o estudo, a coleta e a produção de narrativas que são compostas pelo fabuloso, este trabalho tem como objetivo mostrar as principais teorias concernentes ao fantástico enquanto gênero e modo, buscando apontar, especialmente, o que Calvino propõe no que tange a isso. Ademais, pretendemos enfatizar as principais obras literárias desse autor a esse respeito.

Por tudo já arrolado, a realização deste artigo se justifica pela ausência de trabalhos mais aprofundados sobre a literatura fantástica e as obras de Italo Calvino; a relação dessa literatura com as práticas ideológicas vigentes na pós-modernidade, tendo em vista que a leitura pode revelar metaforicamente as práticas ideológicas do mundo real através da ficção, da renúncia do verossímil; pela tendência da narrativa fantástica, que é enredada de forma sugestiva, sub-repticiamente: poder levar o homem a conhecer a si e ao mundo que o rodeia, podendo, em boa parte, propiciar outro modo de olhar para sua realidade imediata. Além disso, encontramos nas obras de Calvino narrativas divertidas que mesclam aventura, leveza e humor e que podem tratar da condição humana de incompletude, heterogeneidade.

O FANTÁSTICO E ITALO CALVINO

Ao pensarmos na definição teórica de narrativa fantástica, a qual ainda é complexa, é importante remontarmos à sua história: “desde os seus primórdios no século XVIII, [ela] sempre se preocupou mais em pôr em xeque o racional do que o real propriamente dito” (PAES, 1985, p. 189). O que temos é uma desconstrução, problematização do racional e não simplesmente do real. Para José Paulo Paes (1985), apesar de que se tenha querido recuar-lhe as origens aos feiticeiros, aos monstros, aos vampiros e almas de outro mundo da tradição folclórica da Europa, ou aos prodígios mitológicos da Antiguidade oriental e clássica, essa literatura teve um início histórico bem definido: a França do último quartel do século XVIII.

O século XVIII, chamado de século filosófico e época das Luzes, foi, por excelência, o do racionalismo. Para Paes (1985), havia uma fermentação intelectual em que os filósofos contrapunham aos preceitos irracionais ou supersticiosos da opinião comum, e aos dogmas da Fé, o seu direito de livre exame de tudo à luz da razão soberana. Destarte, instauraram-se no domínio do sobrenatural os limites filosóficos do certo, do provável e do duvidoso, porque não se admitia nada sem prova e também não se concordava com as noções do senso comum. Em nome da razão, as coisas são divididas, separadas, catalogadas. Há uma punição àquilo que foge da regra. Para Paes (1985, p. 190), foi “contra os excessos dessa tirania da razão – responsável, no campo das artes, por uma fria elegância formal onde não havia espaço para a expressão dos desejos, anseios ou temores mais obscuros da alma humana – que se voltou a literatura fantástica”, isto é, como uma reação, contestando a hegemonia do racional da época, fazendo surgir em seu cotidiano, controlado e catalogado, o insólito, o inexplicável. Buscando um meio de escape a uma realidade cada vez mais sistemática e racional. Por vezes,

a racionalidade é posta a serviço da ordem social vigente, à qual ela cuida de justificar e legitimar, ao mesmo tempo em que estabelece um silêncio punitivo sobre o que considera irracional. Daí a justeza da observação de Irène Bessièrre, de que a narrativa fantástica “denuncia, pela recusa do verossímil, todas as máscaras ideológicas”. (PAES, 1985, p. 190)

Percebe-se que essa literatura, que recusa e se contrapõe ao real, à razão e à prova, denuncia as máscaras das vontades de verdade vigentes por meio daquilo que escapa à explicação racional humana. Porém, concomitantemente, esse mesmo culto à razão colocou o irracional, o ameaçador, em liberdade, pois quando negou sua existência o converteu em algo inofensivo e, portanto, poder-se-ia jogar literariamente com ele.

Sabemos que os principais estudos sobre literatura fantástica ainda seguem a visão que Tzvetan Todorov imprimiu ao assunto. Em 1968, em *Introdução à literatura fantástica*, o autor organizou, reuniu e discutiu os estudos anteriores sobre o fantástico, levantando características que definiriam seu gênero e separando os elementos que caracterizavam outros grupos de narrativas, como o maravilhoso e o estranho. Para Todorov (2004, p. 30), percebemos que fomos transportados ao âmago do gênero fantástico quando notamos que estamos em um “mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros”, e nele deparamos com “um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar”. Saímos de uma realidade sem seres sobrenaturais, fantasmas, barulhos sem origens, para um lugar onde se produzem acontecimentos que não podem ser explicados e comprovados cientificamente. O autor ainda aponta que aquele que percebe tal elemento extraordinário no texto deve optar por uma das duas soluções possíveis: considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e ativas, e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. O fantástico ocorre nesta incerteza, pois ao escolher uma ou outra resposta o leitor deixa o fantástico para entrar no gênero estranho ou maravilhoso.

Todorov (2004, p. 32) cita exemplos de definições do fantástico que havia na França em meados do século XX, mesmo não sendo idênticas às definições dele, elas não o contradiz: Castex escreve que o fantástico “se caracteriza ... por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real”; para Roger Caillois “todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana”; e, para Louis Vax (1974, p. 8), a narrativa fantástica “gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável”. Estamos primeiro no nosso mundo, claro, sólido, tranquilizante, aí sobrevém um acontecimento estranho, tremendo,

inexplicável; conhecemos então o arrepio especial que provoca um conflito entre o real e o possível” (VAX, 1974, p. 13). Para Vax (1974), o fantástico está ligado ao escândalo, temos de acreditar no inacreditável caso continuemos participando do mundo que nos é proposto. Italo Calvino (2006), por sua vez, versa que em italiano, como também deve ser originariamente em francês,

os termos *fantasia* e *fantástico* não implicam absolutamente esse mergulho do leitor na corrente emocional do texto; implicam, ao contrário, uma tomada de distância, uma levitação, a aceitação de uma lógica outra que leva para objetos outros e nexos outros, diversos daqueles da experiência diária (ou das convenções literárias dominantes). [...] Para os leitores de Ariosto, nunca se impôs o problema de *acreditar* ou de *explicar*; para eles, como hoje para os leitores de *O nariz* de Gogol [...], o prazer do fantástico está no desenvolvimento de uma lógica cujas regras, cujos pontos de partida ou cujas soluções reservam surpresas. (p. 256-7, grifo do autor)

Este autor, além de escrever obras fantásticas, está entre os que propõem e ampliam a definição de fantástico, não considerando que a literatura fantástica esteja reduzida aos séculos XVIII e XIX, como a considera Todorov, mas que se mantenha nos séculos XX e XXI adentro. Para o escritor, a literatura fantástica está além de nosso real cotidiano. O leitor, neste sentido, tomando distância do texto, abre-se a surpresas com enredos que o capturam e o levam a outras realidades ou a outros entendimentos da sua própria realidade. O prazer do fantástico está justamente no ponto em que quebra com o nosso real e revela surpresas.

David Roas (2001, p. 7-8) aponta que a maioria dos críticos coincide em assinalar “que a condição indispensável para que se produza o efeito fantástico é a presença de um fenômeno sobrenatural”. O termo sobrenatural que o autor utiliza liga-se a uma clara significação religiosa, ou seja, refere-se à intervenção de forças de origem demiúrgica, angelical e/ou demoníaca. Ele designa a tudo aquilo que transcende a realidade humana. Porém, o autor ainda versa que nem toda literatura que intervenha o elemento sobrenatural deva ser considerada fantástica, já que nem sempre o elemento sobrenatural é uma condição *sine qua non* para a existência de tal subgênero. O teórico aproxima-se da tese de Filipe Furtado (1980), que também acredita que a irrupção do fantástico se dá a partir de um elemento ou evento sobrenatural. Para este autor, a tendência dominante na abordagem do fantástico é “narrativa sobrenatural” ou

“literatura do sobrenatural”, que comporta os gêneros fantástico, maravilhoso e estranho, sendo caracterizada por abrigar “temas que traduzem uma *fenomenologia meta-empírica*” (FURTADO, 1980, p. 20, grifo do autor). Com o qualificativo meta-empírico, Furtado (1980, p. 20) pretende significar que a fenomenologia “assim referida está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades”.

Entendemos, então, que a literatura fantástica está além do que é explicável, do empírico, da própria experiência humana, pois rompe com o real através do insólito. A fenomenologia metaempírica inclui qualquer tipo de fenômenos sobrenaturais na concepção mais corrente do termo, como aqueles que, tendo existência objetiva, fariam parte de um sistema de natureza diferente do universo conhecido, e também todos os que “são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe” (FURTADO, 1980, p. 20). Até o momento, percebe-se que o gênero fantástico confere duplicidade à ocorrência metaempírica, por “manter uma constante e nunca resolvida dialéctica 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. 36). Portanto, Roas (2001) e Furtado (1980) compartilham da teoria de Todorov (2004): a hesitação do leitor e/ou do personagem diante de um texto de gênero fantástico, dado que a obra cria o sobrenatural e não leva o destinatário da narrativa a procurar uma explicação para tal elemento. A narrativa fantástica faz surgir e mantém uma série de elementos contraditórios, como: “real/imaginário; racional/irracional; verossímil/inverossímil; transparência/ocultação; espontaneidade/sujeição à regra; valores positivos/valores negativos, etc” (FURTADO, 1980, p. 36). Assim, o discurso fantástico tem que multiplicar esforços no sentido de dar sustentação ao desenvolvimento desse debate que a razão trava consigo mesma sobre o real e a possibilidade simultânea da sua subversão.

Desde o surgimento da literatura fantástica, observamos que apareceram alguns problemas de ordem histórica, teórica e de classificação. Em busca de uma possível resolução, Remo Ceserani (2006, p. 8) afirma que a perspectiva dessa literatura como modo literário tende a alargar o campo de ação do fantástico e a estendê-lo sem limites

históricos a todo um setor da produção literária, “no qual se encontra confusamente uma quantidade de outros modos, formas e gêneros, do romanesco ao fabuloso, da *fantasy* à ficção científica, do romance utópico àquele de terror, do gótico ao oculto, do apocalíptico ao meta-romance contemporâneo” (grifo da autora). Esse conceito de fantástico modo não coloca limites históricos e considera toda produção literária que possui o elemento insólito como seu principal componente. Desse modo, nosso enfoque se dirige, principalmente, no sentido de entender alguns textos de Calvino a partir da noção mais viável e abrangente de “modo”. Isso se justifica porque se “partirmos de um mirante que considera seu enquadramento por intermédio do gênero, reduzimos o ponto de alcance de uma vasta literatura que fratura a realidade e se ergue como uma estética em que a incerteza é a base de criação”, literatura “essa que existe desde os primórdios, fruto do imaginário dos seres humanos” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 375). Portanto, a partir da noção de gênero considerada por Todorov não conseguiríamos interpretar as obras fantásticas de Calvino como pertencentes ao gênero fantástico e estaríamos reduzindo o seu ponto de alcance. Embora possamos afirmar que algumas delas estão dentro do gênero maravilhoso, já que há por parte do leitor uma aceitação, ou não, do sobrenatural do texto, visto que não há leis racionais que expliquem o fenômeno sobrenatural evocado.

Diferentemente do que Filipe Furtado designa de fantástico gênero, no verbete do E-dicionário a conceituação de fantástico aplica-se a categorias gerais da literatura a partir de elementos gerais, e tem se mantido praticamente imutável ao longo do tempo. A partir dessa perspectiva, entendemos, novamente, que o modo fantástico recobre, “portanto, uma vasta área a muitos títulos coincidente com a esfera genológica usualmente designada em inglês por *fantasy*” (FURTADO, 2015, p. 1, grifo do autor). Logo, o teórico considera a literatura fantástica modo como aquela que possui a fantasia, o inimaginável, e os intuitos de representatividade da literatura como subdivisíveis entre ser realistas ou fantasiosos. Diante do grande número e da heterogeneidade dos textos e dos gêneros, convém examinarmos com atenção aquilo que invariavelmente surge em qualquer deles e acaba justificando sua subsunção no modo fantástico: o fenômeno sobrenatural.

Entendemos que, para Furtado (2015), a irrupção do fantástico se dá a partir de um elemento ou evento sobrenatural, isto é, através de um elemento insólito, que

também podemos denominar como o real da obra. Insólitos são os elementos que contradizem as regras naturais do mundo em que vivemos e fendem a nossa realidade. Furtado (2015, p. 1-2) ressalta ser “preferível subsumi-los numa categoria mais ampla e apelidá-los de ‘metaempíricos’”. Isto é, aquilo que está prestes a ser descoberto a partir de uma experiência vulgar ou imediata, não metódica nem racionalmente interpretada e organizada; que causa uma mudança sucessiva naquilo que temos como experiência de mundo; aquilo que ainda não conhecemos. Este é um elemento comum em basicamente todas as tentativas de designações da literatura fantástica: o sobrenatural da obra, ou seja, algo que se configura como insólito ou metaempírico. A partir dessa tese, é importante frisar que também entendemos como insólito não só a noção de fenomenologia metaempírica, de Furtado (1980/2015), mas também o que Lenira Covizzi (1978) denomina de insólito no mundo e na ficção do século XX. Para ela, o insólito “carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*” (COVIZZI, 1978, p. 26, grifos da autora). O termo “insólito” é empregado dentro da literatura fantástica como sendo seu elemento mais importante, o sobrenatural, principalmente porque é produto da imaginação. Tendo em vista que o prefixo “in” dá um sentido contrário, de privação ou negação na palavra, entendemos que o insólito nega e desconstrói o que há de “verdadeiro” na realidade; é aquilo que traz incerteza quanto ao que é cientificamente provável; que é incompatível com a racionalidade; irrealizável; ilimitado; indefinível; que extrapola a realidade. “Entra-se em contato com objetos, pessoas, situações até então desconhecidas. Daí a perplexidade e excitação que provoca” (COVIZZI, 1978, p. 26).

De fato, o que interessa a Calvino, “em seu mergulho no mundo da fábula, não é tanto a riqueza das imagens, ou o valor simbólico delas, mas a economia da narração, a capacidade de descrever as situações mais inverossímeis em pouquíssimas frases” (LORENZO MAMMÌ apud CALVINO, 2006, p. 7). Calvino, durante maior parte de sua vida, realizou o estudo, a coleta e a produção de narrativas que são compostas pelo elemento fabuloso: *O visconde partido ao meio* (1952), *O barão nas árvores* (1957), *O cavaleiro inexistente* (1959), *O castelo dos destinos cruzados* (1969), *As cidades invisíveis* (1972), *Contos fantásticos do século XIX* (1983), *Fábulas italianas* (1956), *Perde quem fica zangado primeiro* (1954), *Sobre o conto de fadas* (1999), *Relatos do*

fantástico (2010), “Sobre o fantástico” (2015), “Definições do território do fantástico” (2006). Nessas obras, por exemplo, não só há noções teóricas sobre a literatura fantástica, mas também obras literárias cuja essência é a fratura da realidade e a incerteza entre os acontecimentos serem reais ou sobrenaturais é a base de sua criação.

Nas obras literárias, verificamos a presença do metaempírico a partir de personagens e eventos como: um visconde que é partido ao meio por uma bala de canhão e as metades de seu corpo vivem separadas e agem como pessoas “inteiras”; um cavaleiro que fala, anda e é o melhor paladino do exército de Carlos Magno, mas tem seu elmo vazio; um filho de um barão que sobe no carvalho do jardim de sua casa e decide nunca mais descer, morando sobre as árvores a maior parte de sua vida; um viajante, Marco Polo, que descreve para Kublai Khan as maravilhas das cidades do imenso império do conquistador mongol, em um diálogo repleto de elementos sobrenaturais, de valores que Italo Calvino considerava fundamentais para o futuro da literatura (leveza, exatidão, rapidez, visibilidade, multiplicidade e consistência); a leitura de tarô e o destino de diversas personagens em uma obra repleta de mistério e magia; a coleta, transcrição e reinvenção dos contos populares italianos, os quais são cheios de mitos, lendas e propõem reflexões sobre a própria realidade; por fim, uma obra infantil que transforma a realidade em fábula ao colocar três jovens que vão em busca da realização do último desejo de seu pai: em uma mistura de esperteza e humor, eles precisam multiplicar as moedas que receberam de herança.

Essas obras apresentam como ponto central a magia, o insólito, o sobrenatural e, conseqüentemente, fazerem parte do rol de textos considerados como fantásticos. Outrossim, percebemos que Calvino não só escreveu e estudou a respeito dessa literatura, mas elaborou também um trabalho teórico rico e minucioso sobre a mesma. Ele é um escritor do século XX e conseguiu produzir obras que são resultados dos fatos incomuns que levaram a ascensão dos elementos que formavam a arte do século XX, elementos que agora formam outro tipo de narrativa e uma realidade ilógica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo teve como objetivo mostrar as principais teorias referentes ao fantástico enquanto gênero e modo, buscando mostrar, principalmente, o que Italo Calvino propõe no que compete a isso. Outrossim, pretendíamos evidenciar as

principais obras literárias desse autor a esse respeito. Destarte, nas definições que foram expostas sobre a narrativa fantástica, percebemos que elas trabalham com conceitos afins: o mistério, o inexplicável e o inadmissível. Todos incluídos na vida real ou no mundo real. Elas compartilham de uma mesma ideia: a invasão do sobrenatural na narrativa. Todorov mostra o caráter diferencial do gênero fantástico separando-o do estranho e do maravilhoso, e não o transformando em uma substância como fazem Vax, Castex e Caillois, mesmo porque, para ele, um gênero sempre se define em relação aos gêneros que lhe são vizinhos. Para Todorov, a hesitação faz com que o fantástico exista na narrativa. Similarmente, Roas e Furtado consideram um texto pertencente ao gênero fantástico quando há uma constante e não resolvida dialética entre o metaempírico e o mundo natural no qual ele irrompe. Furtado ainda ressalta, em estudos posteriores, que a literatura fantástica enquanto modo abrange um número maior de textos, pois ela considera todas as obras nas quais intervenham algo sobrenatural.

Temos uma grande variedade de definições que, tomadas em seu conjunto, servem para iluminar um bom número de aspectos do gênero e do modo fantástico. Por isso, frisamos somente os autores que conjugam os aspectos que nos permitiram determinar alguns textos de Italo Calvino como fantásticos. Como os acontecimentos vão além daquilo que habitualmente conhecemos, só nos resta lidar com o fantástico de forma a tentar nomear insolitamente os atos sugeridos, os quais apresentam o real de maneira subversiva. O insólito da literatura fantástica desloca o significado esperado sobre o que designamos empiricamente sobre a realidade. Assim, a realidade é transfigurada através da arte em uma irrealidade que a contém, e as produções artísticas contemporâneas enfatizam a irrealidade escamoteando o real para que possamos vê-lo melhor. Não é uma estranheza que “poderia parecer gratuidade, malabarismo ou simples sofisticação para o leitor menos avisado” (COVIZZI, 1978, p. 27). O insólito exerce uma função crítica. Não só crítica social, mas crítica total, “a ponto de a obra contestar-se a si própria contestando as convenções que a tornaram possível” (COVIZZI, 1978, p. 27). Há também, portanto, uma função metalinguística que critica o próprio ato de escrever e as condições sociais que o tornaram possível.

Percebemos que Covizzi (1978) também se aproxima da tese de Furtado (1980/2015) e Roas (2001), concernente à fenomenologia metaempírica e ao elemento sobrenatural, quando aponta o insólito como algo que está além do que é verificável ou

cognoscível a partir de nossa experiência: aquilo que é uma criação ficcional e imaginária. Essas noções de insólito também são semelhantes à concepção de Italo Calvino (2006, p. 256-7) sobre a literatura fantástica: “a aceitação de uma lógica outra que leva para objetos outros e nexos outros, diversos daqueles da experiência diária”. O autor está se referindo ao insólito; àquilo que dá outros significados às coisas objetivas que já conhecemos. Então, verificamos que além de escrever obras fantásticas, Calvino também se dedicou à teorização dessa literatura, ampliando a sua conceituação. Logo, consideramos que algumas de suas obras literárias estão dentro das designações que discorreremos sobre o fantástico modo, pois elas têm o insólito como centro e motivo de base.

Por fim, no tocante ao estudo feito por Todorov, Italo Calvino ressalta que é um trabalho muito específico a uma aceção importante do fantástico, e também muito rico de sugestões concernentes a outras aceções, visando a uma classificação mais geral. Portanto, o estudo de Todorov dá base e suporte a outros estudos sobre a literatura fantástica, sendo muito importante dentro da teorização dessa literatura ainda considerada marginal. Contudo, é preciso ir além da visão estruturalista de Todorov, o que vem sendo feito por outros escritores e teóricos, como Italo Calvino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALVINO, Italo. **Assunto encerrado: discurso sobre literatura e sociedade**. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2004. 272 p.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Editora Ática, 1978.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

FURTADO, Filipe. **Fantástico (modo)**. E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&linkid=188&Itemid=2>. Acesso em: 15 nov. de 2015.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **História e ficção no universo do fantástico: a fratura do real e as polêmicas teóricas**. 1. ed. Vitória da Conquista: LABEDISCO, 2013, p. 369-79.

PAES, José Paulo. **Gregos e baianos**. S.L.: Brasiliense, 1985.

ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas**. Tradução de João Costa. Lisboa: Editora Arcádia, 1974.

CAMINHOS DO GÓTICO NO SERTÃO BRASILEIRO: BREVE PERCURSO HISTÓRICO

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro (UERJ)

fabiana_bellizzi@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho faz um recorte no projeto de Tese: “Um ser tão assombrado: manifestações do gótico no regionalismo brasileiro do Romantismo ao Modernismo”, e objetiva traçar a presença do gótico nas narrativas regionalistas brasileiras. Para tal foi necessário abordar o nascimento da vertente na Europa, afinal “[...] os significados e as implicações do gótico têm que ser cultural e historicamente observados para que se compreendam seus sentidos” (SÁ, 2010, p. 19). Com o ocaso da Idade Média e início do Iluminismo e todo o cenário marcado por rupturas e contradições, o movimento gótico oferece respostas aos temores e incertezas vivenciados no período. Ressaltamos que na Europa ou nas Américas, os Séculos XX e XXI não mais vivenciaram e vivenciam os medos do homem medieval. Na contemporaneidade, nossas inquietações e motivações diante do medo são de outra ordem, embora ainda nos afastemos daquilo que a nós configura-se como diferente ou estranho em relação ao que a sociedade normatiza como sendo o certo. O gótico cumpre seu papel ao dar voz ao diferente, ao misterioso, ao reprimido ou aos conflitos não resolvidos, e neste trabalho a realidade que nos instiga a pesquisar tal mistério situa-se nos ermos do Brasil, em locais muito distantes dos vales sicilianos ou das fábricas inglesas do século XVIII europeu, mais especificamente nos sertões de Goiás, Minas Gerais e São Paulo. Trata-se de um trabalho bibliográfico, analítico e não conclusivo, cuja bibliografia será referenciada ao longo da escrita.

Palavras-chave: Gótico; Literatura Brasileira; Regionalismo

Apontamentos teóricos

Contradições e caos comumente são vistos na estética gótica. Concebido em um período extremamente delicado e confuso para o homem europeu – o Iluminismo e a Era da Razão -, o gótico surge inicialmente através dos *graveyard poets* como franca oposição aos preceitos racionais e ao equilíbrio preconizados pela nova corrente burguesa, uma vez que “[...] produzindo uma poesia de desafio e de inspiração divina que, além de advogar o sentimento e a paixão, colocava em cena temas e cenários que se tornariam caros ao romance gótico: a morte, o medo, a noite, gemidos, sepulturas” (VASCONCELOS, 2002, p.120-121).

Conforme se nota, o ambiente europeu à época mostrou-se profícuo e favorável ao movimento gótico que nascera como insurreição aos ideais burgueses. A crise aristocrática, as rápidas mudanças econômicas e sociais na Inglaterra, o rompimento dos antigos laços comunitários feudais, enfim, o cenário e o momento histórico conspiravam a favor de um movimento que se dirigisse na contramão dos acontecimentos, e então o gótico torna-se um veículo adequado para tal: “O gótico surge com a erupção desta

problemática e incorpora ao seu discurso as características básicas dos novos tempos. Inaugura uma espécie diferente de romance, representando a fragmentação e o terror” (MARTINHO, 2010, p.51).

Excessos, mistérios, inquietações, contradições, misticismo, exageros e apelo sexual são alguns dos elementos que compõem a tessitura gótica. Além disso, o gótico expôs as limitações da nascente classe burguesa ao dar voz aos párias sociais: os estrangeiros, os não-cristãos, o proletariado, as mulheres, enfim, uma galeria de personagens que se assemelhavam aos bárbaros germanos exatamente por trazerem a marca do diferente, do outro que não se encaixava em uma determinada sociedade:

se o romance realista ocupou o terreno médio da cultura burguesa, o romance gótico se define na fronteira daquela cultura e, ao encenar dilemas sociais e psicológicos, ele tanto confronta a burguesia em suas limitações como lhe oferece, dialeticamente, modos de transcendência imaginária (VASCONCELOS, 2002, p.125-126).

Com o ocaso da Idade Média e início do Iluminismo e todo o cenário marcado por rupturas e contradições, o movimento gótico tenta oferecer respostas aos temores e incertezas vivenciados no período, além de ser uma tentativa de “[...] superar os limites da ordem racional e moral e de tratar de tudo aquilo que o Iluminismo havia deixado sem explicação ou varrido para debaixo do tapete” (VASCONCELOS, 2002, p.126).

Assinala-se que um dos aspectos do gótico – e explorado por artistas do período, baseia-se na contradição entre os ideais iluministas que abriam as portas do progresso e desenvolvimento econômico, e as pretensões conservadoras de manter o *status quo*. Essas turbulências marcariam de forma muito pungente o século XVIII como nenhum outro período na história das nações o fez, refletindo-se nas artes de uma maneira única: “[...] a história fantástica típica da literatura padrão é filha do século XVIII” (LOVECRAFT, 2008, p.24). Fred Botting em *Gothic* (1997, p. 22, tradução minha) aponta o gótico como “[...] um termo geral e derogatório para a Idade Média que conjurava ideias de costumes e práticas bárbaras, de superstição, ignorância, imaginação extravagante e selvageria natural”.

A Revolução Industrial, portanto, mudaria para sempre a face da sociedade europeia. Porém, no Século XIX, outros temas - mais depurados e ligados ao interior do ser - passam a perturbar o homem europeu, e o gótico não passaria incólume por este

ambiente. As emoções contidas durante o período da Idade Média, as incertezas e ansiedades vivenciadas com o fim do feudalismo, a racionalidade e ordem tão preconizadas pela burguesia, o massacrante processo de industrialização, a nova ordem econômica imposta nas cidades, enfim, problemas nunca antes vivenciados pelo homem europeu trouxeram insegurança emocional, sensações de não-pertencimento e questionamentos de ordem psicológicos,

[...] revelando o lado obscuro dos seres e também passando a explicitar aspectos de decadência social e moral. Os antigos castelos são substituídos por casarões misteriosos, geralmente em ruínas; as florestas escuras e pantanosas dão lugar às estreitas ruas escuras, cheias de becos, das modernas cidades do século XIX; a entidade sobrenatural, embora bem vinda, já não se faz necessária como no princípio, pois passa a ser substituída por imagens assustadoras cuja origem está na loucura, alucinações ou pesadelos (MENON, 2007, p.24-25).

Conforme se observa, há séculos o gótico vem capturando importantes ocorrências e manifestações culturais e transformando-as em um tipo de expressão artística nem sempre totalmente aceita pelos críticos, muitas vezes sendo classificado como “subcultura” (MENON, 2007). Muito dessa visão advém do fato de o gótico apresentar um mundo estranho, povoado por criaturas sobrenaturais e notívagas, causando medo e terror, principalmente as narrativas primitivas. Outro ponto que também contribuiu para a disseminação negativa do termo foi o fato de o gótico estar relacionado ao mundo dos bárbaros e violentos homens do período românico.

E no Brasil? Como entender a manifestação de elementos muito próprios das narrativas fantásticas europeias em nossa produção literária? À semelhança do que ocorria na Europa, aqui também podemos notar traços desse discurso que dá voz aos párias sociais e marginalizados? Ainda mais instigantes tornam-se tais questionamentos ao fazermos uma incursão pelo interior do Brasil e destacarmos elementos do gótico europeu em produções tidas como regionalistas. Distantes da capital ou do litoral, estas regiões produziram um tipo de literatura fantástica muito coerente com os valores locais, imbuída de tradições, lendas e mistérios próprios das narrativas góticas europeias.

Durante longo período desenvolvemos nossa produção artística muito atrelada ao cânone português. Porém, com a independência do Brasil em relação à sua

Metrópole portuguesa, passamos a aludir uma produção mais genuína. Embora a produção literária europeia continuasse resvalando em terras brasileiras – nossos autores mantiveram contato com produções francesas e inglesas -, há que se considerar o fato de haver um hiato cronológico entre o que era produzido na Europa e o que se produzia no Brasil. No tocante à literatura gótica, o romance gótico tradicional ou genuíno se consome no século XVIII, época em que no Brasil ainda se desenvolvia a narrativa poética:

Quando a literatura gótica estava no seu apogeu na Inglaterra, os poetas brasileiros ainda traziam muito do sentimento barroco e árcade, mas isso não quer dizer que o gótico tenha passado despercebido em terras brasileiras (SÁ, 2010, p.61).

Conforme observado, o gótico, na literatura, teve início com os romancistas ingleses no Século XVIII, popularizando-se pelo mundo nos Séculos XIX e XX. O gótico tradicional ainda respirava o que a Idade Média exalava, daí que suas narrativas propagavam temas ligados ao macabro, tenebroso e com forte teor religioso. No Brasil, não temos uma intensa produção gótica aos moldes europeus, e menos ainda no Século XVIII, embora leitores existissem, nessa época, que já se interessavam pelas narrativas do tipo:

Não obstante, se a presença francesa chegou a ofuscar a inglesa, impondo-se, ao longo do século, isso não impediu que, durante várias décadas, livros, cursos de língua, métodos de ensino, romances e novelas tenham sido oferecidos ao público brasileiro, ainda que, no caso desses últimos, o mais das vezes importados via Lisboa, em tradução portuguesa, ou via Paris, traduzidos do francês. A França, portanto, além de oferecer seus próprios bens culturais, exerceu um papel preponderante como mediadora entre o Brasil e a Inglaterra, no que diz respeito à importação dos romances (VASCONCELOS, s/d, paginação irregular)

Aos autores brasileiros não faltou material para inspirá-los a escreverem narrativas que traziam muito da acepção e elementos do gótico europeu. Além das obras que eram trazidas para o Brasil, há que se mencionar a presença de um grupo de escritores brasileiros em Paris, que além de trazerem novidades do que acontecia à época, para o Brasil, tiveram a façanha de promoverem nossa escrita em solo parisiense.

É durante o Romantismo que a Literatura Brasileira se impõe com mais força, ou, nas palavras de Antonio Candido (2006, p.327), “Graças ao Romantismo nossa literatura pôde se adequar ao presente”. E o presente que se abria, em um primeiro momento, trazia uma produção literária singular e instigante, ao mesclar movimentos europeus, dos quais nosso Romantismo se ramifica, aos movimentos locais e autênticos que ocorriam no Brasil (CANDIDO, 2006). Localmente vivíamos um sentimento de nação ainda não experimentado em outras fases da História do Brasil por conta da Independência política em relação à Metrópole Portuguesa. Não à toa que o sentimento de nacionalismo encontra expressão no Romantismo, principalmente em seus primeiros anos, afinal “Descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida, demasiado abstrata [...]” (CANDIDO, 2006, p.333).

Para alguns pesquisadores, e aqui incluímos o trabalho de Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira* (2006), as primeiras décadas do Romantismo vivenciaram o momento áureo da literatura nacionalista através do Indianismo, encontrando em Gonçalves Dias e José de Alencar representantes de alto nível. Com bastante desenvoltura, José de Alencar imprimiu elementos do gótico tradicional em suas narrativas. No romance *O Guarani* (1857), por exemplo, a base temática é a história colonial do Brasil, “[...] sobre a qual o escritor recria a fundação do país, inventando uma ascendência épica para uma nação jovem” (SÁ, 2010, p.26). Assim como o gótico tradicional, que buscava elementos épicos para relembrar o passado de glórias e lutas, Alencar busca inspiração na natureza e fauna brasileiras e no índio, elementos que se comunicavam com o desejo de exaltar a Pátria Brasileira:

Nem imitação da Europa, nem exótico/bizarro, seu possível Brasil pretende-se um espaço aberto, uma terceira alternativa que se move em direção ao futuro após Alencar descartar os elementos que ele não considera adequados para integrar o seu mito fundacional de país. Postos de lado, esses refugos são abordados através de um discurso gótico e isso parcialmente explica como o antagonista alencariano parece ser um desdobramento de aspectos bem conhecidos do vilão inglês, o qual, por sua vez, assume diferentes conotações na realidade brasileira (SÁ, 2010, p.26).

Se na Europa as imagens de castelos decadentes e seus fantasmas, muito presentes nas narrativas do gótico tradicional, representavam o fim do sistema

aristocrático, no Brasil “O castelo europeu vira uma mansão portuguesa no meio da floresta brasileira, um lugar de projeções coloniais, nacionais e de espectros” (SÁ, 2010, p.26), representando o fim do sistema colonialista brasileiro.

Bastante representativas, neste sentido, são as narrativas de Bernardo Guimarães. Ficcionalista e contista, Guimarães não economizou tinta ao retratar as amarguras e crueldades que ocorriam nos casarões coloniais e suas senzalas, como na obra *A Escrava Isaura* (1875). Aliás, ao contrário de Alencar, Guimarães não recua ante ao choque que seus leitores poderiam ter com cenas de sangue das chibatadas nos escravos açoitados ou “[...] personagens aborígenes com índole selvática, indomável e, por vezes, sanguinolenta” (VOLOBUEF, 1999, p.178).

Muito embora não tivéssemos castelos medievais a nos inspirar, herdamos muito do medo e terror exalados pela religião católica durante a Idade Média. Além do que, nosso passado colonial - representado por casarões e senhores de terra -, está presente em muitas narrativas brasileiras que trazem elementos do gótico tradicional, afinal

[...] na retórica de assombramento do discurso gótico, tais lugares frequentemente ocupam um lugar privilegiado ao servir como espaço representativo da problemática que une ideias de nação e nacionalismo às imagens de fantasmas (SÁ, 2010, p.20).

Contudo, se a primeira fase do Romantismo brasileiro esmerou-se em ressaltar os valores nacionais e o forte desejo patriótico, na segunda fase nossos escritores, inspirados em autores como Lord Byron (1788-1824), tonalizam suas narrativas com forte teor emocional. O senso de individualismo e uma postura mais introspectiva marcou profundamente a vida dos escritores, a ponto de refletirem este estado de alma nas artes. Alguns escritores mergulharam tão profundamente na melancolia e no pessimismo, que se entregaram à morte de forma precoce, como Álvares de Azevedo. Aliás, a produção gótica de Azevedo é tão profícua, que ele não se preocupou em aclimatar a tendência gótica europeia no Brasil, projetando em seus textos elementos muito próximos do gótico tradicional, como túmulos, sombras, cemitérios e morte:

[...] Álvares de Azevedo, absorto no pensamento da morte, só se preocupava com o lado noturno: as sombras, o crepúsculo, a noite, os túmulos. Parecerá por isso absurdo e artificial. Mas, se algumas influências o arrastaram a esse ambiente de noturnidade, congenial às criações do elemento gótico, não

fizeram mais que reforçar um estado de espírito anterior e que, sem tais sugestões, haveria de afirmar-se com as mesmas e e sombrias tendências por um imperativo inelutável, que consistiu na índole de sua própria imaginação (COUTINHO, 2004, p.142).

Considerado o precursor do ultrarromantismo no Brasil (COUTINHO, 2004), Álvares de Azevedo influenciaria uma geração de jovens escritores que evocaram o gótico europeu em suas produções - o próprio Bernardo Guimarães nutriu um apelo macabro em sua produção tendo em vista a sua filiação à Sociedade Epicureia, organização à qual também se filiou Álvares de Azevedo.

Quanto à ambientação do aparato gótico no interior do Brasil, teriam outros autores, a exemplo de Bernardo Guimarães, rumado do ambiente urbano para o interior e levado elementos do gótico europeu para o sertão? Guimarães, ao apelar para o gótico em suas narrativas, o faz exaltando elementos próprios da região goiana, mostrando lendas, mistérios e superstições locais. Vale destacar que os escritores regionalistas tinham ao seu redor um ambiente que inspirava produções macabras e sinistras:

O sertão, a mata, os rios, os grotões, as montanhas e cavernas são ambientes cercados de mitos e mistérios. Saber aproveitar essa fatura costurando-a ao imaginário já estabelecido foi trabalho que parte considerável dos escritores regionalistas realizou com maestria (MENON, 2007, p.80).

Se no início do Romantismo o gótico, nas narrativas regionais, ressoava através de casarões coloniais decadentes e das lendas e crenças antigas, ao final do século XIX o que se nota é a rudeza do sertão que açoita e castiga seus moradores. A situação no interior de Goiás, São Paulo e Minas Gerais era bastante crítica – o sistema econômico era o capitalista, porém o interior ainda sofria os efeitos da decadência da agricultura após o fim do colonialismo:

Assim, enquanto o romantismo, em suas raízes europeias, representa o pleno triunfo burguês, o coroamento de suas conquistas, conseguidas através da aliança com as classes populares, aqui teria de condicionar-se, muito ao contrário, à aliança existente entre uma fraca burguesia e classe dos proprietários territoriais (SODRÉ, 1964, p.201).

Nesse ponto faz-se necessário considerar o olhar que outros autores lançavam ao sertão brasileiro, especificamente o sertão de Goiás. No prefácio da obra homônima ao

conto “Tropas e Boiadas”, Victor de Carvalho Ramos, a respeito da escrita de Hugo de Carvalho Ramos, observa que “O sertão imenso e misterioso, cheio de surpresas e assombramentos, ia-se-lhe gravando pouco a pouco no subconsciente, tomando conta de sua alma.” (RAMOS, 2003, p.7).

Ao nos aproximarmos da estética do Modernismo, notamos nas narrativas regionalistas (que contêm elementos do gótico), não mais o discurso imperialista de uma parcela da população brasileira que precisava ser erradicada, mas uma forte crítica social direcionada ao sistema econômico que abandonava pessoas pobres e miseráveis pelo sertão brasileiro – fato presente nas narrativas do escritor Bernardo Élis.

A título de considerações finais, podemos atestar que foi notável a produção contendo elementos góticos em terras brasileiras. E quanto à produção regionalista, há uma miríade de textos que exploram o gótico com bastante perspicácia, que inclusive se aproveitaram do espaço - muitas vezes ermo e amedrontador, dos mistérios do sertão, das grotas e matas, e a partir daí compuseram narrativas cercadas de mistérios e suspense: “Saber aproveitar essa fatura costurando-a ao imaginário já estabelecido foi trabalho que parte considerável dos escritores regionalistas realizou com maestria [...]” (MENON, 2007, p.80).

Os escritores que adequaram as narrativas românticas europeias ao clima do interior brasileiro tiveram a seu favor um espaço carregado de memórias e mistérios, passados de geração a geração. Ao manejarem elementos fúnebres do gótico europeu à realidade interiorana brasileira, conseguiram dar voz às pessoas que sofreram os efeitos das caóticas e sempre confusas relações sociais do campo.

O que se nota é que não foi curto o período em que o gótico esteve presente nas narrativas regionalistas. Bernardo Élis, por exemplo, já é considerado pela historiografia literária como pertencendo ao Modernismo, embora sejam poucas as pesquisas e estudos que se referem ao gótico durante o Modernismo no Brasil. Não há a pretensão de apurar tal colocação. Importamo-nos, em nossas pesquisas, em levantar a presença de elementos góticos nas narrativas do Romantismo ao Modernismo, e resgatar autores e obras que não foram contemplados pela crítica, e que muito têm a dizer a respeito da história de nosso país.

Referências

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Momentos decisivos 1750-1880. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul; São Paulo: FAPESP, 2006.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol. 4. São Paulo: Global, 2004.

LOVECRAFT, H.P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MARTINHO, Cristina Maria Teixeira. *A fantasia gótica e seus actantes históricos*. In: Mosaico – Revista Multidisciplinar de Humanidades, Vassouras, v. 1, n. 1, p. 43-57, jan./jun., 2010.

MENON, Maurício César. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira: de 1843 a 1932*. 2007. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Paraná.

RAMOS, Victor de Carvalho. “Nota biográfica sobre Hugo de Carvalho Ramos (1895-1921)”. In: RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e boiadas*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2003. p. 5-18.

SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

_____. “Formação do romance brasileiro: 1808-1860 (vertentes inglesas). <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandra.htm>. Último acesso: 29/04/2015.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas*. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: FEU, 1999.

ARTIGOS DA ÁREA DE LETRAS

A CONSTITUIÇÃO DE UMA “IDENTIDADE” PROFISSIONAL E A TENTATIVA DE (DES)CONSTRUÇÃO DE UMA MEMÓRIA NA CONTEMPORANEIDADE

Franciele Queiroz da Silva (PPGLET/UFU)
Bruno de Sousa Figueira (PPGEL/UFU)

Resumo: Na contemporaneidade, o papel do escritor, a sua figura, se torna muito mais visível do que em outros períodos e épocas. Estes autores, que possuem um espaço relevante na mídia, se tornam, em muitos casos, verdadeiros produtos midiáticos, com um potencial mercadológico latente. Suas obras são incorporadas a uma época imediatista, frenética, visual e descartável. Há uma verdadeira corrida contra o tempo para adequação do livro – e do próprio escritor – a novos meios e suportes de alcance ao público consumidor, e esse “contato” vem pela criação de páginas pessoais, por meio de redes online como *facebooks*, blogs, *twitters*, pelo espaço adquirido em programas de televisão, pelas inúmeras e grandiosas feiras literárias, por prêmios literários, por projetos das grandes editoras, e, finalmente, pelo livro – livro esse que, em alguns casos, conta com um mercado ávido pela própria figura do escritor. Neste trabalho objetivamos, portanto, discutir a constituição de uma identidade profissional do escritor – o que a nosso ver é um fator decorrente dessa superexposição de um “eu” escritor – e, ao mesmo tempo, a tentativa de um apagamento de uma memória de escritor que é distanciado do mercado, de tudo que seja de valor, que busca distanciar a sua capacidade intelectual do que é mercadológico.

Palavras-chave: Profissionalização. Escritor. Contemporaneidade. Identidade. Memória.

Contemporâneo de quem?

Contemporâneo é uma concepção mutável, desdobrável e espinhosa, já que pode levar qualquer crítico a fazer com o que o seu leitor recaia a uma interpretação errônea da leitura realizada. A tentativa de usá-la, indiscriminadamente, pode não ajudar em nada. O que de fato importa é a seguinte questão: contemporâneo para quem? Qual é a referência de contemporâneo que estamos levando em consideração? Assim sendo, antes de qualquer enunciação mais específica, faz-se importante esclarecer que para nossa análise estamos considerando como contemporâneo o recorte contextual em que se insere um *corpus* de autores que escrevem dos anos 1990 aos dias atuais.

Na contemporaneidade, o papel do escritor, a sua figura, se torna muito mais visível do que em outros períodos e épocas. Estes autores têm um espaço relevante na mídia, se tornam, em muitos casos, verdadeiros produtos midiáticos.

Muitas vertentes são passíveis de análises em vista do panorama analisado, no entanto, uma das frentes mais discutidas e verificadas na produção dessas obras talvez seja a biográfica que evidencia a presença do “eu”, do privado e, conseqüentemente, do público, da própria ficcionalização da figura do escritor, o que ajuda a dar luz, a nosso

ver, à questão da profissionalização do escritor. Vale ressaltar que a crítica biográfica não se quer um modo de leitura fechado, como aponta Eneida Maria de Souza, em seu livro *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*:

A crítica biográfica não pretende reduzir a obra à experiência do autor, nem demonstrar ser a ficção produto de sua vivência pessoal e intransferível. As relações teórico-ficcionais entre obra e vida resultam no desejo de melhor entender e demonstrar o nível de leitura do crítico, ao ampliar o polo literário para o biográfico e daí para o alegórico. (SOUZA, 2011, p. 21)

Neste trabalho objetivamos, portanto, discutir a constituição de uma identidade profissional do escritor – o que a nosso ver é um fator decorrente dessa superexposição de um “eu” escritor – e, ao mesmo tempo, a tentativa de um apagamento de uma memória de escritor que é distanciado do mercado, de tudo que seja de valor, que busca distanciar a sua capacidade intelectual do que é mercadológico.

Uma memória... de escritor

O escritor, nos dias atuais, é o sujeito bombardeado por um contexto midiático e com potencial mercadológico latente, mas nem sempre foi assim. Faremos um breve passeio sobre questões relacionadas à memória e, a partir desse movimento, construiremos uma possível noção de memória que se distancia da questão da profissionalização daquele que detém “o poder intelectual”.

Partimos, portanto, da condição de que memória é poder. Já que definir o que “lembramos” e o que “esquecemos” da nossa história é um claro ato de dominação. A partir do momento em que podemos acessar determinada memória e, conseqüentemente, deixarmos de acessar outra; estamos perante uma imposição – seja ela consciente ou não. E a construção de identidades depende desse exercício de poder. Além disso, memória é linguagem. A nosso ver, a noção de memória é circunscrita e embrincada à noção de identidade – discutiremos a questão da identidade em um tópico específico deste artigo.

O que afirmamos acima pode ser comprovado pelo que Jacques Le Goff (1994) enuncia em seu livro, *História e Memória*, sobre a noção de memória coletiva, de recordação e de esquecimento:

[...] a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante **na luta das forças sociais pelo poder**. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos **indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas**. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses **mecanismos de manipulação da memória coletiva** (LE GOFF, 1994, p. 426, grifo nosso).

Pode parecer algo tolerável, mas verdadeiros massacres ocorrem no apagamento de determinadas memórias. A representação das memórias é a opressão daqueles que não podem estabelecer as suas memórias. Bourdieu discute “o campo literário no campo do poder” e esse poder se mostra na prática, neste caso, a luta por um ideal de escritor – lembramos que o autor está evidenciando o contexto francês, do século XIX:

o campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especificamente). Ele é o lugar de lutas entre detentores de poder (ou de espécie de capital) diferentes que, com as lutas simbólicas entre os artistas e os burgueses do século XIX, têm por aposta a transformação ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital que determina, ele próprio, a cada momento, as forças suscetíveis de ser lançadas nessas lutas. (BOURDIEU, 1996, p. 244)

A escrita e a oralidade estão nessa composição memorialística. O que explica o fato da memória ser linguagem, pois ela tem como potencial maior a possibilidade de socialização, como afirma Eclea Bosi: “O instrumento decisivamente sociabilizador da memória é a linguagem.” (BOSI, 1994, p.54).

A linguagem nos faz, evidentemente, pensar no produtor da linguagem, pois é esse indivíduo que consegue sociabilizar a memória. Em outro momento, esperamos nos deter mais especificamente sobre as questões do sujeito, da identidade. Mas nesse ponto nos interessa discutir: será que podemos pensar na imagem que se sacralizou do escritor como uma constituição de uma memória? Acreditamos que sim.

Há uma memória cultural pautada no fato de que a produção intelectual precisa se distanciar da massa. As escolhas lexicais, quando nos referimos ao campo simbólico, conforme Bourdieu, se encaminham para essa condição: “o belo”, “o elevado”, “o puro”, referência às *belles lettres*. E, assim, um jogo de poderes se estabelece. O que para um campo de produção qualquer pode ser usual e banal, para o campo literário é condenável:

[...] não existe nada que divida mais claramente os produtores culturais que a relação que mantêm com o sucesso comercial ou mundano (e com os meios de o obter, como por exemplo, hoje, a submissão à imprensa ou aos meios de comunicação modernos): reconhecido e aceito, ou mesmo expressamente procurado por uns, é recusado pelos defensores de um princípio de hierarquização autônomo enquanto atestado de um interesse mercenário pelos lucros econômicos e políticos. E os defensores mais resolutos da autonomia constituem em **critério de avaliação fundamental a oposição entre as obras feitas para o público e as obras que devem fazer seu público.** (BOURDIEU, 1996, p.247)

Bourdieu, em sua obra *As regras da arte*, conforme adiantado anteriormente, baseia-se na análise de artistas franceses do século XIX e faz um resgate importante e primordial de características relacionadas à posição dos escritores no campo literário, correntes, escolas literárias, etc. Expondo, assim, a maneira como alguns escritores percebiam a questão da profissionalização nessa época “às normas específicas do campo; como se, para honrar sua condição de escritores, tivessem o dever de manifestar certa distância com relação aos valores dominantes.” (BOURDIEU, 1996, p. 87).

Nota-se que essa construção de uma determinada ‘conduta’ no campo literário em dado momento é respaldada pela necessária desvinculação da arte, que carrega um valor simbólico¹⁸, e a noção de profissão, que é calcada no valor econômico. Apontando para a tentativa nítida de resguardar uma ideia de “arte pura”.

As “condições” descritas acima para o reconhecimento social de um escritor perduram – mesmo que disfarçadas – até os dias de hoje, obviamente, resguardando as suas diferenças contextuais.

A questão, a nosso ver, que precisa ser repensada, em vista da discussão já posta, é: como é vista a comercialização de um produto cultural que está inserido em um mercado de bens – que, diga-se de passagem, é contrário à lógica da produção intelectual, do produto simbólico?

Há muito que discutir sobre o questionamento colocado. O entendimento evidenciado, até este ponto, é que a produção intelectual deve ser distanciada dos bens de consumo, – apesar do seu produto ser um bem de consumo – mas sem uma fundamentação muito plausível, consolidada, por vezes, em uma memória da figura de escritor. Evidenciamos, também, que essa memória de escritor, que muitos ainda têm, sacralizada, distante, do alto de suas torres de marfim, já foi bastante refutada com o

¹⁸ Aqui estamos nos apropriando de termos utilizados por Pierre Bourdieu em seu livro *As regras da arte* (1996).

auxílio de um contexto globalizado e midiático. Mas é evidente que foi construída discursivamente, ao longo do tempo, uma memória de “bom escritor”: longe do mercado e independente de tudo que se insere na configuração comercial. Ao mesmo tempo, cada vez mais, esse mesmo escritor, para existir, precisa se inserir nessa mesma lógica.

Esse breve contexto vai se distanciando, a nosso ver, de mecanismos da lógica do nosso campo literário contemporâneo e nos serve de contraponto para questionarmos o presente. Sabemos que o contexto de produção, comercialização e distribuição são totalmente distintos, mas perceber as modificações do campo faz com que tenhamos condições de estabelecer rupturas e continuidades em relação à profissionalização do escritor. Além, é claro, de ser necessário pensarmos nesse sujeito que agora quer ser considerado profissional e que passa por transformações em sua própria identidade.

Uma “identidade” profissional

Acreditamos que colocar em xeque a noção de identidade é um movimento válido na cena contemporânea e vai ao encontro de preceitos postos pelo estudioso Stuart Hall (2006) em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*. O “sujeito”, que em nossa abordagem de análise, tem tanta importância, passa, segundo Hall, por uma “crise de identidade” na pós-modernidade.

Hall, em uma perspectiva diacrônica, propõe uma abordagem que perpassa desde o sujeito do Iluminismo e a visão do sujeito constituído de uma unicidade identitária até as teorias pós-modernas que enfatizam e defendem a fragmentação da identidade e da noção de sujeito. A identidade do sujeito é perpassada e abalada por mudanças históricas, científicas e sociais as quais são capazes de provocar a perda do próprio sentido de “sujeito” perante o mundo, instalando-se a possível crise de identidade. Segundo Hall “esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito” (HALL, 2006, p.9).

Nesse sentido, a condição que impera na abordagem de Stuart Hall é a da existência de um sujeito pós-moderno, múltiplo, desagregado, fragmentado, deslocado e em constante diáspora. As concepções que aqui são postas para a noção de sujeito pós-moderno, a nosso ver, podem ser de grande valia ao refletirmos sobre esse sujeito

escritor contemporâneo. Salientamos que identidade e memória são condições impossíveis de dissociação, neste artigo houve um momento de focalização de cada um destes itens, mas por uma mera questão organizacional, o que não exclui o entendimento de que essas condições transitam juntas pelas questões discutidas.

A construção de uma memória e de uma identidade comuns a uma ideia de tradição atrelada à noção de literatura e de escritor construída no Ocidente ajuda, a nosso ver, a construir uma imagem "transcendente" do escritor, além do mercado. Com a profissionalização em processo e voga, hoje, assistimos à construção de outra série literária, na qual os jovens escritores inserem-se, sendo esta a do valor de mercado, das feiras, dos blogues e afins.

A (des)construção de um profissional

Apostamos, desse modo, que esse sujeito cindido está renegociando a sua posição enquanto escritor e construindo, pela linguagem, uma nova memória. Em nossos dias o escritor se afasta cada vez mais da imagem sacralizada, de alguém distante, sem face, com uma imagem historicamente construída, muitas vezes pelos seus leitores em virtude da leitura de suas obras.

O escritor na televisão, as entrevistas, os sites, as chamadas de livros que se parecem mais com *trailers* de filmes, fazem com que a figura autoral esteja no centro de uma relação hipermidiática, já mencionada. O que influencia, sim, no processo de escrita e também na condição profissional daquele que escreve.

Talvez essa questão midiática justifique, em parte, a mudança de paradigma pelo qual o sujeito escritor passa. A obra é uma espécie de extensor pelo qual o escritor adquire atividades agregadas à condição da escrita, participa de programas de televisão, promove discussões em feiras literárias, enfim, faz participações com cachê, assim como qualquer palestrante, artista, profissional de comunicação etc.

Nesse sentido, acreditamos que seja válido acompanhar o que alguns escritores e críticos declaram sobre essa condição profissional, no Brasil. Esse movimento nos será caro para pensar essa requisição de uma nova memória, já que sabemos que é discursivamente que ela se constrói:

— Me sinto pressionada a participar de eventos [...] — São poucos os autores que se estabelecem só por qualidade literária. É possível, claro, mas é um processo muito mais lento. Aliás, não vou ser hipócrita e dizer que ser paga para falar não é importante. Porque profissionaliza, valoriza o trabalho, paga o aluguel. Se fosse viver só de adiantamentos de livro, nem minha mãe me deixaria morar com ela. Esse conforto financeiro obviamente afeta o processo de escrita. (GEISLER *apud* TORRES, 2014)¹⁹

Luisa Geisler em 2010, aos dezenove anos, foi contemplada com o prêmio SESC de Literatura pela obra *Contos de mentira* e já pontua como as atividades provenientes da condição de escritora são importantes para aquele que escreve e para o processo de escrita. Logo, ter a possibilidade de se dedicar em tempo integral à escrita ou a atividades relacionadas a ela é condição desejável.

O tema se faz relevante e as discussões sobre como esse escritor profissional é ‘construído’ ainda estão em constante mudança no campo literário, mas observamos que o posicionamento dos escritores em relação à aproximação com o mercado é outro.

A questão de se assumir como profissional é algo importante para essa construção de uma nova memória e para essa composição de um sujeito escritor, Luiz Ruffato, autor de destaque na cena contemporânea brasileira e também no exterior, diz: “basicamente, vou falar do que eu venho fazendo nesses últimos 11 anos. **Sou escritor profissional** desde 2003 e nessa caminhada publiquei 12 livros. Vou expor um pouco o que são esses livros e detalhes da minha carreira nacional e internacional” (RUFFATO, 2014, grifo nosso)²⁰.

O fato de um escritor relevante da cena contemporânea – e aqui fazemos menção, novamente, à ideia de que memória é poder – se nomear como profissional diz muito sobre a atual conjuntura e sobre essa tentativa de se estabelecer como tal.

Vale lembrar que a relação entre o escritor e o público em nossos dias é permeada, em alguns casos, por um investimento considerável em marketing e publicidade da obra e do autor. Talvez um dos critérios de consolidação da manutenção da relação entre público e escritor esteja envolta, atualmente, nessa capacidade midiática de exposição que algumas editoras e agentes conseguem, juntamente com os seus escritores. John Thompson, autor da obra *Mercadores de Cultura*, considera que:

¹⁹ Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/atores-discutem-pros-contras-da-exposicao-em-eventos-13540795>>. Acesso em: 05 de jan. 2015.

²⁰ Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/online/luiz-ruffato-discute-literatura-contemporanea-na-bienal-do-livro-1.1169791>>. Acesso em: 07 de jan. 2015

[...] diversas atividades de venda e marketing não visam apenas colocar o produto no mercado e informar varejistas e consumidores que ele está disponível; mais do que isso, eles procuram *construir um mercado* para o livro (THOMPSON, 2013, p.27).

Apesar dos contextos distintos, em consonância às colocações de Thompson, observamos os apontamentos de Luciene Azevedo (2013), em seu texto “Daniel Galera. Profissão: Escritor”, ao contextualizar o lançamento do livro *Barba ensopada de Sangue*, do jovem escritor:

As estratégias de promoção da editora para o lançamento da obra, a ampla cobertura jornalística dada à publicação do livro, comentado não apenas por meio das resenhas publicadas nos principais cadernos literários dos jornais de grande circulação, mas também por inúmeros blogues de leitores na internet, e o realce dado à própria figura do escritor, convocado a dar seu depoimento sobre o romance em inúmeras entrevistas, podem servir como uma porta de entrada para uma investigação sobre o trabalho de construção de uma carreira literária. (AZEVEDO, 2013, p. 04)

O exemplo de Daniel Galera é emblemático enquanto a “arquitetura” de uma carreira literária. O autor surgiu na internet, por manter um blogue, e acabou se consolidando no meio literário contemporâneo. A questão do suporte, textos na web, “uma cria da rede”, também polemiza a questão da profissionalização. Pelo depoimento do escritor, o suporte “livro” ainda diz muito para o início de uma carreira.

Publiquei meus primeiros textos na web, em diversos sites e publicações online, o que me permitiu formar um público leitor antes mesmo de ter livro publicado. O uso desse meio me pareceu uma escolha óbvia na época, por seu baixo custo e alto potencial de divulgação. Não sei como estaria hoje sem a internet. *O mais importante ainda é o livro*, e no meu caso as publicações independentes pela Livros do Mal foram o passo crucial para iniciar uma “carreira”, mas a internet nunca deixou de ser ferramenta útil para divulgar meu trabalho e me comunicar com leitores e outros autores (GALERA, grifo nosso, 2012)²¹

A profissionalização tem invadido, também, o universo temático desses escritores, sendo que a figura do escritor entra em voga na contemporaneidade a partir da própria tematização da escrita literária na ficção. Ao discutir os prós e os contras da participação desses autores em eventos, a presença da vida de escritor como material para a ficção entra em cena:

A relação de Cuenca com o circo midiático será um dos temas de um livro [...] e de um filme, previsto para 2015 (o título provisório é “A morte de J.P Cuenca”). Neles, o autor expõe sua figura e assume a performance “para usá-

²¹ Disponível em: <<http://culturanaeradigital.wordpress.com/tag/daniel-galera/>> Acesso em: 02 jan. 2016.

la com intenção – e, também, com certa maldade, acrescenta. [...] Outro a abordar a questão é Paulo Scott. Seu próximo romance, “O ano que vivi só de literatura”, acompanha o período de vida de um escritor paparicado pela mídia; neste tempo, o personagem não escreve nada, apenas surfa nas ondas do sucesso.²² (TORRES, 2014)

O título escolhido por Scott suscita diretamente a nossa questão, já que a ideia de ‘viver de literatura’ é a primeira e mais forte ligada à profissionalização. É importante mencionar que o literato, em alguns casos, trabalha com textos literários e mantém relações com universos distintos de trabalho: muitos desses autores atuam como roteiristas, críticos, editores, musicistas, dirigem peças e filmes etc. O que pode lançar luzes diferentes na constituição dessa produção, pensando nas próprias experiências autorais.

A perspectiva de encarar a escrita como profissão, em nosso país, já aparece em problematizações nos anos 70, 80 e vem se tornando cada vez mais corrente e usual. Os motivos para que essa profissionalização aconteça é que se torna uma questão pertinente e possível ainda de ser discutida.

O que pode ser desrecaçado de todo esse debate é uma questão que volta a lembrar a geração de 70 no Brasil: a profissionalização do escritor. O espaço da profissionalização que acabava de ser conquistado, quase como uma ofensiva ao mercado, pelos autores “marginais”, é agora lugar cultuado como imprescindível à sobrevivência da produção literária. (AZEVEDO, 2004, p. 08)

Flora Sussekind em seu pequeno, mas valioso livro *Literatura e Vida literária: polêmicas, diários & retratos* (1985), destina o último capítulo para descrever – ou ao menos suscitar – a questão da profissionalização do escritor nos anos 80:

Os escritores, por seu turno, submetidos gradualmente a um processo de profissionalização inédito em termos de vida literária brasileira, começam, em maior número a “viver de literatura”, coisa reservada, há algum tempo atrás, a Jorge Amado e Érico Veríssimo. (SUSSEKIND, 1985, p.88)

Todos esses avanços são permeados pela atualização do sistema editorial brasileiro e, também, pela mudança que houve em passar a se conceber o livro como vendável e lucrativo. Desse modo, segundo Sussekind (1985, p.90) “na definição de um

²² Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/atores-discutem-pros-contras-da-exposicao-em-eventos-13540795>>. Acesso em: 05 de jan. 2016.

perfil intelectual para o escritor brasileiro dos anos 80 fica difícil ignorar sua posição frente o mercado e suas exigências e à crescente industrialização de nosso sistema editorial”. Silviano Santiago, em sua obra, *Nas malhas das Letras* (1989), corrobora com a averiguação de que a profissionalização, no final dos anos 80, já era um dado real.

[...] o romancista jovem poderá abdicar do trabalho literário como bico, passatempo noturno ou atividade de fins de semana, para se consagrar à sua profissão em regime de *full time*, como um bom escritor europeu, americano, ou mais recentemente hispano-americano. (SANTIAGO, 1998, p.24)

Apesar de denotar uma condição progressiva e que vem se estabilizando nos dias atuais, a roupagem que figura a profissionalização do escritor na contemporaneidade é outra, e, entre outras coisas, a questão da internacionalização do escritor pode diferenciá-lo e ser uma marca dessa profissionalização cada vez mais crescente. Não há como não mencionar a participação desses escritores nas feiras literárias internacionais, na tradução de livros para outras línguas e até a participação destes em coletâneas lançadas em outros países e idiomas.

Para alguns dos *macrofatores* que integram o sistema brasileiro é uma oportunidade de visibilizar, quando menos, os processos de produção, circulação e recepção da produção brasileira contemporânea. Membros da instituição (no sentido que Even-Zohar dá ao termo, e que inclui editores, críticos, academia, mídia, Academia Brasileira de Letras etc.), mercado e produtores mostram, quando menos neste século XXI, um forte nível de profissionalização que se visibiliza, em parte, nos fluxos do próprio mercado interno (PARDO, 2015, p. 271-272).

As frentes levantadas neste breve ensaio tiveram como intuito discutir a memória e a identidade em função de uma questão: a profissionalização do escritor. O nosso primeiro movimento buscou evidenciar uma tendência em se distanciar o trabalho intelectual ao mercado consumidor que, a nosso ver, caracteriza uma memória de escritor. Já o nosso segundo movimento visou à discussão do sujeito escritor, e de uma nova memória, que implica na identidade e que está sendo construída discursivamente por críticos e escritores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Luciene. **Daniel Galera. Profissão:** Escritor. Revista. Inventário - 12ª edição - jan-julho. 2013- www.inventario.ufba.br. ISSN 1679-1347

BOSI, Eclea. **Memória e sociedade.** 3 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

BOURDIEU, P. **As Regras da arte.** Gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lucia Machado. 2a. ed. 1a. Reimpressão. Cia das Letras, 1996.

GALERA, Daniel. 'Não sei como estaria hoje sem a internet', diz escritor Daniel Galera. *Cultura na era digital* (blogue), 15 set. 2009. Entrevista concedida a Bruno Galo e Lívia Wachowiak. Disponível em: <<http://culturanaeradigital.wordpress.com/tag/daniel-galera/>> Acesso em: 02 jan. 2016.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Campinas-SP: Ed. Unicamp, 1994.

PARDO, M. Carmen Villarino. O espaço do sistema literário brasileiro contemporâneo nos intercâmbios culturais transnacionais. In: **Espaços possíveis na literatura contemporânea/** Org. Regina Dalcastagnè, Luciene Azevedo. - Porto Alegre (RS): Zouk, 2015.

RUFFATO, Luiz. Meu compromisso é com a história que quer ser contada. *Diário Oficial de Pernambuco*, Recife, 27 nov. 2009, Suplemento literário. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php/component/content/article/8-entrevista/29-meu-compromisso-e-com-a-historia-que-quer-ser-contada.html>>. Acesso em: 02 jan. de 2016.

_____. Luiz Ruffato discute literatura contemporânea na Bienal do Livro. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 08 dez. 2014. Entrevista coletada por Leonardo Bezerra. Disponível em: < <http://diarionordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/online/luiz-ruffato-discute-literatura-contemporanea-na-bienal-do-livro-1.1169791>>. Acesso em: 07 de jan. 2015.

SANTIAGO, Silviano. "Prosa Literária Atual no Brasil", In: **Nas Malhas da Letra.** São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas:** ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte. Editora: UFMG, 2011.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e Vida Literária. Polêmicas, diários & retratos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TORRES, Bolívar. Autores discutem prós e contras da exposição em eventos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 ago. 2014. Livros. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/autores-discutem-pros-contras-da-exposicao-em-eventos-13540795>>. Acesso em: 05 de jan. 2016.

THOMPSON, John. **Mercadores de cultura**: o mercado editorial no século XXI. Trad. Alzira Allegro – São Paulo: Editora Unesp, 2013.

RELAÇÕES ENTRE AUTOBIOGRAFIA E LITERATURA NA CONTEMPORANEIDADE

Luana Marques Fidencio (CAPES – Doutorado em Estudos Literários – PPG LET –
UFU)

lauanafidencio@gmail.com

Resumo: Pretende-se aqui abordar brevemente, e de modo panorâmico, a (in)eficácia de conceitos como escritas de si, autobiografia ficcional, autoficção frente as necessidades distintas de se refletir sobre o eu que mais e mais se apresenta autorreferenciado no interior da literatura. Diante das dificuldades de apreensão dos sentidos do imbricamento entre autorreferência e escrita ficcional, justifica-se a análise mais detida das variáveis que compõem este tipo de fenômeno. Deve-se ter em conta, como constata Elizabeth M. Duque-Estrada em *Devires Autobiográficos* (2009), o fato de que a teoria da autobiografia vai se fazendo numa grande quantidade de proposições teóricas mais das vezes contraditórias ou, no mínimo, contrastantes entre si. Nesse sentido, parece de interesse pensar as relações entre escritas autobiográficas e narrativas literárias para poder refletir sobre os limites e possibilidades das teorizações mais populares e difundidas sobre a autobiografia. Afinal, pode-se afirmar que se está, diante dessa questão, à deriva munindo-se de conceituação insuficiente e de objeto cujos contornos são fugidios. Se for o caso de análise que recai sobre a literatura contemporânea, analisar os desdobramentos teórico-estéticos do imbricamento entre vida e escrita no interior das produções literárias contemporâneas pode se tornar um desafio. Pois, na literatura contemporânea, seja na brasileira, seja na latino-americana, faz-se notar já com inegável ênfase o encontro entre a ficção e as vidas dos escritores. Importante se faz, então, refletir sobre a validade de certas proposições e operar algumas distinções para se abordar os sentidos possíveis desse referido imbricamento.

Palavras-chave: Autobiografias – Escritas de si – Autorreferência – Ficção – Literatura contemporânea

Introdução

Pretende-se aqui abordar brevemente, e de modo panorâmico, a (in)eficácia de conceitos como escritas de si, autobiografia ficcional, autoficção frente as necessidades distintas de se refletir sobre o eu que mais e mais se apresenta autorreferenciado no interior da literatura. Diante das dificuldades de apreensão dos sentidos do imbricamento entre autorreferência e escrita ficcional, justifica-se a análise mais detida das variáveis que compõem este tipo de fenômeno.

Deve-se ter em conta, como constata Elizabeth M. Duque-Estrada em *Devires Autobiográficos* (2009), o fato de que a teoria da autobiografia vai se fazendo numa grande quantidade de proposições teóricas mais das vezes contraditórias ou, no mínimo, contrastantes entre si. Nesse sentido, parece de interesse pensar as relações entre escritas

autobiográficas e narrativas literárias para poder refletir sobre os limites e possibilidades das teorizações mais populares e difundidas sobre a autobiografia.

Afinal, pode-se afirmar que se está, diante dessa questão, à deriva munindo-se de conceituação insuficiente e de objeto cujos contornos são fugidios. Se for o caso de análise que recai sobre a literatura contemporânea, analisar os desdobramentos teórico-estéticos do imbricamento entre vida e escrita no interior das produções literárias contemporâneas pode se tornar um desafio.

Pois, na literatura contemporânea, seja na brasileira, seja na latino-americana, faz-se notar já com inegável ênfase o encontro entre a ficção e as vidas dos escritores. Importante se faz, então, refletir sobre a validade de certas proposições e operar algumas distinções para se abordar os sentidos possíveis desse referido imbricamento.

A autobiografia

No que tange à autobiografia, é difícil extrair um veredicto: forma, gênero, condição *sine qua non* para a escrita, na medida que toda escrita implica um eu? O que definiria em última instância os domínios dessa presença do na matéria de um texto escrito? Ainda mais, como seria possível delimitar os contornos desse referido eu em casos limítrofes como nos inúmeros e variados modos de intercruzamentos entre a literatura e a autobiografia?

Ainda se faz necessário refletir sobre o modo como essas formas de escrita do eu se espriam para além dos limites tradicionais dos gêneros na escrita e *contaminam* as produções ficcionais, sobretudo tendo em vista a profusão e diversidade desses fenômenos desde as últimas décadas. O eu que se apresenta nessas escritas autoficcionais, na falta de termo mais exato, parece-nos capaz de possibilitar a reflexão sobre a ineficácia das fronteiras entre os gêneros e em certa medida redimensionar o estatuto do texto literário no interior da cultura que o engendra.

Seria possível afirmar que esse eu autoimplicado no interior das escritas ficcionais pode ser lido como uma verdadeira forma de autorreferenciação da primeira pessoa aural que se apresenta no texto de ficção? É possível que este eu represente uma tentativa de resistir ao esvaziamento ontológico dessa primeira pessoa que a escrita encarna e acentua? É possível que este eu que se ancora nas produções literárias seja

uma espécie de porto seguro, a que tenta se agarrar o sujeito, com mais ênfase, desespero e mesmo autoironia nas últimas décadas?

Ou, por outro lado, este eu autoimplicado na própria escrita ficcional refletiria uma forma de reação da escrita literária frente à derrocada do sujeito autobiográfico tradicional? Essas e outras questões dizem respeito às reflexões sobre as relações tecidas entre a literatura e a autobiografia. Atualmente, no cenário das pesquisas sobre as relações entre ficção e autobiografia, vive-se já praticamente o consenso de que a definição de autobiografia tradicional não se apresenta como sendo suficiente para dar conta dos desdobramentos das narrativas do eu.

A definição de autobiografia dentro dos limites das memórias de uma existência narradas retrospectivamente pelo próprio sujeito portador dessas memórias, tendo geralmente como fim a exemplaridade e autojustificação da própria trajetória de vida, já não tem lugar, sobretudo entre os especialistas e estudiosos, seja da memória, seja da literatura, por exemplo. Entre os motivos para a diluição do conceito de autobiografia tradicional vale assinalar que como gênero, a autobiografia, se assemelha a metáfora da vivenda edificada sobre a areia, suas bases estava, desde o início fadadas ao desvanecimento. Afinal, sua promessa, sua justificativa constitutiva é apresentar a verdade de uma existência materializada numa narrativa efetivada pelo sujeito dessa autoinscrita existência.

Já faz um tempo que se pacificaram entendimentos como a impossibilidade de uma verdade clássica, absoluta e exata inerente às narrativas da memória. Do mesmo modo, e intensificando essa mudança de entendimento, a crença na escrita como instrumento transparente para a transmissão de saberes, memórias e verdades foi posta em cheque. A autobiografia que conhecemos, cujo surgimento costuma ser situado pelo século XVIII, marca ainda a guinada das coletividades para a autocontemplação individual nas sociedades modernas marcadas pelo emergir de um sujeito ciente de si mesmo, para o bem e para o mal.

O termo Autobiografia designa o gênero ou forma de escrita do *eu* que, em primeira pessoa, autoinscreve-se na narrativa de sua própria trajetória. Uma importante distinção a se registrar é que a autobiografia não é necessariamente sinônimo de *escrita de si*, termo utilizado por Michel Foucault para tratar de certas formas de escrita pelas

quais o “eu”, em períodos mesmo que antecederam o surgimento do termo autobiografia, apreendia e inscrevia a si mesmo no corpo da sua escrita.

Autobiografia, portanto, pode ser entendida como uma das formas dentre essas práticas de *escrita de si* que predominou sobre as demais em popularidade no decorrer da história mais recente do nosso mundo, mas que, todavia, vem sendo sistematicamente confrontada por outros modos de efetivação dessas práticas de escrita do *eu*.

Mas, a autobiografia, apesar de anacrônica, persiste. Seja por seu cada vez mais considerável sucesso editorial no correr dos séculos, de modo a ter se tornado um fenômeno absolutamente inegável nas últimas décadas, seja por encarnar um dos mais arraigados espaços historicamente constituídos de expressão do eu. Pode-se afirmar que certo gozo autorreferente e o abandono à própria sorte marcam a drástica ruptura do mundo, habitado pelo homem clássico e suas crenças universais, que inaugura a modernidade e suas angustiosas incertezas.

Talvez por isso uma das mais famosas propostas teóricas de se tratar a autobiografia, empreendida pelo francês Philippe Lejeune, traga em seu cerne uma definição conservadora do que seja autobiografia: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando focaliza especialmente sua vida individual, sobretudo a história de sua personalidade.” (2008, p.08).

Durantes as décadas posteriores a sua primeira proposta de conceituação, Philippe Lejeune (2008), autor do *Pacto Autobiográfico*, tentou atualizar diversas vezes a sua definição de autobiografia, e é nesse sentido que muitos outros teóricos já se debruçaram sobre essa questão. E, por isso, considera-se aqui importante abordar tais questões, sempre de modo a tentar considerá-las em perspectivas mais abrangentes ou em termos mais maleáveis, tendo em vista as dificuldades teóricas com que inevitavelmente se depara que por ventura tenta abordar as relações vida e escrita, no interior da produção literária.

O panorama da questão autobiográfica empreendido por Elizabeth M. Duque-Estrada em *Devires Autobiográficos* (2009) se torna nesse sentido absolutamente interessante por evidenciar a velocidade e a diversidade de configuração das propostas teóricas para se entender e tratar da questão da autobiografia. Afinal, quando se debruça sobre a questão das narrativas autobiográfica, é como se deparar com inúmeras formar

de narrativas que desdobram para além nas proposições tradicionais do gênero autobiografia e não param de se reconfigurar e aglutinar novas formas, sejam narrativas fílmicas, composições em verso, pinturas, representações cênicas e performances, documentários, animações, sejam os web diários e formas similares de narrativas autorreferentes que se constituem nas novas mídias. De modo que diante dessas questões, o questionamento sobre até onde continuará a se espraiar os domínios do *eu* é uma pergunta que se apresenta de modo angustiante e cuja resposta parece que ainda está longe de ser alcançada pelos pesquisadores. Ou, como resume Elizabeth M. Duque Estrada, no referido livro:

O esgotamento da noção clássica de subjetividade, um dos fundamentos mais caros à escrita autobiográfica, deixou atrás de si uma espécie de vácuo teórico que deu lugar a uma perplexidade perturbada sempre a convocar algum tipo de reação, pois se a autobiografia não mais pode fundamentar-se naquilo que sempre a sustentou, torna-se imperioso estabelecer outros parâmetros e critérios, para compreendê-la segundo as novas exigências, o que se percebe na proliferação da confusa rede de proposições teóricas que se cruzam e se chocam no espaço aberto pela crítica contemporânea da subjetividade, que buscam, de um modo ou de outro, explicar, confirmar ou mesmo negar a sua impossibilidade. De fato, a produção em série de novas teorias sobre a autobiografia testemunha a angústia diante da impossibilidade virtual de estabelecer critérios relativamente estáveis que deem conta dos seus aspectos formais. Mais do que isto, observa-se que a igualmente aflita multiplicação de formulações teóricas nascidas da crítica a estas teorias – que vêm formando a sua própria *autografia*, uma história da teoria sobre a autobiografia – somente amplia este quadro de turbulência teórica. (DUQUE-ESTRADA, 2009, p.46).

Autobiografia e literatura

Por definição, a matéria da vida está consideravelmente além das possibilidades da escrita, seja ela de que ordem for. E ao contrário do que a retórica autobiográfica clássica alardeia a plenos pulmões desde as famosas *Confissões*, a de Agostinho e sobretudo a de Rousseau, a vida humana não conta com os efeitos ou figuras de linguagem dos quais a escrita está habituada a se utilizar. Apesar de se vender como uma forma de narrativa dotada da reversibilidade mais franca, em verdade, a

autobiografia não pode cumprir tal promessa, não pode arcar com o pacto que ela mesma estabelece com seu leitor.

A conceituação, a demarcação de limites, ou principalmente a falta deles, no âmbito da autobiografia, não nos possibilita pensá-la como um modo estável, como um gênero pronto, uma forma narrativa fixa e de limites facilmente estabelecidos. É Diana Klinger, em *Escritas de si, escritas do outro* (2007), quem aponta uma direção, quando, refletindo sobre a abordagem das escritas do *eu* contemporâneas, utiliza-se do conceito de *autoficção* e propõe que a esse se acrescente o conceito de *performance*.

Isso devido ao fato de o conceito de *autoficção* carecer ainda de uma “definição acabada e satisfatória”, e por se inscrever “no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita”, (Klinger, 2007, p. 26). A *autoficção*, para Klinger, há de ser pensada tendo-se em vista aquilo que se dá na arte da *performance* – advinda do terreno da representação teatral e tensionando aí os limites entre representação e inscrição do sujeito autoral em sua atuação – na medida em que ambas as formas se apresentam como “textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse ‘ao vivo’ ao processo da escrita”. (Klinger, 2007, p. 56).

De fato, devemos sempre tentar ter em mente que as *escritas de si*: escrita autobiográfica, semiautobiográfica, biográfica, epistolar, cronística, entre outras, são a materialização de um processo de decantação de experiências evocadas do passado, rememoradas e editadas em forma de escrita, matizadas pelos vários filtros inerentes à memória e ao processo de escrita e suas especificidades. E que a memória comporta falsas lembranças, lapsos, denegações, falseamentos, ou simplesmente esquecimentos, certas memórias podem se perder, ou ainda serem escritas por um outro *eu* que não o seu detentor, e, apesar de todos esses senões, uma dada memória ainda pode ser reconhecida e aceita como sendo a memória de um sujeito.

Parece que se faz necessário reiterar, todavia, que o produto das *escritas de si* não nos oferece meios, possibilidades reais, de apreensão de um sujeito empírico, ainda que tal forma de escrita se proponha a revelar a verdade da trajetória da vida humana. O interesse cada vez maior das pessoas e pelos objetos do passado tem se tornando mais e mais patente, por outro lado, a história não tem conseguido propiciar mais respostas

categorías sobre esse passado, ainda que estejamos cada vez mais fascinados por ele, do mesmo modo que estamos mais e mais fascinados pelo *eu* e suas narrativas.

Como observa Beatriz Sarlo, em *Tempo passado* (2007), a ânsia de consumir e preservar histórias de vida, testemunhos, formas capazes de materializar experiências do passado, sejam individuais, sejam de grupos, é um fenômeno cujo alcance vem se tornando mais e mais considerável desde o final do século passado. O que aponta para o perigo de uma verdadeira prisão, afinal, fácil é, frente ao passado e à memória, quedarmos imobilizados, paralisados sob o peso duma avassaladora carga de memórias, de uma grande massa de passado cuja totalidade nos imobiliza na medida em que seu sentido final se nos escapa.

Do mesmo modo que, em se tratando das *escritas de si*, segundo parece, o grau final de indecidibilidade – quanto ao dentro e fora para onde o *eu* aponta – inerente a essas formas narrativas, acaba de certo modo também por nos imobilizar no vazio desesperador da impossibilidade, seja a impossibilidade de uma síntese, seja a de estabelecer uma medida de verificabilidade, ou seja a de exigir uma garantia para a confiança que ainda devotamos a esse *eu* autorreferente.

Exemplo caro à argumentação que se pretende interessada, justamente, nas relações memória e ficção, no interior de certas formas literárias. E é exatamente essa ambiguidade essencial das narrativas de memória que a literatura enfrenta de modo mais engajado nas últimas décadas. É pois importante ter em vista a necessidade de se encarar esse *eu* como armadilha, como teia, como promessa que se apresenta, para daí tentar abordá-lo, quando de suas manifestações no território das narrativas ficcionais constituídas pela primeira pessoa autorreferente.

Essa primeira pessoa que, num movimento inverso ao da ficcionalização das narrativas autobiográficas, pode ser lida como agente de um movimento interessante: o da autobiografização das narrativas literárias, sobretudo dos romances da literatura latino-americana mais contemporânea, como se dá nas obras de Fernando Vallejo, Bernardo Carvalho, João Gilberto Noll ou César Aira, por exemplo.

A ambivalência insolúvel inerente ao ser/estar do *eu* autorreferenciado nas *escritas de si* acaba por nos legar uma matizada coleção de des-encontros, denegações, imposturas, autoficções e disparates, no que se refere à relação dos homens, da cultura, do mundo, enfim, com essa forma de escrita autorreferente. Afinal, o modo como

criticamente um autor pode se apropriar de todo o aparato técnico/conceitual/linguístico acumulado pelo arcabouço de uma dada forma de manifestação artística e fazer com que isso resulte em resposta contundente, e até agressiva, às manifestações culturais e suas normas estabelecidas/enrijecidas, não deixa de ser ilustrativo do papel ativo dos sujeitos frente à cultura.

Nesse sentido, parece de interesse pensar as relações entre escritas autobiográficas e narrativas literárias para poder refletir sobre os limites e possibilidades das teorizações mais populares e difundidas sobre a autobiografia. Afinal, pode-se afirmar que se está, diante dessa questão, à deriva munindo-se de conceituação insuficiente e de objeto cujos contornos são fugidios.

Se for o caso de análise que recai sobre a literatura contemporânea, analisar os desdobramentos teórico-estéticos do imbricamento entre vida e escrita no interior das produções literárias contemporâneas pode se tornar um desafio. Pois, na literatura contemporânea, seja na brasileira, seja na latino-americana, seja na literatura do ocidente de um modo em geral, faz-se notar já com inegável ênfase o encontro entre a ficção e as vidas dos escritores. Importante se faz, então, refletir sobre a validade de certas proposições e operar algumas distinções para se abordar os sentidos possíveis desse referido imbricamento.

Considerações Finais

A autobiografia está a meio caminho entre a derradeira verdade autoconfessada e a forma de ficção mais efetivamente engendrada na história da literatura. Crê-se poder afirmar com tranquilidade que realmente perpassa a todos os empreendimentos autobiográficos, em maior ou menor grau, a mesma ambivalência íntima que parece tensionar a própria constituição (sempre instável) do sujeito. Ou seja, perpassa as escritas de si a mesma ambivalência diante do espelho, a mesma dúvida íntima acerca das próprias qualidades e delimitações de contornos, uma certa frustração quanto às possibilidades de autolegitimação, seja frente à própria ficção e sua sedução de meios e recursos, seja frente ao caos e grandeza da própria existência diante das quais o sujeito se corporifica e, por outro lado, se esvai ao sabor do fluxo cotidiano, porém inexorável, do tempo.

Por fim, resta mais uma vez reiterar que o eu autoimplicado em sua própria ficção se apresenta como o resultado de uma crise. Por outro lado, é importante refletir, esse mesmo eu parece representar o produto de uma busca. Afinal, na medida em que encarna tanto o resultado da exacerbação do culto ao sujeito e seu reflexo autorreferente – sobretudo mais contemporaneamente – quanto o impulso primordial do humano que luta para se desvencilhar das amarras alienantes do mundo, que tenta desesperadamente escapar dos processos de des-subjetivação – decorrentes da sedimentação das sociedades humanas e da exacerbação do desenvolvimento das instâncias produtoras da subjetividade autocentrada e autorreferente – para conquistar a liberdade autoconsciente e autorreflexiva.

Referências

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

BORGES, Jorge Luís. Funes, o memorioso. In: *Ficções*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975, p. 109-118.

FOUCAULT, Michel, *O que é um autor*, Lisboa, Veja, 2002.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

**COMISSÃO DAS LÁGRIMAS, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES:
“HISTÓRIAS CONTADAS”**

Ana Paula Silva (UFU/IFTM)
anapaulasilva@iftm.edu.br

Resumo: Neste artigo, estudaremos o romance *Comissão das lágrimas*, de António Lobo Antunes, publicado em 2011, a fim de analisar nele como essa narrativa busca a escrita da memória num viés questionador da tradição épica, colocando em pauta outras vozes, outras histórias. Desse modo, a escrita do testemunho produz não um sentido único, mas dá aos leitores a possibilidade de infinitos outros sentidos à descolonização em Angola ao transfigurar nessa narrativa a memória fragmentária dos sujeitos traumatizados. Para isso, consideramos, em especial, as teorizações sobre o Pós-Modernismo, de Linda Hutcheon; sobre a literatura de carácter testemunhal, de Beatriz Sarlo e Seligman-Silva; e sobre referencialidade da literatura, de Compagnon. A análise foi baseada também na fortuna crítica do autor, cuja principal contribuição foi de Ana Paula Arnaut, além de pensadores portugueses, como Eduardo Lourenço.

Palavras-chave: *Comissão das lágrimas*, memória, testemunho.

Em *Os Lusíadas*, o Velho do Restelo voziferava na praia, quando da partida das naus, os padecimentos de viúvas, idosos e demais desamparados quando os homens do reino partissem para a empreitada das navegações. O personagem de Camões falava por uma parte da população que se sacrificou por causa das conquistas, porém num discurso que enaltecia, no fim das contas, a empreitada imperialista. Ainda, o poema não deu voz àqueles que embarcaram nos porões dos navios. Estes também ficaram à margem das conquistas, e sequer tiveram voz nas narrativas.

Neste artigo, estudaremos o romance *Comissão das lágrimas*, de António Lobo Antunes, a fim de analisar nele como essa narrativa busca a escrita da memória num viés questionador dessa tradição épica, colocando em pauta outras vozes, outras histórias. Para isso, consideramos, em especial, as teorizações de Linda Hutcheon a respeito do Pós-Modernismo, Beatriz Sarlo e Seligman-Silva a respeito da literatura de carácter testemunhal e Compagnon a respeito da referencialidade da literatura. A análise foi auxiliada também pela fortuna crítica do autor, cuja principal contribuição foi de Ana Paula Arnaut, além de pensadores portugueses como Eduardo Lourenço.

Há uma construção identitária coletiva portuguesa basilada no mito épico. E ela não é apenas a narrativa literária que contribui para sua construção, mas também a histórica. Para Lourenço, “As ‘Histórias de Portugal’, todas, se exceptuarmos o limitado mas radical e grandioso trabalho de Herculano, são modelos de ‘robisonadas’: contam as aventuras celestes de um *herói isolado* [Grifo do autor] num universo previamente deserto.” (LOURENÇO, 2007, p.24).

Neste contexto do mito da nação imperial, a tomada de consciência sobre a descolonização assume uma importância extrema. Eduardo Lourenço assim se refere à população de Portugal sobre a chegada dos retornados (soldados combatentes na Guerra Colonial e ex-colonos que retornavam a Portugal):

Quanto ao povo português – que a sério nada conhecia do fabuloso e mágico império – só tomará realmente consciência dos acontecimentos quando após as independências de Angola e Moçambique centenas de milhares de retornados invadem de súbito a pacífica e bonacheirona terra lusitana... (LORENÇO, 2007, p.63).

Costa (2011) chama a atenção para os efeitos da política de memória no que diz respeito à identidade nacional portuguesa, em especial, o silenciamento imposto pela ditadura a qualquer interpretação contrária àquelas oficializadas pelo regime de Salazar. À Ditadura convinha uma família apegada aos valores da tradição de Portugal: a expansão da Fé e do Império. Assim, obtinha-se o apoio da população à colonização.

Já na literatura portuguesa contemporânea sobressai, dentre outros aspectos, o exercício de re-escrita da História. Nas palavras de Ana Paula Arnaut:

Da *nova literatura* sobressaem os seguintes aspectos: a mistura de géneros e a decorrente fluidez genológica, num culto ostensivo e quase sempre subversivo; a insistente e crescente polifonia, em algumas situações a tocar as fronteiras do indecifrável, da fragmentação e da (aparente) perda de narratividade; os exercícios metaficcionalis, já presentes em romances cómicos e satíricos do século XVIII, mas agora renovados em grau e qualidade e alargados da escrita da história à re-escrita da História. (ARNAUT, p.131)

Nesse sentido, a literatura do pós-modernismo português dialoga com as grandes narrativas mestras de Portugal, aquelas basilares da identidade lusitana, ainda que muitas delas não sejam necessariamente paródias ou metaficção.

Essa reescrita da história pode ser observada já nos primeiros romances de António Lobo Antunes. O tema da Guerra Colonial é recorrente na obra do escritor português. Em alguns de seus romances, e/ou crônicas, esse exercício de reescrita da história fica mais patente, como exemplo citamos “Os cus de Judas”, publicado em 1979. Nesse romance, as memórias de um herói épico português que a família e o Estado esperam do jovem retornador da Guerra Colonial são ironizadas pelas memórias de um homem fracassado, numa narrativa feita por um médico que serviu ao exército português na Guerra Colonial em Angola. Outro exemplo é “As naus” (de 2000), que se

trata de uma paródia das grandes navegações, em cuja re-escrita os heróis das conquistas perambulam por “Lixboa”, sem perspectiva de futuro.

Ana Paula Arnaut observa, ainda, que os temas recorrentes na obra de António Lobo Antunes “apontam para uma preocupação com problemas históricos, sociais e também humanos” (ARNAUT, p.138). Observamos esses três aspectos interligados. Interessa-nos neste artigo destacar a seguinte questão: a voz dada aos marginalizados, em especial àqueles que sofreram diretamente os efeitos da colonização e da posterior descolonização. O romance que abordamos neste artigo, *Comissão das lágrimas*, de António Lobo Antunes, aproxima-nos da violência no contexto pós-independência de Angola, ex-colônia africana, após 13 anos de guerra, e dos traumas daqueles que sofreram essa violência.

O título *Comissão das lágrimas* remete a uma comissão que teria sido instalada em Angola, com o objetivo de perseguir possíveis opositores ao partido que estava no poder (o MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola). Segundo a historiadora portuguesa, Dalila Mateus, devido às torturas que receberam os presos, sem nenhum julgamento, a comissão ficou conhecida como Comissão das Lágrimas (cf. “Purga em Angola”, 2016).

Pepetela, escritor africano citado como integrante da Comissão das Lágrimas, assim como outros, negam sua existência: “Contam-se muitas histórias e escreve-se muita coisa falsa sobre, para já não houve nenhuma Comissão das Lágrimas que eu saiba.” (PURGA EM ANGOLA, 2016b).

Seligman-Silva esclarece essa relação entre a literatura e a potencialidade do testemunho:

Aprendemos ao longo do século XX que todo produto da cultura pode ser lido no seu *teor testemunhal*. Não se trata da velha concepção realista e naturalista que via na cultura um reflexo da realidade, mas antes de um aprendizado – psicanalítico – da leitura de traços do real no universo cultural. Já o discurso dito sério é tragado e abalado na sua arrogância quando posto diante da impossibilidade de se estabelecer uma fronteira segura entre ele, a imaginação e o discurso dito literário. (SELIGMAN-SILVA, 2008, p.71)

Assim, o discurso literário aproxima-se do testemunho pela falta de compromisso com o real. Afasta-se, assim, do fato, conforme atenta a narradora principal no romance: “que complicado transmitir o que não tem a ver com fatos, dá ideia de ser simples e não é, a língua atraiçoa-nos” (ANTUNES, 2011, p.128). A

“verdade” torna-se então, mais próxima da configuração narrativa do que da reconstituição do fato.

Ressaltamos, nas palavras de Pepetela, a necessidade de narrar histórias, com destaque para o plural: “contam-se muitas histórias”. O gênero testemunho ganha repercussão depois de traumas coletivos, como a Shoá. O testemunho torna-se imperativo para aqueles que passam por situações-limite e por isso traumáticas. No entanto, o trauma os impede de relatar os fatos vividos, uma vez que lembrar as atrocidades seria doloroso demais. Daí a importância narrar essas experiências o trauma. É como uma elaboração do real. Para Beatriz Sarlo (2007), é preciso “passar do real para o relato”.

Nesse sentido, o pensamento pós-modernista questiona as dicotomias realidade x ficção ou verdade x mentira, e afirma a importância da ideologia que embasa a história, uma vez que ela, assim como a ficção, é um “constructo humano”. É enquanto discurso que o pós-modernismo considera a história:

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado ("aplicações da imaginação modeladora e organizadora"). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão *nos acontecimentos*, mas nos *sistemas* que transformam esses "acontecimentos" passados em "fatos" históricos presentes. Isso não é um "desonesto refúgio para escapar à verdade", mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos. (HUTCHEON, 1991, p.122)

Observamos em *Comissão das Lágrimas*, uma narrativa que transfigura experiências-limite do ser-humano elaboradas pelo viés da estética e da ética. É a escrita do pós-independência de Angola, mas diríamos melhor, as histórias. A literatura não pode reclamar para si a verdade dos fatos, tampouco a história pode gabar-se de alcançar o passado, tornando-o ao presente. Ambas constroem discursos que trazem ao presente não propriamente o passado, mas uma produção de sentido.

Em *Comissão das Lágrimas*, uma mulher de quarenta e tantos anos, não sendo citada sua idade exata, está internada numa clínica, onde recebe tratamento. É Cristina, que viveu em Angola com os pais até os cinco anos de idade, quando vai com eles para Lisboa. Ela ouve vozes que a atormentam desde a infância, na África. São vozes que clamam por vingança “Tens de matar o teu pai com a faca” (ANTUNES, 2011, p.12),

porque “todos esqueceram as pessoas de pulsos amarrados na praia menos (...)” (ANTUNES, 2011, p.27).

Há, na literatura pós-moderna, a necessidade de dar visibilidade a estes que foram esquecidos na escrita da história – como os “de pulsos amarrados na praia”, ou seja, os torturados pela Comissão das Lágrimas, em Angola –, pela inserção da perspectiva do ex-cêntrico. Linda Hutcheon assim se refere à noção de ex-cêntrico: “Ser ex-cêntrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente (...)” (HUTCHEON, 1991, p. 96). Ainda que participante da cena, o narrador se desloca para uma perspectiva que lhe permite apresentar essa cena sob outra perspectiva.

A literatura, para Sarlo, “um narrador sempre pensa *de fora* da experiência, como se os humanos pudessem se apoderar do pesadelo, e não apenas sofrê-lo.” (SARLO, 2007, p.119). Numa expressão de autorreferencialidade, encontram-se no romance por vezes afirmações que sugerem a escrita do nessa tentativa de “pensar de fora da experiência”. Cristina alerta: “(...) se as vozes não voltam não se escreve este livro e o que é este livro senão as pessoas tentando abrir a porta (...)” (ANTUNES, 2011, p.52).

Tomadas ainda pelo sofrimento, essas vozes não têm como proceder ao relato. Elas se superpõem, na ânsia de narrar, pela necessidade de narrar o trauma, na tentativa de lembrar para superar e esquecer o trauma. Para os médicos e a família, são sintomas de loucura. Segundo ela, são vozes ouvidas das folhas, além de objetos.

Se perguntar como tudo começa nenhuma voz responde dado que não falam do passado ou no caso de falarem do passado usam uma linguagem que me escapa, confundindo a vida que me pertence com a vida dos outros, qual destas julgo ser eu no meio de centenas de pessoas que não cessam de incomodar-me exigindo que as oiça, aproximam-se-me do ouvido, pegam-se no braço, empurram-me, surge uma cara e logo outra se sobrepõe discursando por seu turno, às vezes não discursos, segredos, confidências, perguntas (...). (ANTUNES, 2011, p.67)

A narrativa ainda confunde tempo, espaço e vozes narrativas. Surgem, além das vozes e de Cristina, os pais da personagem como narradores. Como se observou na fala de Cristina, as vozes se referem ao passado e ao presente. Costumam se referir aos traumas e violências do passado, como o abuso sexual que sofrera o pai de Cristina e a violência constante por que passava sua mãe, ou dramas do presente, como o medo e a

culpa do pai que era membro da Comissão das lágrimas. Ainda, Cristina vai para Portugal junto com os pais, aos cinco anos de idade, mas a violência vivida em Angola permanece com ela em traumas revividos em Portugal.

O caráter fragmentário e lacunar da memória então se acentua, por se tratar de testemunho de eventos traumáticos. Violência, medo, mágoa, dor, vazio, enfim histórias perpassadas por sentimentos extremos que se sucedem ou se superpõem nas vozes narrativas sem nenhum aviso ao leitor.

A recordação que sobressai de Angola, para Cristina, no entanto, é o silêncio:

E no entanto o que melhor lembrava de África, apesar das vozes, do gramofone do senhor Figueiredo e dos gritos na Cadeia de São Paulo, era o silêncio, o silêncio da mãe, o silêncio do pai, o seu próprio silêncio, todos os meus órgãos silêncio, todos os meus gestos silêncio, o meu futuro um silêncio perplexo (...). (ANTUNES, 2011, p.121)

As narrativas testemunhais, no romance Comissão das lágrimas nascem, então, do silêncio em África. O que marca o sujeito traumatizado, portanto, não é o narrar do trauma, mas a impossibilidade de fazê-lo. Mas é preciso testemunhar, e Cristina transfigura na obra essa tentativa.

É Cristina, então, numa expressão de autorreferencialidade do romance, que se dispõe a escrever o livro, por imposição das vozes que a perseguem. No entanto, “não tem sentido o que dizem”. Desse modo, é preciso buscar escrita do indizível, uma vez que esse real é-nos muitas vezes inassimilável. Não há a que se referenciar. Qual é o sentimento diante da violência? Quais os sentimentos que ficam em quem sofre a violência extrema? Ou em quem se culpa? Não há aqui uma busca pelo referente, mas o silêncio.

Nesse sentido, não se trata apenas de um relato dos fatos ou dos sentimentos provocados por esses fatos, mas de transfigurar na narrativa dessas memórias, experiências-limite do ser-humano. Para isso, nos reportamos a Compagnon e Barthes. O primeiro nos trará as reflexões sobre a questão do referente na literatura; o segundo, sobre o entrecruzamento entre literatura e história.

Compagnon desdenha a ideia de que se encontre no texto literário a realidade e afirma que a literatura se refere a ela mesma, como “numa Biblioteca de Babel, recolhida nas ficções de Borges” (COMPAGNON, 2012, p.96). Ao fim de suas

reflexões sobre a relação entre a literatura o mundo, o pensador fecha o capítulo afirmando que “a literatura é o próprio entrelugar”. (COMPAGNON, 2012, p.135)

Esse entrelugar encontramos na problematização que o romance de Lobo Antunes faz da narrativa da memória. O escritor português aproxima-nos do mundo, porém, esse real só é assimilável depois de elaborado esteticamente; sem o filtro estético, não é possível assimilar essa realidade. Segundo ARNAUT (2013, p.239), António Lobo Antunes busca “uma nova arte romanesca, silenciosa e perfeita, ou perfeita porque silenciosa.” Isso fica claro no silêncio que, paradoxalmente, perpassa a profusão de vozes na narrativa, uma vez que elas não conseguem estabelecer uma comunicação efetiva.

Cristina não entende o que “as vozes” dizem, seus familiares a consideram louca porque ouve vozes que vêm das folhas e objetos e seu pai não consegue expressar seus sentimentos, narrar seus traumas. Também em África, por exemplo, o pai sofre calados os abusos sexuais no seminário, a mãe dele, Alice, cujo nome é inclusive confundido várias vezes no romance, aceita passivamente a exploração a que é submetida e os presos na cadeia não são interrogados. Um caso, entretanto, destoa: é Virinha, cujo canto é ouvido e ressoa, mesmo depois de morta:

que não parava de cantar enquanto lhe batiam, erguiam-na com um gancho, deixavam-na cair, escutavam-se-lhe as gengivas contra o cimento e ela a cantar com as gengivas, uma bala no ventre e cantava, uma bala no peito e cantava, inclusive sem nariz e sem língua, e o nariz e a língua substituídos por coágulos vermelhos, continuava a cantar, julgaram calá-la com um revólver no coração e os arbustos do pátio tremiam, pergunto-me se em lugar dos arbustos eram as minhas mãos que não achavam repouso... (ANTUNES, 2011, p. 35)

A cena pode exemplificar o entrelugar da literatura, referindo-se, ainda, ao compromisso ético de denunciar a violência que cumpre o caráter testemunhal da narrativa. No artigo Bylaardt sobre a representação do horror, encontramos as seguintes indagações: “É possível resgatar um grito? Uma cena de horror? O canto de uma mulher sendo dilacerada pela tortura? Como o canto da mulher torturada, a Comissão das Lágrimas é inabordável como evento, é inacessível. Mas não é inimaginável.” (BYLAARDT, 2015, p.109)

Barthes também relaciona os mitos e as epopeias como basilares à constituição do discurso histórico. Depois de afirmar que “o discurso histórico não acompanha o real, não faz mais do que significá-lo” (BARTHES, 2004, p. 178), o autor mostra que a relação entre a estrutura narrativa adotada no texto da história e a realidade passa pela ficção: “Fecha-se, assim, o círculo paradoxal: a estrutura narrativa, elaborada no cadinho das ficções (através dos mitos e das primeiras epopeias), torna-se, a uma só vez, signo e prova da realidade.” (BARTHES, 2004, 182).

Na leitura de *Tempo de Narrativa*, de Paul Ricoeur, também podemos confirmar a assertiva de Compagnon e Barthes, quando o filósofo francês trata do entrecruzamento entre a história e a ficção. Para ele, há “uma sobreposição recíproca, quando o momento quase histórico da ficção troca de lugar com o momento quase fictício da história” (RICOEUR, 1997, p.330). É o entrelugar marcando novamente a literatura.

Assim, na escrita de Cristina, ela não entende as vozes, mas as ouve, está rodeada por vozes. O pai de Cristina, também, não consegue se livrar de sua culpa, segue em direção ao mar. Desse modo, não se trata de um simples relato dos fatos ou dos sentimentos, a fim de apresentar-nos a nós, leitores, um encadeamento de fatos, mas de transfigurar a memória fragmentária desses sujeitos.

Conforme abordamos no início do artigo, a história de Portugal, segundo Eduardo Lourenço, é emoldurada pela tradição épica. No romance de Lobo Antunes, verificamos a problematização desse passado colonizador, bem como uma crítica voltada também às mazelas humanas e sociais da contemporaneidade. Nas palavras de Maria Alzira Seixo (2002), na obra do escritor português, a história é uma motivação pretextual para a transfiguração da condição humana. A escrita do testemunho, produz então não um sentido único, mas dá aos leitores a possibilidade de infinitos outros sentidos à descolonização em Angola, às experiências humanas de dor, solidão, medo e culpa, as quais, por esse “pretexto”, foram transfiguradas na narrativa.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo Antunes. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

ANTUNES, António Lobo. *As naus*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

ARNAUT, Ana Paula. Post-Modernismo: O futuro do passado no romance português contemporâneo. *Via Atlântica*, n. 17, jun/2010.

ARNAUT, Ana Paula. Comissão das lágrimas de António Lobo Antunes: quando o passado não é um país estrangeiro. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (org.). *Escritas do eu* – Introspecção, memória, ficção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

BARTHES, Roland. “O efeito de real.” In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 163-190.

BYLAARDT, Cid Ottoni. Revista do CESP, Belo Horizonte, v.35, n.54, p. 101-115, 2015.

COMPAGNON, Antoine. O Mundo. In: _____. O demônio da teoria. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: editora UFMG, 2010.

COSTA, Jorge Manuel de Almeida Gomes. A ficção portuguesa de António Lobo Antunes ou espelhos da nação portuguesa. In: Roani, Gerson Luiz (Org.). *O romance português contemporâneo: história, memória e identidade*. Viçosa: Arka Editora: Universidade federal de Viçosa: Programa de Pós Graduação em Letras, 2011. p.145-166.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. História, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva, 2007.

PURGA EM ANGOLA. Entrevista com Dalila Mateus. Disponível em <http://www.dw.com/pt/ainda-hoje-tenho-pesadelos-com-este-horror-27-de-maio-de-1977-em-angola-1%20AA-parte-da-entrevista-com-dalila-mateus/a-15924059>. Acessado em 10 de janeiro de 2016.

PURGA EM ANGOLA. Entrevista com Pepetela. Disponível em <http://www.dw.com/pt/não-houve-nenhuma-comissão-das-lágrimas-em-angola-diz-pepetela/a-15949744>. Acessado em 10 de janeiro de 2016b.

RICOEUR, Paul. Entrecruzamento entre a ficção e a história. In: _____. *Tempo e narrativa*. Tomo II. Campinas: Papirus Editora, 1995.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Análise, interpretação, resumos e guiões de leitura. Lisboa: Publicações dom Quixote, 2002.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma* – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, v.20, n.1, p.65-82, 2008.

DEBATE DA IMPORTÂNCIA DA LEI MARIA DA PENHA POR MEIO DA LITERATURA

Larissa Caroline Ribeiro (UFU)

Larissa Ribeiro de Moraes (UFU)

RESUMO: A visão de hipossuficiência do gênero feminino é perceptível na história socio-cultural da sociedade, uma vez que nos deparamos com a necessidade, por exemplo, da criação de medidas que visam a proteção e promoção da igualdade do gênero feminino, como observado na Lei Maria da Penha no Brasil. Por meio dos contos literários é possível vislumbrar a maneira como uma sociedade em determinado momento lida com temas como a diferença entre o gênero feminino e masculino, o que o torna um instrumento hábil para a análise da relação da sociedade para com o gênero feminino. É possível notar problemáticas que exemplificam uma visão de hipossuficiência do gênero feminino a partir da contraposição do conto “Chapeuzinho Vermelho” compilado por Charles Perrault e a releitura “A Companhia dos Lobos” da autora contemporânea Angela Carter. Embora a representação da personagem Chapeuzinho Vermelho em cada conto seja distinta, em ambos é revelado à problemática da imagem estigmatizada do gênero feminino, a qual possui características cristalizadas num papel criado pela sociedade patriarcal que, por sua vez, se torna um problema por não conseguir abranger os reais contornos do indivíduo e, portanto gera desequilíbrio social. Dito isto, é notória a universalidade e vigência da problemática da visão hipossuficiente do gênero feminino na sociedade, que justifica a criação de medidas que buscam garantir a proteção e igualdade dos indivíduos, como observado na Lei Maria da Penha no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Lei Maria da Penha; estudos de gênero; Charles Perrault; Angela Carter.

INTRODUÇÃO

O conto nasceu através da oralidade, povos da antiguidade que não eram letrados narravam histórias do seu cotidiano ao redor de lareiras. Estes contos eram regados de violência e sexualidade e eram narrados para adultos e crianças, isto porque a visão de criança naquele período não era o mesmo conceito que temos de criança atualmente. Não havia um estatuto da criança e do adolescente para protegê-los com marco legal e regulatório dos direitos humanos. Estas crianças eram vistas como adultos e se comportavam como eles, visto que eles trabalhavam e cumpriam obrigações exigidas por adultos. A concepção de criança mudou na Revolução Industrial, quando as pessoas se conscientizaram que existia uma vasta diferença entre adultos e crianças e que se fazia necessário ter um cuidado maior com estes seres humanos mais vulneráveis.

Em vista desta mudança da representação da criança na sociedade foi tomado como iniciativa a compilação daqueles contos com temas que antes não se distinguiam entre idade. O gênero conto foi institucionalizado e caracterizou-se por serem narrativas

curtas, mas de grande densidade de conteúdo e interpretação como afirma Cortazar (1974), “um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases.” (CORTAZAR, 1974, p.152). Autores como Charles Perrault eliminam a “sujidade” das narrações dos povos da antiguidade para transmitir estes textos para as crianças, filhos de burgueses do século XVIII. Assim como qualquer autor os contistas carregam uma ideologia em seus textos partindo de uma intenção para obter algum efeito no leitor, manipulam histórias e combinam fatos para melhor garantir o alcance de seu propósito nos leitores de seus textos.

Perrault por perceber a importância que os contos tinham sobre o comportamento humano no mundo, pois eram narrativas relatadas em forma de entretenimento, mas também como doutrinação tornou-se o autor mais antigo em compilar e fazer uma versão escrita destes contos, segundo os folcloristas. Isto, obviamente trazendo em seus textos a ideologia de sua época influenciada pela Contra-Reforma como explica Ligia Cademartori:

Os princípios educativos que regem os contos de Perrault e que foram apresentados por ele no prefácio da edição em verso de 1695, são os critérios da arte moral definidos pela Contra-Reforma: a valorização do pudor, mas, antes de mais nada, a cristianização. (CADEMARTORI,2006, p.41).

Para Benjamin (1994), contar um conto é uma arte justamente pelo fato de poder fazê-lo de novo, e por isso a autora contemporânea Angela Carter reconta o conto *Chapeuzinho Vermelho* sobre uma outra perspectiva com o intuito de subverter a história compilada e transformada por Perrault.

A releitura de Carter tem como título *A Companhia dos Lobos* e busca criar novos significados para a representação cultural do gênero feminino. Isto porque os contos de fadas foram mudando ao longo do tempo e foram sendo construídos por uma ideologia de uma cultura que prevaleceu por muito tempo: o patriarcalismo. Desta forma, Carter problematiza a imagem cristalizada da personagem Chapeuzinho Vermelho elaborada pelo patriarcado e desenvolve novas perspectivas em relação a representação da mulher nestes contos e como isto reflete na sociedade.

Ante o exposto, será apresentada uma análise abordando as perspectivas de cada conto focando no papel da personagem feminina Chapeuzinho Vermelho, demonstrando a cultura que se insere por trás da imagem criada da personagem. Assim, a análise se

pautará na problemática questão sócio-cultural que delega ao gênero feminino a característica da hipossuficiência perante o gênero oposto, evidenciando a importância e papel de medidas como a criação da Lei Maria da Penha no Brasil.

OBJETIVO

Apontar nos contos a representação da personagem Chapeuzinho Vermelho que embora distinta em relação a ideologia de cada autor, revelam uma mesma problemática imposta pela cultura, visto que em ambas as narrativas retratadas percebe-se que a personagem Chapeuzinho representa uma imagem estigmatizada do gênero feminino, na qual possui características cristalizadas num papel criado pela sociedade patriarcal, que não abrange os reais contornos do indivíduo. E assim, por meio desta demonstração revelar a importância de medidas que buscam a proteção e promoção da igualdade entre os indivíduos dentro da sociedade, como é observado na Lei Maria da Penha do Brasil.

METODOLOGIA

É realizada por meio da pesquisa bibliográfica, refletindo-se sobre os textos que tratam sobre os contos de fadas e o universo simbólico que carregam, além de textos que tratam do revisionismo literário. Em conjunto há o estudo da Lei Maria da Penha como medida necessária para a proteção de um gênero tratado como hipossuficiente perante seu oposto, ao mesmo tempo que torna a problemática visível e portanto mais propícia a discussão e promoção da igualdade de gênero na sociedade.

DISCUSSÕES E RESULTADOS

Perrault submeteu os seus contos ao discurso da sociedade de seu tempo. Sociedade esta em que o gênero literário era dominado pelo discurso masculino como confirma Martins (2005): “é fato incontestável, porém, que a consolidação do conto de fadas como gênero literário tem lugar dentro de um discurso marcadamente masculino, patriarcal.” (Martins 2005, p.10).

Podemos verificar no conto “Chapeuzinho Vermelho” do autor Perrault de forma clara e explícita uma moral que apresenta um ensinamento de como deve ser o comportamento da mulher diante da sociedade, principalmente diante do homem:

Vemos aqui que as meninas,
E sobre tudo as mocinhas
Lindas, elegantes e finas,
Não devem a qualquer um escutar.
E se o fazem, não é surpresa
Que do lobo virem o jantar.
Falo “do” lobo, pois nem todos eles
São de fato equiparáveis.
Alguns são até muito amáveis,
Serenos, sem fel na irritação.
Esses doces lobos, com toda a educação,
Acompanham as jovens senhoritas
Pelos becos afora e além do portão.
Mas ai! Esses lobos gentis e prestimosos
São, entre todos, os mais perigosos. (TATAR, 2004, p. 338)

Há uma expectativa por parte do autor de mostrar que no convívio social o homem é o detentor da sagacidade e da astúcia e a mulher tem como característica a ingenuidade. A moral defendida por Perrault é que a mulher deve seguir a moral e os bons costumes constituídos por uma cultura patriarcal, caso contrário ela terá um desfecho infeliz.

A autora contemporânea Angela Carter, por outro lado, subverte o conto “Chapeuzinho Vermelho” em seu conto “A Companhia dos Lobos”, mostrando outra perspectiva e outro tipo de comportamento por parte do gênero feminino em contraposição ao que é apresentado nos contos de Perrault.

Carter faz um excelente trabalho ao escrever seu conto sob a perspectiva da personagem feminina, como na passagem em que a Chapeuzinho Vermelho seduz o lobisomem:

O que faço com o meu xale?
Joga-o no fogo, querida. Não vai mais precisar dele.
Ela enrolou o xale e o jogou nas chamas, que instantaneamente o consumiu.
Então ela puxou a blusa sob a cabeça; os seus pequenos seios brilharam como se a neve tivesse invadido a sala.
O que faço com a minha blusa?
Para o fogo também, minha boneca.
A fina musselina foi a arder pela chaminé acima como um pássaro mágico e tirou a saia, as meias de lã, os sapatos e tudo isto foi também para o fogo e perdido para sempre. A luz do fogo brilhou através das bordas de sua pele; agora ela estava vestida apenas com o seu tegumento de carne intocada. Ofuscante e nua, penteou os cabelos com os dedos; o seu cabelo parecia branco como a neve lá de fora. Depois foi diretamente ao homem dos olhos vermelhos, em cuja juba desarranjada os piolhos se moviam. E, erguendo-se nas pontas dos pés, desabotoou-lhe o colarinho da camisa. (CARTER, 1979, p. 117)

Notável no trecho transcrito que a personagem Chapeuzinho Vermelho participa ativamente no enredo da narrativa, e ao contrário da mesma personagem de Perrault, não é ingênua e frágil, mas sim determinada e corajosa, sendo autora da sua própria história e não mera expectadora passiva que não tem escolha a não ser aceitar seu destino.

Ao mesmo tempo em que demonstra a personalidade da personagem, a autora também revela o contexto patriarcal em que aquela se insere. Isso pode ser extraído do início do conto sobre a mulher que é abandonada na noite de núpcias e que, com o passar do tempo, se casa novamente, até que numa fatídica noite seu primeiro marido, que a abandonara, volta para casa e a surpreende com o novo marido; com violência adentra na residência e encontra sua esposa fazendo sopa para sua nova família; ela o reconhece e ele, com confiança, diz: "Aqui estou de novo, madame, busque minha tigela de repolho e despacha-te" (CARTER, 1979, p.112). Nisto, o segundo marido retorna com a lenha e, quando o primeiro o percebe, grita: "Quem me dera ser lobo outra vez para dar uma lição a esta vadia" (CARTER, 1979, p.112). Neste momento, virou lobo e arrancou o pé esquerdo do filho mais velho, antes de ser decepado com o machado; a esposa, em prantos, apanhou do segundo marido.

Perceptível nesta narrativa é a condição da esposa, a qual é subjugada pelos dois maridos. O primeiro marido desaparece sem deixar rastros e ao retornar, anos depois, demanda respeito e autoridade de uma convivência que não houve, exalando raiva e indignação contra a mulher, o que denota seu sentimento de superioridade para com ela; já o segundo marido após matar o lobo, e primeiro marido, que arrancou o pé do seu filho tem a reação de bater na mulher, como se relegasse a ela a culpa pelo o que havia acontecido. A violência de gênero é apresentada na narrativa de forma explícita, visto que a mulher, gênero feminino, está numa situação de submissão em relação aos maridos, representantes do gênero masculino, tendo em vista que pela lógica da narrativa esta deveria ter esperado pelo retorno do primeiro marido, evitando assim as desgraças que o retorno desse acarretou a sua família.

Esta relação desigual e arbitrária entre os gêneros feminino e masculino, quando observado no ambiente doméstico é fonte de vários tipos de violências, sejam físicas ou psicológicas, sendo necessário tutela especial jurídica, tendo em vista que perturba não só agente e vítima, mas todos os integrantes da família e causa reflexos, também, na

sociedade, uma vez que, a família constitui um dos atores sociais de maior influência na sociedade.

A partir da literatura é perceptível que a visão do gênero feminino na sociedade mundial e desde outrora não é igualitária. Ou seja, não foi uma visão concebida no lastro da igualdade entre seres da mesma espécie, que compartilham habilidades, desejos, dificuldades; mas sim em uma visão unilateral, na qual o gênero é analisado superficialmente a partir da ideia de uma suposta superioridade do gênero oposto – superioridade embasada em atributos físicos e culturais.

A problemática desta visão patriarcal, não igualitária reside na falta de funcionalidade social que gera, por exemplo, a violência doméstica de gênero, que além dos prejuízos físicos causados ao indivíduo, trás junto uma série de consequências pejorativas à sociedade. Assim, a partir de uma violência lastreada numa visão incompatível com a natureza dos agentes – seres integrantes da mesma espécie – têm-se consequências tais como o enfraquecimento da instituição familiar, que por sua vez, ocasiona a desestruturação social dos indivíduos que dependem dessa família, o que, por sua vez leva a desagregação social, e, assim a um grave problema social, visto que o bom funcionamento da sociedade depende diretamente da união da sociedade.

A gravidade do problema apresentado se verifica no fato da sua proteção ser de nível supraestatal, visto que ocorre por meio de mecanismos legais internacionais que não são limitados pelas barreiras da autonomia dos Estados – Nações, pois dizem respeito a questões inerentes aos indivíduos, como a dignidade da pessoa humana, a liberdade de expressão entre outros. Assim como ocorreu no caso brasileiro da Lei Maria da Penha, na qual a biofarmacêutica Maria da Penha Maia Fernandes sofreu recorrentes atos violentos do seu, então marido, como um tiro enquanto dormia que a deixou paraplégica e depois a tentativa de homicídio com eletrochoque e afogamento. Ao recorrer à justiça brasileira da época não obteve sucesso, tendo em vista que embora o autor tivesse sido condenado pelas duas tentativas de homicídio, conseguiu ficar em liberdade graças aos sucessivos recursos de apelação. Na época do acontecimento não havia no país mecanismos que coibissem especificamente a violência doméstica de gênero, pois não havia de fato uma discussão acerca da problemática que se insere nas relações íntimas, domésticas e da vulnerabilidade do gênero nestas circunstâncias. Esta lei representou não só uma medida de proteção do gênero feminino, mas também uma

medida de promoção da igualdade de gênero ao passo que trouxe a problemática que envolve as relações íntimas e de gênero na sociedade.

CONCLUSÃO

Perrault apresenta, através da literatura, traços de submissão das personagens do gênero feminino, reflexo da sociedade do seu convívio. Ao perceber tamanha desigualdade entre os gêneros, Carter reescreve o conto Chapeuzinho Vermelho sob a perspectiva da personagem feminina, dando voz a um sexo que por tantos séculos foi silenciado. Entretanto, Carter não supervaloriza a personagem feminina apenas revela outras perspectivas da personagem que Perrault não faz. Quando demonstra uma visão unilateral como foi no conto de Perrault há, portanto a representação da cultura de hipossuficiência do gênero feminino trazendo consequências gravosas, de tal maneira que se faz necessária a intervenção estatal para coibir violências advindas desta cultura, como observado no Brasil com a Lei Maria da Penha (Lei n. 11.340/06).

REFERÊNCIAS

<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2004-2006/2006/lei/111340.htm>Último acesso 18/01/2017.

BENJAMIN, W. (1994). Obras escolhidas. **Magia e técnica, arte e política** (7a ed.). São Paulo: Brasiliense

BRASIL, Lei nº 11.340, de 7 de Agosto de 2006. **Lei Maria da Penha**. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8o do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências.

CADEMARTORI, Lígia. **O que é Literatura Infantil**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

CARTER, Angela. The Snow Child. In: **The Bloody Chamber and Other Stories**. London: Penguin, 1979.

CORTÁZAR, J. **Alguns aspectos do conto**. In:____. Valise de Cronópio. S. Paulo: Perspectiva, 1974.

DIAS, MARIA BERENICE. **A lei Maria da penha na justiça: a efetividade da Lei 11.340/2006 de combate à violência doméstica e familiar contra a mulher** / Maria Berenice Dias. – São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2007.
Disponível em:

MARTINS, Cristina, M. **(Re)Escrituras Gênero e o Revisionismo Contemporâneo dos Contos de Fadas**. Jundiaí, Paco Editorial: 2015

SCOTT, JOAN. **Gênero: Uma categoria útil para análise histórica**. Tradução Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila.

TATAR, M. **Contos de Fadas: edição comentada e ilustrada/edição, introdução e notas Maria Tatar**; tradução Maria Luiza X. de A. Borges. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,2004.

“EL MALEFÍCIO DE LA MARIPOSA”: PEÇA TEATRAL DE GARCÍA LORCA.

TEXTO PARA CRIANÇAS OU ADULTOS?

Lenora Accioly²³
(Universidade Federal de Uberlândia – UFU)

Federico García Lorca tornou-se um dos expoentes máximos da Literatura Espanhola e Mundial. Lorca nasceu no dia 5 de Junho de 1898, na aldeia Fuente Vaqueros, próxima de Granada, Espanha. Seu pai, Federico Garcia Rodrigues era dono de terras. Sua mãe Vicenta Lorca Romero era professora primária. Com ela, Lorca aprendeu a escrever as primeiras letras. Desta mulher reservada, diz ter herdado a inteligência, enquanto do pai a paixão (LORCA : 1977). É alguém que faz versos, porque seu talento os dita, espontâneos, caudalosos (HERNANDEZ : 1984, p. 207). Iniciou seus estudos musicais em Granada, teve aulas de harmonia e piano, com Antonio Segura, um discípulo de Giuseppe Verdi (1813-1901). Em 1915, começou a cursar Literatura e Direito em Granada. O curso de Literatura era seu desejo. O de Direito era desejo de seus pais. Além dos dotes musicais, Garcia Lorca logo descobre a vocação que tem para lidar com as palavras, terra fértil para suas inquietudes. Em 1919, mudou-se para a Residência dos Estudantes, em Madri. Lá fez amizades com o cineasta Luis Buñuel (1900-1983), com o escritor Juan Ramón Jiménez (1881-1958), com o compositor Manuel de Falla (1876-1946) e com o pintor Salvador Dalí (1904-1989). Logo se tornou admirado como poeta. Além da Literatura, Lorca tinha o dom de desenhar e de cantar, além de tocar piano e compor músicas.

A primeira encenação de uma obra sua em Madri, foi uma peça teatral em dois atos intitulada “*El Maleficio de La Mariposa*”. Uma peça que causou polêmica, porque mesmo com caracteres infantis, ela mostra a crueldade de um sistema que limita e considera apenas aqueles que tem um poder aquisitivo, ou seja, aqueles que tem dinheiro e o poder do autoritarismo, um reflexo do restrito mundo da sociedade granadina da época.

²³ Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Professora de Teatro do Conservatório Estadual de Música e Centro Interescolar de Artes e Coordenadora da Cultura no CAIC – Centro de Atenção Integral à Criança e ao Adolescente de Araguari/MG.
E-mail: lenoraaccioly@hotmail.com

Vemos então, refletida em sua obra, elementos lúdicos devido às experiências da infância que marcaram o pensamento e conseqüentemente seu espírito criador.

A obra de Federico García Lorca nos põe em contato, com nossas emoções e nos obriga a lembrar de um mundo, cada vez mais mecanizado, que nos faz esquecer que somos parte integral da natureza. De uma natureza, que com excessiva frequência, tendemos a negar. Essa angústia existencial, essa sensação niilista seriam igualmente características do modernismo.

“*El Maleficio de La Mariposa*” é considerada, pois uma obra modernista e sua interpretação não exige um final feliz. Lorca e Maeterlinck²⁴ sofreram a influência modernista em suas obras. Na obra dos dois autores é a morte que está diretamente ligada ao destino dos personagens, heróis ou não.

Tal fato se dá, a partir do século XX, com a passagem das poéticas clássicas para as teorias estéticas, posteriores ao Iluminismo, que possibilitou segundo a concepção de Szondi, o surgimento da Teoria Literária, delineada na Alemanha, a partir do século XX, com Adorno, Benjamin e Lukács.

A mudança no modo de pensar a arte, indicada nas obras dos dramaturgos em questão, mudou a tese de Szondi: “Se a tragédia grega havia mostrado o herói, em luta trágica com a fatalidade e o drama do classicismo, o Modernismo havia tomado por tema os conflitos da relação intersubjetiva (Maeterlinck), onde só é apreendido o momento, em que o homem indefeso é surpreendido pelo destino” (SZONDI : 2004, p. 70). O que se pode dizer que também acontece com a obra de Lorca. O conceito de herói moderno é aquele que na tragédia liberal é também vítima ; que é destruído pela sociedade na qual vive, mas que é capaz de salvá-la.

Com o modernismo, a concepção do herói muda muito o gênero dramático. Por isto, também que o tema realístico, abordado de forma bem humorada, através dos insetos viventes de um prado, onde uma barata chamado Curianito, que é poeta, se apaixona por uma Mariposa com a asa machucada ali caída, não chocaria o público infantil de hoje.

Sob a perspectiva do conto como ritual de passagem, a ingenuidade, a fraqueza, inadequação, insegurança e outros defeitos inerentes ao típico simplório, neste texto de

²⁴ Dramaturgo, poeta e ensaísta belga de língua francesa, e principal expoente do teatro simbolista.

García Lorca referentes ao personagem Curianito, como o poeta do Prado de Baratas. Ele próprio não se incomoda com essa posição. Já que assim, os outros não esperam nada dele. (BETTELHEIM : 1980, p. 131).

Atualmente, o anti-herói faz parte do cotidiano das crianças, que presenciam a luta contra a tirania dos poderosos, que está "nas entrelinhas" dos diálogos desta peça teatral entre os personagens oprimidos por um sistema, que impõe normas de conduta, que são incompatíveis com o universo criativo de um artista.

Neste texto, vemos a proposta modernista, que sugere deixar para trás uma realidade obscura, na busca por novas perspectivas. Super-heróis salvadores, dão lugar a personagens que serão agentes transformadores, pela luta constante, sem a magia ou facilidades de varinhas de condão.

Chesterton observou a opinião de algumas crianças com as quais assistiu a peça teatral de Maeterlinck : “*O Pássaro Azul*”, e constatou que estas ficaram insatisfeitas, porque não revelava ao herói e a heroína, que o cão fora fiel e o gato infiel. Percebemos que a criança, mesmo não sendo adulta é observadora e exige qualidade das histórias que lê ou ouve e amam a justiça. Além de questionar e desejar valores nitidamente claros (BETTELHEIM : 1978, p. 177).

A criança tem a necessidade de que prevaleça a justiça, e acredita que a maldade deve ser punida. Muitas vezes se sente injustamente tratada pelos adultos, ou pelo mundo em geral. Não se sentindo satisfeita de estar sempre sob o poder do adulto, ela pode recorrer a argumentos para defender suas ideias.

Ela recorre a leitura de histórias, pois compreendendo-as ela estará se entendendo também. Uma das características deste texto não é mostrar ao leitor o destino ideal, porém colocá-lo em frente aos seus problemas de forma lúdica e crítica. Com personagens interessantes e um bom conteúdo, a criança se verá refletida na história e terá os elementos necessários a uma autorreflexão.

Por isto, esta peça teatral foi vaiada, em sua estreia em Madri, no Teatro Eslava, em 22 de Março de 1920, causando polêmica por revelar o restrito mundo de Granada, assim definida por Lorca : “Cidade que amava e o aborrecia, por sua imensa introversão e sua resistência às mudanças, sua falta de vitalidade e intolerância” (GIBSON : 1989, p. 154).

A opressão do local onde se passam as cenas, não acontece somente no plano das relações políticas e sociais, mas evidencia a dominação de conceitos padronizados, que definem papéis masculinos e femininos.

Para Bourlignieux²⁵, “*El Maleficio de La Mariposa*”, não teria sido escrito para crianças. Porém é o espelho do comportamento humano, em suas diversas facetas. O jogo de interesses, entre os personagens, deixa claro sentimentos e emoções : o poeta Curianito desejava o apoio da Mariposa aos seus ideais, os quais ele sozinho não tinha forças para realizar.

A Mariposa, por sua vez, com a necessidade de ser livre, quer escapar de relações autoritárias, que negam suas escolhas. Torna-se então musa do poeta, que ao escrever-lhe poemas de amor é ridicularizado pelos insetos daquela comunidade, que não consideram a arte com respeito.

Para o escritor brasileiro Monteiro Lobato, não existe uma fronteira nítida que separe assuntos de adultos e assuntos de criança. Desde que, isto seja feito de acordo com o seu entendimento e numa linguagem compatível com a sua. Ele criou tramas em torno de assuntos que não eram considerados infantis. Por exemplo, nos livros “*A Chave do Tamanho*”, “*O Poço do Visconde*”, e “*Emília no País da Gramática*”.

Livros estes, em que aborda questões como a Segunda Guerra Mundial, a polêmica do petróleo no Brasil, e a reforma ortográfica da Língua Portuguesa. (SILVA : 2009, p. 118-119).

A conhecida Fábula de Esopo, recontada por La Fontaine “*A Cigarra e a Formiga*”, insere este mesmo conflito, porque a Cigarra era cantora por amor ao seu dom artístico. Alegrou a todos os habitantes da floresta onde vivia. E como sabia cantar, foi criticada pela Formiga chefe, que trabalhava sem parar armazenando com seu exército de formigas, provisões nos formigueiros. Era o que lhe interessava.

No final, se acha no direito de julgar a Cigarra, que cantou em todas as estações e quando o inverno chegou, sem lugar para ir, bateu na porta da Formiga pedindo abrigo e esta lhe negou hospedagem.

²⁵ Professora doutora de Literatura Espanhola Moderna e Contemporânea no Departamento de Estudos Hispânicos e Membro do Laboratório do CRINI – Centro de Pesquisas sobre as Identidades Nacionais e Interculturalidade da Universidade de Nantes – França.

Uma atitude egoísta, que pela falta de cultura impediu a valorização da arte. Como se para ser artista, bastasse ter dons e inspiração. Mas é o próprio Lorca quem defende: “Se é verdade que sou poeta, pela graça de Deus, também é verdade que eu sou pela graça da técnica e do esforço de ter consciência absoluta do que é um poema” (LORCA : 1999, p. 4).

O personagem Curianito, da peça teatral “*El Maleficio de La Mariposa*”, como poeta transcende os limites estreitos de uma existência autocentrada e vai além, expressando os valores da sociedade em que vivia. Dona Curiaña, sua mãe, mostra uma visão materialista, quando tenta persuadir o filho a casar-se com a barata Silvia, por ela ter uma pedra de brilhante, herdada de seu avô. Mas ele foge a regra. Ignora as razões práticas e dá asas a sua imaginação, criadora e afetiva. Vira as costas para a obrigatoriedade de acumular riquezas. Representa a exceção numa sociedade que não aceita o diferente. Ser diferente ou ele mesmo, dava muito trabalho, porque sentia que tudo conspirava para que ele fosse apenas um número, alguém a mais naquele prado, de insetos implacáveis, quanto a qualquer exceção, que fugisse a regra.

O novo sempre incomoda, porque traz mudanças que vão tirar as pessoas de uma inconsciência confortável. Monteiro Lobato²⁶, nosso conhecido escritor brasileiro (1882-1948), dizia :

Seja você mesmo, porque ou somos nós mesmos ou não somos coisa nenhuma. E para ser-se, é preciso um trabalho de “mouro” e uma vigilância incessante na defesa, porque tudo conspira para que sejamos meros números, carneiros dos vários rebanhos – os rebanhos políticos, religiosos ou estéticos. Há no mundo o ódio a exceção – e ser si mesmo é ser exceção. Ser exceção é defendê-la contra todos os assaltos da uniformização : isto me parece a grande coisa. (Lobato *Apud* SILVA: 2009, p. 99).

Curianito não aceitou casar-se sem amor. Assim como a Cigarra não aceitou participar do trabalho forçado das Formigas, e morreu por fazer o que gostava.

A sina trágica da vida de uma Cigarra, se parece com a Mariposa desta peça teatral de Lorca : enquanto uma canta até estourar, a outra vive muito pouco para realizar a sua metamorfose necessária, que a natureza exige para sua própria transformação, de lagarta em borboleta, e a preservação de sua espécie.

²⁶ Um dos mais influentes escritores brasileiros de todos os tempos. Criador do Sítio do Pica-Pau Amarelo, um espaço imaginário para expressar ideias através dos personagens criados também por ele.

Ambas cumprem um ciclo natural da vida, morte e renascimento.

Como todos os meninos da Espanha, García Lorca deve ter escutado as Fábulas de Iriarte ou Samaniego, discípulos de Esopo, imitadores de La Fontaine²⁷ e, neste texto dramático deu vida aos pequenos insetos, dotando-os de espírito e voz. Talvez para responder às perguntas que tinha em sua alma, para compartilhar sentimentos e expressar ideias sobre as injustiças sociais.

Também não ignorou as andanças de cães e gatos, pois segundo seus biógrafos, havia lido “*Colóquio dos Cães*”, de Cervantes, e o divertido “*Gatomaquia*”, de Lope de Vega, “*A Pulga*”, de Gutierre de Cetina, e “*A Mosca*”, de Villaviciosa. Lorca levou a cena os insetos, amigos de sua infância, causando polêmica e reflexão.

Rafael Albertí, poeta e amigo de Lorca julgou a peça infantil, mas não negou seu cunho fortemente social, revelando comportamentos próprios de uma sociedade machista.

O raciocínio e o pensamento da criança moderna mostram que ela deseja ouvir histórias e assistir peças teatrais, onde a realidade dos fatos é transparente, mesmo mesclada por uma linguagem poética e lúdica. Encarando a realidade, ela poderá encontrar soluções para resolver os problemas de sua infância. Literatura antes de tudo é arte : fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real, os ideais e sua possível ou impossível realização. (FILHO : 2009, p. 22).

A criança não faz questão, de que os pares amorosos das histórias infantis sejam da mesma espécie. Pelo contrário, ao lembrar a obra de Jorge Amado, escritor brasileiro (1912 a 2001), “*O Gato malhado e a Andorinha Sinhá: Uma História de Amor*”, vemos que o seu sucesso é independente da escolha dos pares. Transformada em peça de teatro, comoveu as plateias de todas as idades. Portanto, os personagens de Lorca : Curianito poeta (inseto – barata) e a Mariposa não causariam espanto no público infantil. Dois seres diferentes no mundo de insetos, onde as baratas os tratam com hostilidade : um porque é poeta e a outra porque é diferente deles. Também Lygia Bojunga, escritora brasileira de contos infantis, se vale deste recurso em suas novelas, colocando animais no elenco ao lado de personagens humanos. O que mais chama atenção nestas histórias

²⁷ Poeta e fabulista francês. Era filho de um inspetor de águas e florestas, e nasceu na pequena localidade de Château-Thierry. Estudou teologia e direito em Paris, mas seu maior interesse sempre foi a literatura.

são os pares amorosos, que se formam com os animais de espécies diferentes : um urso e uma girafa, no seu livro “*Os Colegas*”, um tatu e uma gata angorá, em “*O Sofá Estampado*”.

Não vemos na peça teatral de Lorca “*El Maleficio de La Mariposa*”, uma história de amor com final feliz, mas encontramos a busca pela liberdade e pela justiça, a luta pela realização de sonhos e ideais dos personagens Curianito e Mariposa, seres que não se contentam com uma realidade medíocre. Na metáfora de insetos existe a representação de uma sociedade repressora de um local, que impede seus habitantes de voar em direção à luz. Ou seja, transpor as barreiras e criar mundos alternativos, livres do preconceito e de uma esmagadora moralidade, transcendendo na busca da realização de um ideal, desejo ou amor maiores. Lorca como ninguém queria uma justiça igualitária, que promovesse uma vida digna para todos.

Com certeza essa peça teatral agradaria às crianças de hoje, pelo seu desejo de justiça social e pela tragicidade de um amor impossível, além dos obstáculos naturalmente impostos pela sociedade, pois o teatro de Lorca é um teatro atual e universal. Segundo Bettelheim²⁸, para encontrarmos um significado mais profundo em nós e na vida, devemos ser capazes de transcender os limites estreitos de uma existência autocentrada e acreditarmos que daremos uma contribuição significativa para a vida – senão agora, em algum tempo futuro. É Bettelheim quem fala :

Partindo deste fato, tornei-me profundamente insatisfeito com grande parte da literatura destinada a desenvolver a mente e a personalidade da criança, que não consegue estimular e nem alimentar os recursos que ela mais necessita, para lidar com seus problemas interiores. A maioria da chamada literatura infantil, tenta divertir ou informar ou as duas coisas. Na atualidade, a literatura infantil encontra-se plena de textos superficiais, que pouco significado pode obter-se deles. A aquisição de habilidades, inclusive a de ler fica destituída de valor, quando o que se aprendeu a ler não acrescenta nada em nossas vidas (BETTELHEIM : 1978, 174 e 177).

²⁸ Nasceu em Viena, Áustria, realizou como psicólogo um trabalho com pessoas autistas, descobrindo possíveis causas que provocavam este tipo de comportamento. Autor da Psicanálise dos Contos de Fadas, fazendo uma análise profunda de contos de fadas.

Um tema inédito através de personagens inusitados, que fazem parte de um texto teatral distante dos padrões convencionais, só poderia causar espanto e perplexidade na sociedade espanhola da época.

Lewis Carrol²⁹ (1832-1898), autor de “*Alice no País das Maravilhas*”, compõe uma imagem da anarquia, com o gato e suas súbitas aparições, desencadeando confusões e reviravoltas. Com a chegada de Alice, naquele bosque encantado, algo aconteceu.

Ela veio como a Mariposa de nossa história, trazer a subversão da ordem. Sem saber foi convocada para lutar contra a rainha dominadora e autoritária, que fazia sofrer todos os súditos, mantendo-os aprisionados pelos conceitos, que ela impunha a todos. Deixava-os sem saída, pela falta de autoestima, que os tornava inseguros, por desconhecerem o seu próprio valor. Eram asfixiados pela Rainha repressora e cruel.

Alice conseguiu vencer o autoritarismo e trazer a democracia e a justiça àquele reino. Assim como esta peça teatral, a história de Lewis Carrol, “*Alice no País das Maravilhas*”, não teve uma aceitação imediata, num primeiro momento de seu lançamento.

Por ser uma crítica ao sistema manipulativo, marcada por uma profunda consciência das injustiças sociais. É uma reflexão sobre o ser humano inserido em um contexto desumano. Porque Curianito não pode ser poeta e é criticado por isto? O poeta tem como ideal transformar o mundo e de sugerir em sua obra, um mundo mais justo. Além de valorizar a beleza e o amor.

A busca por uma sociedade humana e livre é visualizada nesta peça teatral, sugerindo inclusive um sistema político que não centraliza o poder. Não existe ali um dirigente único. Curiana Nigromántica tem o papel não só de curandeira, como líder dos insetos do local, sendo solicitada como curandeira, como astróloga e como conselheira dos problemas domésticos.

Basta que surja uma oportunidade concreta ou um elemento catalizador, que pode desencadear mudanças, que tudo isso desperta intensamente o ser, trazendo a ação, a

²⁹ Romancista, contista, fabulista, poeta, desenhista, fotógrafo, matemático e reverendo anglicano britânico. Lecionava matemática no Christ College, em Oxford. É autor do clássico livro “*Alice no País das Maravilhas*”, além de outros poemas escritos em estilo nonsense ao longo de sua carreira literária.

rebelião contra um sistema opressor, que tirava o direito da mulher de fazer suas próprias escolhas.

Ela era impedida de se tornar independente, assumindo uma função na sociedade.

A Mariposa já estava longe destes problemas, por ter feito a sua escolha de voar livremente e ser ela mesma. Mesmo que a liberdade possa trazer o medo a princípio, depois que é vivenciada de forma lúcida e consciente nada se compara a ela.

Desde as tragédias gregas, a figura feminina é centro de uma trama, em que a mulher luta para se libertar das amarras, que não a deixam se expressar ou viver plenamente seus sonhos e ideais. A mentira circunda as vidas de mulheres, que para manter as aparências, ignoram seu próprio ser, dissimulando o seu desejo de liberdade, diante da moral e ordem tradicionais a ela impostas.

O conflito está lançado : entre a realidade e o desejo, entre a lei social e a lei natural, entre um princípio de autoridade irracional e o desejo da realização pessoal feminina. A frustração dos demais insetos ali viventes, escondia-se na rotina de vida que levavam criteriosamente sem olhar para os lados.

Somente Curianito, o poeta, escutava a voz das coisas. Os demais já não tinham mais buscas e ilusões num cotidiano pobre de descobertas. Mas o artista e particularmente o poeta é sempre anarquista no melhor sentido da palavra. Não é capaz de escutar outro apelo senão o que flui dentro de si mesmo, mas a injustiça que paira no mundo, o sufoca.

E seu próprio corpo e pensamento, impedem que ele vá se instalar nas estrelas.

São três fortes vozes : a voz da morte, a voz do amor e a voz da arte. Por isto, eles se encontraram naquele cenário estático do prado e do mundo das baratas. Para quebrar as algemas dos que estavam presos em vidas secas.

Se “*Alice no País das Maravilhas*”, encantou crianças e adultos, por ser uma crítica ao sistema manipulativo, marcado por uma profunda consciência das injustiças sociais, também “*El Maleficio de La Mariposa*”, peça teatral onde os personagens principais buscam por uma sociedade humana e mais livre, seria da mesma forma apreciada pelas crianças, que não assistiram esta peça teatral.

Outra obra polêmica, que não poderíamos deixar de citar é “*A Revolução dos Bichos*”, em 1945, de George Orwell³⁰ (1903-1950), escritor e jornalista inglês, contemporâneo de García Lorca, com uma obra marcada por profunda consciência das injustiças sociais.

Realiza uma crítica ao sistema manipulativo, satirizando a política através dos animais de uma fazenda, também lhes dando voz ativa, em sua história. Foi combatente voluntário, apoiando os republicanos, na Guerra Civil Espanhola e a sua influência na Cultura Contemporânea, tanto popular quanto política, perdura até hoje.

Também Lorca, em outra obra de sua juventude, “*Del Amor. Teatro de Animales*”, onde novamente nos apresenta animais falando, como um porco, uma pomba, um asno, um rouxinol, recitando um panfleto revolucionário.

Deixar a criança fora de uma reflexão mais profunda, sobre o sistema social em que vivemos ou de tirar-lhe o direito da crítica e de ideias próprias, seria idiotizá-la, torná-la um ser artificial perante o mundo.

No dizer de Jorge Guillen, “Lorca se entendia muito bem com as crianças. E as crianças percebem quem realmente se interessa por seu universo e as trata sem afetações de infantilismo”.

Tanto Lorca quanto Orwell, tinham necessidade de falar, de viver, de levar a reflexão mais profunda através de suas obras. Sabiam que o artista verdadeiro precisa dar a sua contribuição na transformação do mundo.

Recentemente, a escritora brasileira Marina Colasanti³¹, ganhou o prêmio Jabuti de melhor livro de 2014, com o título de “*Breve história de um pequeno amor*”, sobre a história de um pombo que se chama Tom. Este pássaro apareceu recém-nascido na casa da escritora, em um ninho escondido sob o telhado.

Na vida real e no livro, foi criado por humanos. A história é bem diferente do que estamos acostumados a ver em histórias infantis. Tão diferente que surge a dúvida :

Será que esse livro é mesmo para crianças ?

³⁰ Escritor, jornalista e ensaísta político inglês, nascido na Índia Britânica. Sua obra é marcada por uma inteligência perspicaz e bem-humorada, uma consciência profunda das injustiças sociais.

³¹ Escritora e jornalista ítalo-brasileira nascida na então colônia italiana da Eritreia. Viveu sua infância na Líbia e então voltou à Itália onde viveu onze anos. Emigrou para o Brasil em 1948. Como escritora, publicou 33 livros, entre contos, poesia, prosa, literatura infantil e infanto-juvenil. Seu primeiro livro foi lançado em 1968 e se chama “*Eu sozinha*”. Seu livro de contos “*Uma ideia toda azul*” recebeu o prêmio *O Melhor para o Jovem*, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

“Eu adoro quando essa pergunta aparece no final. É o maior atestado da qualidade de uma obra”, diz Colasanti. Da mesma forma “*El Maleficio de La Mariposa*”, provocou este mesmo tipo de pergunta, respondida pelo próprio autor e pelos pesquisadores da obra: “É uma obra para adultos, onde a criança vai entender perfeitamente a mensagem”.

Segundo a escritora, se uma obra não emociona o adulto, ela também não vai tocar a criança. A intenção dela é emocionar, sacudir, fazer refletir. Tocar pontos profundos do leitor. Sejam eles crianças ou adultos.

É o que constatamos nos personagens desta polêmica peça teatral, através da visão de seu autor, que enxergou nos insetos como baratas, algo que fosse um canal, para sacudir o público, levando-o a uma reflexão diferente.

Quando a escritora e bibliotecária Aurora Díaz Plaja, aos 12 anos conheceu pessoalmente García Lorca sendo apresentada a ele, por seu irmão escritor Guillermo Díaz Plaja, numa festa em Barcelona, onde vários artistas espanhóis se encontravam. Sentiu uma forte emoção. Já era admiradora de sua poesia e costumava declamar um pequeno poema de Lorca.

Mamá,
Yo quiero ser de plata.
Hijo,
Tendrás mucho frio.
Mamá,
Yo quiero ser de agua.
Hijo,
Bórdame en tu almohada.
¡Eso si! ¡Ahora mismo! (PLAJA, A. Días: 1994-1)

Mãe,
Eu quero ser de prata.
Filho,
Tenho muito frio.
Mãe,
Eu quero ser de água.
Filho,
Borda-me em tua almofada.
Isso sim! Agora mesmo!

Interessante que sua avó ao ouvi-la, disse à neta que achava estranho que as almofadas citadas neste verso, fossem bordadas com desenhos de crianças, e não com

iniciais como em seu tempo. Para Aurora, Lorca não era só revolucionário como atual. Seus poemas são vivos e atuais até hoje. Mais tarde, já adulta escreveria uma obra intitulada “*Pequeña Historia de Garcia Lorca*” uma encantadora edição com ilustração de Pilarín Bayés³². Ela aconselha que se deveria conhecer o escritor que admiramos. Se isso não fosse possível, pelo menos devemos ler a sua biografia. O autor que muito escreveu para crianças preocupava-se com a educação e a cultura do seu país. De certa forma esta preocupação está refletida na peça teatral “*El Maleficio da La Mariposa*”.

Dotado de uma sensibilidade especial, Lorca pressentia acontecimentos e a presença próxima da morte, uma impressão que sempre o acompanhou, durante a sua curta vida.

Federico García Lorca foi um poeta que nunca deixou de ser criança e a lembrança por ele deixada, em todos o que o conheceram, foi a de seu sorriso, generosidade e simpatia. Morreu jovem, vítima do ódio que não perdoa aqueles que buscam a liberdade e a alcançam em vida.

“*A criança também é uma Mariposa, acima das ondas tumultuadas da torrente da vida. Como conferir-lhe a duração sem entorpecer o seu voo, ensopá-la sem cansar suas asas ?*”

Janusz Korczak

Referências Bibliográficas

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1978.

FILHO, José Nicolau Gregorin Filho. *Literatura Infantil. Múltiplas linguagens na formação de leitores*. São Paulo : Editora Melhoramentos, 2009.

GIBSON, Ian. *Federico Garcia Lorca : uma biografia*. São Paulo : Editora Globo S.A., 1989.

_____. *Vida, pasión y muerte, de Federico Garcia Lorca*. Madrid : Delbosillo, 2008.

³² Reconhecida desenhista e caricaturista espanhola. Sua obra se dirige principalmente a um público infantil e juvenil, também tem publicado caricaturas em jornais como “El Correo Catalán”, “Oriflama” e “El 9 Nou”.

LORCA, Federico García. *Obra poética completa*. São Paulo : Martins Fontes, 1999.

MENARINI, Piero. *García Lorca. El Maleficio da La Mariposa*. Madrid : Ediciones Cátedra, 2009.

PLAJA, Aurora Díaz. *Pequeña historia de Garcia Lorca*. Barcelona : Editorial Mediterrània, 1994.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Literatura Infantil Brasileira*. Goiânia : Cãnone Editorial, 2009.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. São Paulo : Cosac & Naify, 2001.

LITERATURA E ENSINO: FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO

Élica Pereira Batista (UFU)³³

Ler é levar o texto ao seu extremo, ao seu limite, ao espaço em branco onde se abre a possibilidade de escrever. E, por isso, o aprender da leitura dá, às vezes, a impressão de que não se aprendeu nada.

Larrosa (2000)

Resumo: O presente trabalho faz uma reflexão acerca da literatura na escola e a sua importância na construção do leitor, ressaltando como ela é um instrumento poderoso nesse processo. O texto também aborda a questão do mediador, no caso, o professor que deve se assumir como um dos principais responsáveis por despertar a cultura leitora do aluno.

Palavras chave: Leitor literário; Literatura e ensino; Processo de leitura.

Introdução

A disciplina de literatura tem passado por um momento delicado nas escolas brasileiras. Ela está em constante decrescência em razão de um sistema educacional falho, isso é o que os estudiosos da área têm constatado. A partir disso, verifica-se que o atual cenário da literatura no país é um tanto quanto antagônico ao momento literário de tempos passados. Houve uma época em que a leitura literária era tida como objeto de desejo por todas as classes sociais, mas somente a classe burguesa tinha condições para alcançar o texto literário, isso porque a classe operária estava segregada ao mundo do trabalho e não tinha condições para usufruir as obras de literaturas.

Com a evolução da sociedade e a inserção do Estado Democrático de Direito, a educação passou a ser direito fundamental do povo. Nesse contexto, a literatura como parte integrante da educação do povo, também se legitimou como um direito fundamental. Ou seja, em tese, todos passaram a ter direito de desfrutar dos saberes literários promovidos, especialmente, pela escola.

Entretanto, o que se percebe é um ensino educacional insatisfatório, em que o ensino de literatura tem se tornado só mais uma disciplina passível de dispensabilidade. Pesquisas apontam que a escola não tem conseguido formar leitores literários; seja porque os professores que atuam no ensino não têm o preparo adequado para ministrar a disciplina; seja por causa de políticas pedagógicas que visam à substituição do trabalho

³³ Licencianda em Língua Portuguesa, no curso de Letras, da Universidade Federal de Uberlândia – UFU.

literário por um trabalho pedagogizante; seja porque o jovem prefere outras modalidades de ficções diferentes das leituras ficcionais literárias; ou ainda, porque não há o envolvimento familiar nas atividades educacionais literárias dos filhos. Em todo caso, esses aspectos coadunam para uma espécie de “crise” literária, cujo único objetivo é a extinção do ensino de literatura nas escolas e a consequente escassez do hábito da leitura entre os estudantes.

Contudo, esse panorama é reversível. Ainda há tempo para que as escolas em atuação conjunta com os professores e os pais dos alunos busquem implementar práticas efetivas, capazes de modificar o sistema educacional com a constante valorização da leitura, especialmente, a partir do ensino literário. Diante dessa comoção, a resposta a ser obtida é a formação do leitor, pois com este será possível constatar a eficiência do ensino.

A construção do leitor literário

A construção do leitor literário não se faz por outro método se não for pela prática da leitura. Ensinar a ler é a grande questão da vez, pois sabe-se que a atitude leitora envolve muitas características individuais. O mediador, no caso o professor, deve ter um preparo adequado, envolvendo o domínio da leitura que quer passar para os seus alunos, “Porém, não se pode jamais estar seguro de dominar os leitores, mesmo onde os diferentes poderes dedicam-se a controlar o acesso aos textos” (PETIT, 2008, p. 26), ou seja, os professores não devem controlar o modo como o texto literário será lido, compreendido e interpretado pelos seus alunos, mesmo porque “a experiência da leitura, quando está envolvida com o ensinar e o aprender, implica a relação de cada um consigo mesmo e com os outros” (LARROSA, 2000, p.140).

De acordo com Ivete Walty (1992, p. 10): “Do ato de ler, pode-se afirmar que se trata de uma operação complexa que envolve processos de codificação e decodificação, numa alternância de papéis entre emissor e receptor.” De fato, ler é uma mensagem autocodificável, mas só quem leu é capaz de ter os códigos para decifrá-la. Ler consiste em ver as coisas diferentes, ver como se fosse sempre pela primeira vez. Ler é entregar-se ao texto, é sumir-se nele, é aparecer para o mundo e construir o próprio espaço no mundo.

A leitura também proporciona um espaço íntimo, sendo este um canto único e singular de quem lê. O espaço íntimo é o entrelugar do mundo da leitura com o mundo real. Petit (2008, p. 40) observou que esse espaço íntimo oportunizado pela leitura não é apenas um mundo imaginário ou uma válvula de escape, mas: “Às vezes pode ser: nós nos consolamos das vidas, dos amores que não vivemos, com as histórias dos outros. Mas é sobretudo uma fuga para um lugar que não se depende dos outros, quando tudo parece estar fechado” (PETIT, 2008, p. 40).

Ler é um ato contínuo: “As pessoas crescem lendo e são permanentemente leitoras em formação, recebendo a cada etapa de sua vida uma nova carga significativa para os conhecimentos já acumulados por suas leituras anteriores” (ZAFALON, 2013, p.02). E o professor nessa jornada deve respeitar o espaço íntimo construído pela leitura de seus alunos, ao passo que ele é importante no direcionamento das leituras, pois conforme Cosson (2006, p.35 apud Coenga, 2010 p. 58) “é papel do professor partir daquilo que o aluno já conhece para aquilo que ele desconhece, a fim de se proporcionar o crescimento do leitor por meio da ampliação de seus horizontes de leitura.”

Ressalte-se, o ato de ler e a mensagem da leitura é algo inerente do indivíduo e o professor além de ser um indivíduo também é um dos principais responsáveis por disseminar e despertar a cultura leitora do aluno. Assim, alguns questionamentos podem ajudá-lo no seu trabalho, nesse caso, oportuno são as indagações de Coenga (2010, p. 48) sobre a leitura na escola:

A leitura, na escola, é vivenciada como fonte de prazer ou como um cumprimento de avaliação? É dada a voz aos alunos leitores para que apresentem, discutam e interpretem suas leituras? As escolas têm trabalhado para que possa expandir o número de sujeitos envolvidos em leitura literária? Qual é o desafio imposto aos professores de língua portuguesa para formar o leitor?

Uma vez articulada uma reflexão sobre esses questionamentos, o professor deve tomar posição frente ao ensino literário e assumir o seu papel como verdadeiro e principal agenciador de leitores na escola. Ele deve contribuir para que as respostas dadas a esses questionamentos sejam implantadas de forma efetiva no ambiente escolar. Ele deve se assumir como o principal agente na construção do aluno leitor.

Leitor Literário

É na leitura que o leitor se acha, se identifica, se encaixa e transforma o meio em que vive. Segundo Petit (2008, p. 28) o leitor é “trabalhado” por sua leitura: “O leitor não é passivo, ele opera um trabalho produtivo, ele reescreve.” Ou seja, o leitor além de usufruir a mensagem do texto lido, ele também germina essa mensagem. Assim, o leitor age de forma crítica perante a leitura realizada e isso reflete diretamente em seu comportamento, na sua vida íntima e na vida em sociedade.

Ler é portanto a oportunidade de encontrar um tempo para si mesmo, de forma clandestina ou discreta, tempo de imaginar outras possibilidades e reforçar o espírito crítico. De obter uma certa distância, um certo “jogo” em relação aos modos de pensar e viver de seus próximos. (PETIT, 2008, p.56)

De acordo Ivete Walty (1992), essa atitude crítica do leitor é capaz de se transformar em uma operação complexa, desequilibradora, desveladora. “A compreensão crítica dos textos leva a uma compreensão da própria sociedade que os produz e nele se insere” (WALTY, 1992, p.12). Diante desse “receber e dar” num processo produtivo promovido pela leitura de um texto, importante é a colocação do texto literário, vez que ele é um instrumento poderoso e polissêmico. Mas, antes de discorrer sobre o texto literário e o seu papel, é importante fazer uma reflexão sobre literatura.

Literatura é uma palavra de origem grega: *littera*, que significa letra, e essa letra tem sido registrada desde o início da humanidade. Ela é capaz de contar a história de um povo, com emprego da ficcionalização. Ela transporta o leitor para outros tempos, outras dimensões. É a verdadeira arte ficcionalizada na letra. A literatura toca o indivíduo, humaniza o homem por meio da letra talhada com elementos ficcionais. Literatura é a mais completa linguagem do homem. A Literatura faz circular os saberes. Ela dá ao povo o que é do povo, permite o questionamento e a reflexão. Etc... O texto literário tem esse grande poder: de fazer “girar os saberes” (BARTHES, 1979, p.18). O homem como principal produtor e fruidor desse saber se encontra consigo mesmo e se acha na sociedade por meio do texto literário.

E na disciplina literária, na escola, trabalhar com o texto literário é o que deve verdadeiramente, ser feito, pois como dito, o texto literário se revela um meio eficiente

nessa identificação do leitor no mundo, mas devemos ficar alertos para não trabalharmos somente com essa última proposição, pois poderemos empobrecer o fazer literário, porquanto, ela diz respeito à historiografia literária, “(...) que busca entender seu objeto através da relação mecânica com os acontecimentos políticos e sociais” (CURY, 1992, p. 62). Assim para não incorrer em involução, devemos fazer da literatura um espaço de enfrentamento, não se esquecendo de trabalhar também a historiografia.

O leitor literário deve experimentar as mais diversificadas artes literárias através do texto literário. Ele deve ser leitor de obras clássicas, das não clássicas, e das que de alguma maneira estão sumidas no âmbito da literatura. Ele deve ser capaz de aproveitar-se da plurissignificação do texto literário para executar todas essas leituras, o que facilitará a compreensão e o alargamento de seus sentidos de leitor. Fazendo isso, ele também será capaz de explicar para si mesmo e para o outro aquilo que leu, colocando em prática a sua metacognição leitora.

Aliás, Souza e Giroto (2011) comprovaram ser a metacognição uma excelente estratégia de leitura. Segundo elas, essa estratégia envolvendo a metacognição levará o aluno à compreensão do texto e o entendimento do que se lê, isto é, a metacognição usada como estratégia na leitura leva os leitores a construir “(...) imagens para aprender uma descrição no texto, ou ainda, como sumarizam as ideias principais de um conto ou como inferiram para descobrir o que iria acontecer em uma trama” (SOUZA E GIROTO, 2011, p. 05).

Nessa perspectiva, apesar das dificuldades encontradas no ensino de literatura na escola, é possível construir o leitor literário, é só dar oportunidade para o texto literário como ferramenta de leitura, e que os professores atuem com perspicácia e habilidade para disseminar o gosto pela leitura das obras literárias, compreendendo em sua prática dinamismo e motivação capazes de despertar o interesse dos alunos.

Algumas considerações

Formar leitores é o desafio da escola, mas é um desafio em que o resultado é previsível. O texto literário é um dos principais instrumentos para a formação leitora do

aluno. A escola, por meio de seus professores, deve aproveitar o máximo do que é oferecido na leitura de um texto, especialmente, do texto literário.

O processo de ler tem que ser revisto pela escola com a constante implementação de práticas incentivadoras à leitura, pois como bem disse Larrosa (2000, p. 144): “Ler não é o instrumento ou o acesso à homogeneidade do saber, mas o movimento da pluralidade do aprender.” A leitura deve ser tomada como um processo coletivo, porque envolve mais de um ser e mais de um saber, logo ela deve ser vista como ação cultural.

Formar leitores requer condições que possibilitem a formação leitora, como por exemplo, ter na escola uma boa biblioteca, com um bom gerenciamento de empréstimo de livros e com as mais variadas obras possíveis; ter no cronograma um espaço de tempo adequado para que as leituras sejam feitas em sua totalidade; dar importância à disciplina literária como é dada às demais; possibilitar que os alunos escolham suas leituras; dar voz aos alunos leitores; sugerir títulos de obras e receber sugestão de livros, entre outras condições.

O professor nessas condições criadas pela escola, deverá ser o mediador da formação literária do leitor-aluno, com a aplicação efetiva de planos de ensino, buscando a valorização do ato de ler, seja de forma autônoma, em voz alta, programada, de escolha pessoal ou de leitura colaborativa.

Referências

BARTHES, Roland. Escrever a leitura; Da leitura. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 26-42.

COENGA, Rosemar. Margeando o conceito de letramento literário. In: _____. *Leitura e letramento literário: Diálogos*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2010, p. 48-69.

COSSON, Rildo. A sequência básica. In: _____. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 51-73.

CURY, Maria Zilda Ferreira. A historiografia literária em questão. In: PAULINO, Graça; WALTY, Ivete (Org.). *Teoria da Literatura na escola: atualização para professores de I e II graus*. Belo Horizonte: UFMG/FALE/Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura, 1992, p. 82-90.

LARROSA, Jorge. Sobre a lição. In: _____. *Pedagogia profana: Danças, piruetas e mascaradas*. Trad. Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 139-46.

PAULINO, Graça. Formação de leitores: a questão dos cânones literários. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; ANDRADE, Paulo Fonseca (Org.). *As literaturas infantil e juvenil ... ainda uma vez*. Uberlândia: GPEA/CAPEL, 2013.

PETIT, Michèle. As duas vertentes da leitura. In: _____. *Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva*. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 15-58.

SOUZA, Renata Junqueira de; Giroto, Cyntia Simões. Estratégias de leitura: uma alternativa para o início da educação literária. *Álabe - Revista de la red de universidades lectoras*. p. 1-21, v. 4, dez. 2011.

WALTY, Ivete. Reflexões sobre poesia. In: PAULINO, Graça; WALTY, Ivete (Org.). *Teoria da Literatura na escola: atualização para professores de I e II graus*. Belo Horizonte: UFMG/FALE/Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura, 1992, p. 82-90.

ZAFALON, Miriam. *Leitura e ensino da literatura: reflexões*. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/LinguaPortuguesa/artigos/mestrado_alice_artigo.pdf. Acessado em 16 jun 2016.

LITERATURA SURDA: FORMAÇÃO DO IMAGINÁRIO DO SUJEITO SURDO RUMO AO SENTIDO, À APRENDIZAGEM E AO LETRAMENTO BILÍNGUE

Letícia de Sousa Leite (ILEEL/UFU)
leticiaadesousaleite@gmail.com

Orientadora: Profa. Dra. Eliamar Godoi (ILEEL/UFU)
eliamarufu@gmail.com

Resumo: Nesse estudo, busca-se apontar como a Literatura Surda contribui na formação do imaginário do aluno surdo e nos seus processos de letramento, tanto na sala regular de ensino quanto em espaços como os que oferecem o Atendimento Educacional Especializado - AEE. Tem como objetivos, além de analisar a inter-relação entre linguagem, cultura e identidade no processo de conto e reconto de histórias na Literatura Surda, elucidar os aspectos que caracterizam a sua aplicabilidade na formação de leitores críticos no AEE, além de discutir questões referentes àquele que reconta histórias e àquele que é o receptor. O que nos motiva é o desejo de apreender a problemática da falta de contextualização nos processos de criação do reconto e a relação entre aquele que produz um texto e aquele que o interpreta. Sendo assim, o presente estudo se justifica por constataremos a escassez de trabalhos e estudos voltados para o reconto de histórias na Literatura Surda e a sua utilização como uma possibilidade de educação bilíngue no AEE. Quanto ao quadro teórico-metodológico, o estudo foi circunscrito na revisão bibliográfica da temática de estudo, quais sejam, os textos referentes à cultura e identidade surda, à Literatura Surda e à formação de leitores. Os resultados dessa pesquisa lançam luz à necessidade de aprendizagem mediada pela cultura surda e seus artefatos culturais através da Literatura Surda e sua importância pedagógica no AEE *de* Libras, *em* Libras e por consequência, no ensino de Língua Portuguesa como segunda língua, em sua modalidade escrita, para os alunos surdos.

Palavras-chave: literatura surda, formação de leitores críticos, identidade cultural, atendimento educacional especializado.

Introdução

A expressão “Literatura Surda” é utilizada para caracterizar histórias que apresentam em sua narrativa a questão da identidade e da cultura surda, além da presença da língua de sinais (KARNOPP, 2006). Para essa autora, a Literatura Surda é um artefato cultural que não se opõe à ouvinte, sinalizando o hibridismo cultural. É nessa perspectiva que as culturas dialogam entre si, sem manter a neutralidade, sendo todas híbridas e heterogêneas. De acordo com tal conceito, entende-se a surdez como uma experiência de natureza visual, gestual, cultural e linguística.

Assegurar a educação bilíngue para alunos surdos requer o direito em ter pleno desenvolvimento na língua de sinais, antes e no decorrer da aprendizagem de quaisquer conteúdos. Considerando as particularidades desses sujeitos, o seu direito está fundamentado na aquisição da língua materna, a Língua Brasileira de Sinais, antes de iniciar a aprendizagem da Língua Portuguesa em sua modalidade escrita. Para que as

crianças surdas possam compartilhar as práticas culturais do contexto social dos ouvintes, é de fundamental importância que elas tenham acesso a estas por meio da língua de sinais.

Nessa perspectiva bilíngue, autores como Strobell (2009), Alves e Karnopp (2002), afirmam que a Literatura Surda contribui efetivamente para significar a aprendizagem dos alunos surdos no que tange à sua primeira língua, além de atuar como facilitadora no processo de construção de sua identidade. Com o intuito de refletir sobre a importância da Literatura Surda para a comunidade surda na construção de sua identidade, Strobel (2009, p.61) observa que ela “traduz a memória das vivências surdas através das várias gerações dos povos surdos”.

Diante do exposto, não há como dissociar a interdependência entre os conceitos de linguagem, cultura e identidade, ressaltando que se encontram intrinsecamente ligados à Literatura Surda. Nessa perspectiva, o presente trabalho tem como objetivos, além de analisar a inter-relação entre linguagem, cultura e identidade no processo de conto e reconto de histórias na Literatura Surda, elucidar os aspectos que caracterizam a sua aplicabilidade na formação de leitores críticos no AEE, além de discutir questões referentes àquele que reconta histórias e àquele que é o receptor.

O que nos motiva é o desejo de apreender a problemática da falta de contextualização nos processos de criação do reconto e a relação entre aquele que produz um texto e aquele que o interpreta. Sendo assim, o presente estudo se justifica por constarmos a escassez de trabalhos e estudos voltados para o reconto de histórias na Literatura Surda e a sua utilização como uma possibilidade de educação bilíngue no AEE.

Quanto ao quadro teórico-metodológico, o estudo foi circunscrito na revisão bibliográfica da temática de estudo, quais sejam, os textos referentes à cultura e identidade surda, e também à Literatura Surda. A fim de buscar suporte à temática envolvida no presente estudo, trabalhos como os de Chauí (2006), Skliar (2001), Alves e Karnopp (2002), Wilcox (2005), dentre outros autores, fundamentaram as nossas discussões.

Para fins didáticos, o artigo está organizado em quatro partes, sendo que primeiramente, explicitamos nossas leituras a respeito da temática envolvendo a inter-relação entre linguagem, cultura e identidade, e suas implicações na Literatura Surda.

Posteriormente, apresentamos a Literatura Surda e a formação de leitores críticos, os contos e recontos de histórias em língua de sinais e a importância da Literatura Surda no Atendimento Educacional Especializado para os alunos surdos. Por último, nossas considerações e reflexões finais.

A inter-relação entre linguagem, cultura e identidade

Ao discutir as questões referentes à linguagem, cultura e identidade na Literatura Surda, é importante considerar que a língua faz parte da cultura de um povo. E a cultura, por sua vez, é manifestada por ela. É uma relação de imbricação, haja vista que a identidade cultural é constituída por meio de atributos que encontram significados por meio da apropriação de uma língua. Se pensarmos a linguagem enquanto língua e fala em seu sentido amplo, essa discussão nos leva aos ensinamentos de Chauí (2006, p.155) explicando que:

A linguagem é nossa via de acesso ao mundo e ao pensamento, ela nos envolve e nos habita, assim como a envolvemos e a habitamos. Ter experiência da linguagem é ter uma experiência espantosa: emitimos e ouvimos sons, escrevemos e lemos letras, mas, sem que saibamos como, experimentamos e compreendemos sentidos, significados, significações, emoções, desejos, ideias.[...]

Em síntese, linguagem e identidade se entrelaçam em uma relação permeada pela língua e pelos sujeitos que se completam e se constroem nas suas falas e nas falas dos outros (GESUELI, 2006). Nessa direção, Silva (2000, p.89) menciona que a identidade “é um significado – cultural e socialmente atribuído”. No que tange à identidade surda Strobel (2007) e Gesueli (2008) afirmam que esta é conferida ao sujeito surdo por meio da Língua de Sinais, uma das principais marcas da identidade de um povo surdo.

Na perspectiva de Karnopp (2006) a produção de textos literários em sinais traduz a experiência visual por meio da Literatura Surda, quando a surdez não é entendida como ausência de algo, pelo contrário, consiste na presença de uma cultura visual que caracteriza as pessoas surdas como um grupo linguístico e cultural diferente. A mesma autora conclama que “A literatura surda adquire também o papel de difusão da cultura surda, dando visibilidade às expressões linguísticas e artísticas advindas da experiência visual” (2010, p.164-165).

Embora os surdos já utilizassem a prática de contar e recontar as suas narrativas e diferentes gêneros literários nas comunidades surdas, a análise em relação a essa temática é algo recente. Tal afirmativa se faz presente nos livros de literatura infantil que abordam a questão da surdez a partir de uma experiência visual, aproximando as histórias de vida dos sujeitos surdos na construção de sua identidade. Para exemplificar, podem ser citados os livros “Tibi e Joca – uma história de dois mundos” (BISOL, 2001), “Cinderela Surda” (HESSEL; ROSA; KARNOPP, 2003), “Rapunzel Surda” (SILVEIRA; ROSA; KARNOPP, 2003), “Adão e Eva” (ROSA; KARNOPP, 2005) e “Patinho Surdo” (ROSA; KARNOPP, 2005).

A língua de sinais confere significado às palavras escritas na Língua Portuguesa, contribuindo para a concepção da cultura e identidade surdas. À luz das reflexões de Skliar, citado por Silva e Vanzim (2001, p. 100), a identidade cultural surda se vincula à “forma como cada sujeito é inventado, traduzido, interpelado e interpretado no contexto no qual vive”. O ponto de partida é o entendimento da cultura surda como a maneira que o sujeito surdo entende e interage com o mundo a partir de suas percepções visuais, promovendo a inter-relação entre linguagem, cultura e identidade surda.

A Literatura Surda e a formação de leitores críticos

Em seus estudos, Cafiero (2010) pontua que o ensino da leitura compreende a utilização de estratégias diferentes, sendo que o ambiente e as interações influenciam diretamente na aprendizagem do indivíduo. O aluno que tem contato com o ambiente literário, que interage com diversos tipos de leitura e que é motivado a ler, certamente trará para a sua realidade no ambiente escolar um conhecimento prévio. Assim, é preciso que o educador leve em conta que cada aluno é diferente do outro ao mesmo tempo em que todos estão inseridos no mesmo espaço.

Incentivar a contação de histórias pelos próprios alunos a partir da leitura de imagens, aproveitar o conhecimento de mundo através dos gêneros literários, promover atividades lúdicas que desenvolvam a prática social da leitura e da escrita; essas são estratégias que poderão ser utilizadas a fim de promover uma alfabetização literária com a proposta do letramento. Um texto literário pode apresentar diversos sentidos e interpretações a partir da visão de quem o lê. Logo, é essencial que o professor,

enquanto mediador do saber adote uma postura reflexiva numa participação crítica que contribua na formação do sujeito leitor.

Pelo exposto, a inserção dos alunos surdos no universo da linguagem escrita confere ao Atendimento Educacional Especializado um profícuo espaço para se desenvolver o processo de aquisição da Língua Portuguesa como segunda língua, na modalidade escrita. Para tanto, a utilização da Literatura Surda como estratégia pedagógica no AEE pode ser utilizada tanto para o ensino da Libras como primeira língua de instrução, quanto para o processo de ensino e aprendizagem do Português como língua escrita.

Ao partilhar da concepção de que a surdez é caracterizada por uma experiência visual e os sujeitos surdos fazem parte de uma comunidade linguístico-cultural específica, é possível pensar a oferta do AEE aos alunos surdos acontecendo em três momentos diferentes: o AEE *de* Libras, o AEE *em* Libras e o ensino da Língua Portuguesa como segunda língua no AEE. No primeiro e no terceiro momentos, as práticas de leitura devem ser desenvolvidas de maneira a favorecer a formação da criticidade e autonomia por meio de uma relação dialógica entre o autor e o leitor, entre o leitor e o texto (LODI, 2004).

Contextualizando o espaço do AEE para os alunos surdos e inserindo a discussão sobre a relevância da leitura na formação de sujeitos críticos, retomamos Cafiero (2010) ao afirmar que o leitor não usa sempre os mesmos modos de ler, já que cada texto pede uma leitura diferente. Tal afirmativa pressupõe o leitor enquanto indivíduo letrado, decidindo sobre quais estratégias devem ser utilizadas para interpretar cada gênero textual. Assim, no sentido de efetivar a proposta do letramento, é necessário oferecer aos alunos momentos oportunos para que estes desenvolvam a prática da leitura e da escrita. Nesse sentido, para uma leitura ser transformadora é preciso que o leitor crie o seu próprio caminho para interpretá-la.

Para Freire (1982, p.11), “A leitura de mundo precede a leitura da palavra“. Nessa direção, o ato de ler não compreende apenas a decodificação de símbolos linguísticos; pelo contrário, vai além da interpretação da palavra, é uma prática que desenvolve a postura do leitor e, este participa de modo crítico e autônomo, percebendo a relação entre o texto e o contexto. Contudo, essa tarefa não é fácil. Brandão e Micheletti (1997) afirmam que o ato de ler é um processo abrangente e complexo.

Diante de tal desafio, a mudança de pensamento frente a essa realidade inicia-se com uma mudança de postura dos professores mediadores do AEE que devem estar atentos às especificidades de cada aluno e à maneira como este lê o mundo, valorizando o conhecimento prévio e, desde os primeiros momentos, inserindo a prática do alfabetizar, letrando através de leituras que signifiquem o saber. Mas, ao refletir sobre a educação dos alunos surdos a partir de uma aprendizagem mediada no contexto do AEE, é preciso levar em conta que o sujeito surdo se apropria dos conhecimentos por meio da experiência visual e da vivência com os seus pares (GESUELI, 2006).

Nesse processo de construção de identidade do sujeito surdo e a sua relação com os seus pares, a contação de histórias e a Literatura Surda se constituem enquanto fatores relevantes, promovendo a reflexão, a criticidade, a autonomia e a consolidação de outras aprendizagens culturais. Ao considerar a literatura como instrumento essencial na formação do imaginário do sujeito surdo, o contar e recontar histórias por meio da Língua Brasileira de Sinais possibilita significar a fantasia e produzir novos conhecimentos na ressignificação de outros contextos, utilizando a sua língua natural como língua de instrução.

Contanto e recontando histórias

Ao conceber a contação de histórias como uma atividade humana que efetiva o exercício da cidadania, o receptor interage com o contador através da maneira como este lê o mundo. Essa interação traz implicações para o ensino da leitura no contexto escolar, e o grande desafio que se forma é vivenciar na sala de aula as práticas sociais da leitura e do reconto de histórias que ocorrem para além dos muros da escola (FREIRE, 1989; SMOLKA, 1989; TEDESCO, 2011).

Nessa nova concepção do ensino da leitura, os contadores de histórias são os agentes mediadores de uma conquista gradativa que acompanhará o receptor para toda a vida; seja lendo e relendo, interpretando e tecendo novos significados, criando um novo mundo de palavras e interagindo com a sociedade letrada da qual fazemos parte. Nessa ótica, Rösing, Leite e Nickhorn (2010, p.10) nos remetem à seguinte ideia:

Muitas vezes, o contador assume o papel dos personagens criando novas possibilidades de contar a história e de interagir com os pequenos espectadores. Essa experiência propicia um jogo de faz-de-conta, no qual os alunos protagonizam cada personagem através do mundo simbólico que recriam a partir da narrativa.

Importante ressaltar que Meireles (1979, p. 41) afirma ser remoto o ofício de contar histórias, contemplando a trajetória da civilização humana. Oliveira (2009) complementa que é através da contação de histórias que as crianças são estimuladas no desenvolvimento de sua criatividade, para a imaginação fluir naturalmente em consonância com um novo saber. Ao considerar essa afirmativa também para as crianças surdas, é fato que as histórias somente serão significadas através de sua língua natural, a língua de sinais.

A aquisição da língua materna – como primeira língua - e do Português escrito – como segunda língua - pressupõe a utilização de estratégias que contemplem as particularidades do aluno surdo. Assim, é importante lembrar que, de acordo com Wilcox (2005), o convívio no meio social com os ouvintes faz com que a comunidade surda seja bilíngue.

Considerando que o processo de apropriação da Língua Portuguesa para os alunos surdos enquanto segunda língua na modalidade escrita pressupõe a utilização de estratégias diferentes, Lodi (2004) afirma que a sala de aula não é o único ambiente em que pode ocorrer tal aprendizagem. Por consequência, o Atendimento Educacional Especializado para esses alunos se transforma em um espaço adequado para tal aquisição, favorecendo diferentes atividades pedagógicas sob a perspectiva bilíngue. A partir dessa visão, o ato de contar história em língua de sinais é considerado atividade riquíssima que favorecerá o processo de ensino e aprendizagem de uma nova língua.

No processo do reconto de histórias na Literatura Surda, Alves e Karnopp (2002) mencionam que os contadores surdos transformam o texto tradicionalmente voltado para a cultura ouvinte em uma história com elementos da cultura surda. Dessa maneira, consideram que os recontos são caracterizados por serem contos tradicionalmente voltados para ouvintes, ocorrendo uma adaptação a fim de contextualizar uma nova história totalmente inserida no contexto cultural do surdo.

Nesses recontos, a cultura surda, a identidade surda e a realidade da vida dos surdos são consideradas na adaptação cultural dos contos e recontos. Um aspecto de

extrema importância observado por Karnopp (2002), diz respeito às narrativas e às representações da cultura surda, caracterizada pela experiência visual e corporificadas em livros para as crianças surdas. Através da legitimidade da língua de sinais, dos elementos visuais, das formas de narrar as histórias, na interação e na construção de sentidos com base no diálogo com os pares surdos, é possível ocorrer a tradução de uma língua e de uma cultura para outra.

A Literatura Surda escrita e recontada por um surdo se difere das produções literárias escritas por ouvintes. Tais diferenças ocorrem em função de que os sujeitos surdos percebem e interagem com o mundo por meio da experiência visual. Partindo desse pressuposto, a sua identidade é construída na interação com os pares, utilizando a Libras. Em síntese, a língua de sinais é baseada nas experiências visuais das comunidades surdas mediante as interações culturais surdas.

Uma série de diferenças emergem quando analisamos as produções literárias na Língua Portuguesa e na Língua Brasileira de Sinais. Quadros (2004) esclarece que vários problemas podem surgir se essas desigualdades não forem consideradas na tradução e interpretação entre as duas línguas. Para Alves e Karnopp (2002), os sujeitos surdos recontam histórias para outros sujeitos surdos e reconstroem, por meio da língua e da cultura, os sentidos veiculados pelo texto que serviu como ponto de partida para a criação de outro texto.

Ao analisar a questão do contexto social em que o relato acontece, utilizamos novamente os apontamentos de Alves e Karnopp (2002) ao afirmarem que o ato político, social, mental e linguístico constitui o entendimento da natureza da leitura e do relato de histórias. Sob a ótica de prática social, o uso da língua também se encontra inserido nesse contexto que, por meio das condições sócio históricas, contribui para as circunstâncias de produção e recepção do relato e recriação de histórias na língua de sinais, envolvendo os artefatos culturais do povo surdo.

Conforme os autores mencionados, no âmbito do relato de histórias é preciso considerar as questões referentes à identidade do interlocutor como elemento deste processo. Nessa direção, outro aspecto relevante a ser analisado diz respeito ao perfil e à identidade de quem conta a história, e a sua relação com o texto recontado. O locutor sempre traz consigo as marcas identitárias como influência de cultura, da linguagem, do contexto social em que se encontra inserido, dentre outros fatores. A seleção das

histórias a serem recontadas necessita de análise prévia que considere as particularidades dos interlocutores.

Nessa interação, um elemento que não pode ser negligenciado é o conhecimento do gênero discursivo em foco, visando o desenvolvimento da leitura e da escrita do português como segunda língua. Outro aspecto que merece ênfase se refere ao desenvolvimento do processo narrativo no reconto de histórias, pressupondo a relevância da configuração das mãos e das expressões não manuais. Para Karnopp (2006), o movimento das mãos, as expressões corporais e faciais que os surdos utilizam para narrar as suas histórias de vida e os recontos na Literatura Surda devem ser considerados durante esse processo narrativo.

É importante considerar que a contação de histórias em Libras deve obedecer à estrutura dessa língua, não se configurando como um português sinalizado. Além de ser produzida com as mãos, a língua de sinais conta também com o apoio da face e do corpo para apresentar a narrativa da história, expressa através da modalidade espacial-visual.

Considerações finais

Ao retomar o objetivo geral proposto nesse trabalho, apontamos como a Literatura Surda contribui na formação do imaginário do aluno surdo e nos seus processos de letramento, tanto na sala regular de ensino quanto em espaços como os que oferecem o Atendimento Educacional Especializado – AEE.

Nessa direção, concordamos com Skliar (2001) ao afirmar sobre o vínculo da identidade cultural surda interpretada à luz do contexto onde o sujeito se encontra inserido. Durante o presente trabalho foram abordados os aspectos característicos do reconto de histórias contribuindo para a formação de sujeitos críticos, promovendo as discussões referentes à identidade de quem conta a história e sua interação com o interlocutor.

Retomando os pressupostos de Alves e Karnopp (2002), que enfatizam o ato político, social, mental e linguístico constituindo o entendimento da natureza da leitura e do reconto de histórias. No que tange à leitura de mundo por meio de uma experiência visual, concordamos com Cafiero (2010) quando esta afirma que o leitor não utiliza

sempre os mesmos modos de ler, já que cada texto pede uma leitura diferente. Entendemos com Karnopp (2010) que a Literatura Surda é promotora da cultura e identidade surda, caracterizando as pessoas surdas como um grupo linguístico e cultural diferente.

Por meio da pesquisa bibliográfica realizada constatou-se que embora ocorra uma expansão na produção da Literatura Surda, notamos uma tímida atenção no que tange aos estudos sobre o reconto de histórias. Nesse sentido, a relevância dessa pesquisa aponta caminhos para um posterior estudo considerando a referida temática. Colocamos em relevo a importância da disseminação da cultura surda e dos seus artefatos culturais através da Literatura Surda; no entanto, percebe-se como pungente a necessidade de futuras investigações que contemplem a interação entre os sujeitos envolvidos no processo do reconto de histórias.

Através das questões suscitadas neste estudo consideramos que a utilização da Literatura Surda no Atendimento Educacional Especializado pode ser utilizada como estratégia pedagógica na perspectiva bilíngue que considera a Língua Brasileira de Sinais enquanto primeira língua e a Língua Portuguesa na modalidade escrita, como segunda língua.

Nesse processo de conferir significado por meio do uso social da leitura e da escrita, a Literatura Surda encanta ao contar e recontar histórias por meio da língua materna da comunidade surda, a Libras, capturando a atenção dos aprendizes ao ensiná-los a descortinar o mundo fascinante das palavras. Um saber que flui assim como a vida, de maneira espontânea, mas com força e vigor.

Referências

ALVES, A. C.; KARNOPP, L. *O surdo como contador de histórias*. In: LODI, A. et al. *Letramento e Minorias*. Porto Alegre: Mediação: 2002.

BISOL, C. *Tibi e Joca – uma história de dois mundos*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2001.

BRANDÃO, H. ; MICHELETTI, G. Teoria e prática da leitura. In: *Ensinar e aprender com textos didáticos e paradidáticos*. São Paulo: Cortez, 1997.

CAFIERO, D. Letramento e leitura: formando leitores críticos. In: BRASIL. *Língua Portuguesa*. Ensino Fundamental. Brasília: MEC, 2010. p. 85-106. (Coleção Explorando o Ensino, vol. 19)

CHAUÍ, M. A linguagem. In: *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2002. p. 136-151.

FREIRE, P. *A Importância do Ato de Ler*: em três artigos que se completam. 22 ed. São Paulo: Cortez, 1989. 80 p.

_____. *Educação: o sonho possível*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

GESUELI, Z. M. Língua(gem) e identidade: a surdez em questão. *Educação e Sociedade*, Campinas, vol. 27, n. 94, p. 277-292, 2006.

_____. Língua e surdez: questões de identidade. *Horizontes*, Campinas, v. 26, n.2, p. 63- 72, 2008.

HESSEL, C., ROSA, F., KARNOPP, L. B. *Cinderela Surda*. Canoas: ULBRA, 2003.

KARNOPP, L. Literatura Surda. In: Literatura, Letramento e práticas educacionais - Grupo de estudos surdos e Educação. Campinas: *ETD – Educação Temática Digital*, v.7, n.2, p.98-109, jun. 2006.

_____. Produções culturais de surdos: análise da literatura surda. *Cadernos de Educação (UFPEL)*, v. Ano 19, p. 155-174, 2010.

LODI, A.C.B. *A leitura como espaço discursivo de construção de sentidos: oficinas com surdos*. 2004. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

MEIRELES, C. *Problemas da literatura infantil*. São Paulo: Summus, 1979.

MOURÃO, C. H. N. *Literatura Surda: produções culturais de surdos em Língua de Sinais*. 2011. 120 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

OLIVEIRA, M. A. *Dinâmicas em Literatura Infantil*. São Paulo: Paulinas, 2009.

QUADROS, R. M.; KARNOPP, L. B. *Língua de Sinais Brasileira: Estudos Linguísticos*. Porto Alegre: Artmed, 2004. 214p.

ROSA, F.; KARNOPP, L. *Adão e Eva*. Ilustrações de Maristela Alano. Canoas: ULBRA, 2005.

_____. *Patinho Surdo*. Ilustrações de Maristela Alano. Canoas: ULBRA, 2005.

RÖSING, T. M. K.; LEITE, E.; NICKHORN, M. M. *Práticas leitoras 2010: Quem*

conta encanta. In: RÖSING, Tania Mariza Kuchenbecker. *Jornal do Centro de Referência de Literatura e Multimeios- Mundo da Leitura- Ano XXI- 20. ed.* Passo Fundo: UPF, 2010.

SILVA, T. T. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais.* Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVEIRA, C. H., ROSA, F., KARNOPP, L. B. *Rapunzel Surda.* Canoas: ULBRA, 2003.

SKLIAR, C. (2001). Perspectivas políticas e pedagógicas da educação bilíngue para surdos, in: Silva, S., Vizim, M. (orgs). *Educação especial: múltiplas leituras e diferentes significados.* Mercado de Letras: Campinas.

SMOLKA, A. L. B. *A atividade da leitura e o desenvolvimento das crianças.* In: _____. SILVA, E. T. da; BORDINI, M. da G.; ZILBERMAN, R. *Leitura e desenvolvimento da linguagem.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989. ps. 23-41.

STROBEL, K. L. *As imagens do outro sobre a cultura surda.* 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2009.

_____. *História dos Surdos: representações “mascaradas” das identidades surdas.* In: QUADROS, Ronice Müller de e PERLIN, Gladis (organizadoras). *Estudos Surdos II.* Petrópolis: Arara Azul, 2007.

TEDESCO, J.C. Los desafíos de la educación básica en el siglo XXI. *Revista Iberoamericana de Educación,* Madrid. n. 55. p. 31-47, 2011.

WILCOX, S., & WILCOX. P. P. *Aprender a ver.* Rio de Janeiro: Editora Arara Azul, 2005.

“OMNIBUSES”, CRÔNICA EM *SKETCHES BY BOZ*, DE CHARLES DICKENS: UM RETRATO DO COTIDIANO DE LONDRES ATRAVÉS DO HUMOR

Ana Livia Verona (Universidade Federal de Uberlândia – UFU)
analiviaverona@gmail.com

Resumo: As crônicas em *Sketches by Boz*, de Dickens, apresentam temática diversa, por meio do humor e das personagens representam a vida real, a rotina das ruas e de trabalhadores em Londres. Dickens formou um retrato dos costumes da burguesia vitoriana de classe média, puritana e hipócrita. Teóricos como Eagleton (2003), Compagnon (2010), Hunter (2007), Phyhönen (2007), Ryan (2007) Rollemberg (2003), Watt (1990) e outros discorrem a respeito de elementos da narrativa e da influência de aspectos históricos, culturais e sociais nos textos narrativos *Sketch* /crônica. A literatura inglesa estuda esses textos, *Literary Sketches* ou apenas *Sketches*, dentro da teoria de *Short Stories* ou *Short fiction*, campo de estudo que ainda não apresenta consenso quanto a nomenclatura. Hunter (2007) afirma que a ideia de arte e ação criativa na *Short Story* possibilita que entre a brevidade do texto exista a complexidade, diferentes formas e estruturas narratológicas aliadas à literatura, o que no texto de Dickens resultou em um retrato de Londres, nos anos 1800, por meio de textos marcados pela descrição detalhista de situações corriqueiras, uma representação gráfica de personagens e cenas através do recurso humorístico. A crônica “Omnibuses”, de Charles Dickens, ilustra nesse trabalho o que Dickens realizou em todo o livro *Sketches by Boz*.

Palavras-chaves: Charles Dickens. *Sketches by Boz*. *Short Story/Sketch*. Crônica. Humor.

As mudanças ocorridas na sociedade em geral e no público leitor em fins do século XVIII e início do século XIX impulsionaram o uso da literatura como forma de entretenimento e disseminação de valores, assim como a modificação do que se classificaria como literário, a delimitação de gêneros literários e o surgimento do gênero denominado romance no início do século XVIII. Compagnon (2010, p. 44) afirma que “Literatura é Literatura” e a função ideológica que apresenta faz com que ela não seja objetiva. A Literatura faz parte da linguagem, da sociedade e como tais é viva, se modifica, transforma e influencia tanto quanto é influenciada.

Phyhönen (2007, p. 113) reflete sobre os tênues limites entre os gêneros literários, mas que são necessários pois como diz Todorov: “Nunca houve literatura sem gêneros”; o que remete a influência de aspectos ideológicos. E ainda nas palavras de Todorov apud Phyhönen (2007, p. 113) “um novo gênero é sempre a transformação de um ou mais gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação”, o que concorda com a proposição de Eagleton (2003, p. 17) que reler textos literários de um outro período histórico e sociedade, é reescrevê-lo de acordo com os interesses, período e sociedade vigentes.

Pode-se afirmar que o *Sketch* é um gênero literário que se transformou a partir de outros e foi transformado com a ação do tempo e releituras, inclusive com a tradução para o português em que foi comparado à **crônica**, ambos textos narrativos.

A abrangência do gênero *Short Story* é ampla, contendo gêneros narrativos clássicos como *tale*, *chronicle*, *sketch*, *fabule* e a produção contemporânea; além disso, o gênero apresenta nomenclatura diversa sem um consenso entre os estudiosos e críticos literários. Ao se referir a *Short Story*, de acordo com Botha (2016, p. 202) há também *Classical Short Story* em oposição a *Modern Short Story* e a subdivisão em *Short fiction* ou *Microfiction*, *Blaster*, *Fast Fiction*, *Flash Fiction*, *Mini Fiction*, *Micro-Fiction*, *Micro-Story*, *Postcard*, *Quick Fiction*, *Short-short story*, *Sudden Fiction*, *Snapper* e *Skinny Fiction* (**meu grifo**).

Os estudos e crítica literária em língua portuguesa sempre se referem ao gênero narrativo de forma individual, análises do conto, da crônica, e quando há mais de uma forma a referência ocorre com o gênero narrativo. Dessa forma, o gênero *Short Story* na literatura inglesa e norte-americana não compreende apenas contos. *Short Story* nesse estudo assume, então, o sentido, em termo narratológicos, de “**narrativa curta**”, uma vez que compreende o estudo dos gêneros narrativos de estrutura textual mais curta.

John Plotz (2016, p. 88-91), no capítulo *Victorian Short stories*, afirma que por volta de 1837, ano em que a rainha Victoria assumiu o trono britânico, o romance realista se tornou “repositório de *short stories*”. Dickens, Trollope, Thackeray, Brönte e outros teciam as histórias como um romance, as quais perdiam em elementos formais por funcionarem como narrativas autônomas, mas mantinham outros atributos da *Short Story*. Essas histórias reunidas em um livro publicado nos moldes do romance, em comparação com os parâmetros modernos, se tornaram “virais” (2016, p. 88, 89).

Os *Sketches* e *Stories* dos anos 1830 (e 1840) unem-se no desejo de retratar, em especial, a rotina dos tipos urbanos por meio da máscara da personagem, assim o *Sketch* apresentava um sistema mais complexo do que a forma lhe permitia, as personagens eram classificadas como tipos sociais, os quais eram retratados em conjunto com a forma em que eram afetados na história (2016, p. 90).

Em *Sketches by Boz* (1833-6) os textos de Charles Dickens apresentavam “dualidade – por um lado detalhavam o conhecimento empírico da vida urbana e por outro o lado sombrio dos sentimentos individuais”. Plotz diz que Boz era “ansioso para

afastar os estúpidos tipos urbanos ‘legíveis’ da morte, uma vez que todos os dias a realidade dizia o contrário e com muita intensidade” (2016, p. 91).

O *Sketch* ou a *Short Story* para Dickens, de acordo com Hunter (2007, p. 7) era uma forma de narrativa condensada, ainda atrelada à forma do romance e aos seus elementos narratológicos; de forma que o livro *Sketches By Boz* (1836–7) contém textos únicos, os quais descrevem a sociedade vitoriana e ao serem analisados apresentam os elementos narrativos do romance.

A obra formava um conjunto coeso, romanesco, discurso elevado e um narrador que faz da incoerência e ignorância sintomas de uma condição social através da análise e do entretenimento. De forma que, o livro de Dickens em termos narratológicos, usa a enunciação, através do narrador, o qual tem poder de transmitir informações que transcendem a compreensão dos temas descritos, as personagens ou sujeitos da enunciação. Esse era o padrão clássico do romance realista vitoriano e foi usado por Dickens nos textos em *Sketches By Boz* (1836–7), por isso ele foi considerado arbitrário quanto à estrutura narrativa. Em relação as personagens, Dickens não conseguia elaborá-las “em detalhes”, como nos romances, e assim adotou uma caracterização curta e resumida, não menos importante para o enredo (HUNTER, 2007, p. 10-12).

Héris Arnt (2004), assim como Adrian Hunter (2007) afirma que a presença da literatura e de escritores em jornais “foi um fenômeno universal” que marcou o século XIX, e eles estavam sempre de alguma forma “engajados num movimento de denúncia e crítica das condições sociais”, em que “Charles Dickens cobria o parlamento inglês, enquanto Machado de Assis, o Senado” (ARNT, 2004, p. 47, 48).

Arnt inclui que o jornalismo literário foi a “forma de conceber e fazer jornal que se desenvolveu no século XIX e que se caracterizou pela militância de escritores na imprensa, com a publicação de crônicas, contos e folhetins”. O folhetim foi o responsável pelo surgimento das crônicas nos jornais, e o jornalismo literário foi assim o meio pelo qual as crônicas, contos e folhetins, tanto na Europa, como no Brasil, realizaram debates culturais e de cunho histórico, o que resultou na descrição histórica, política e social de uma época (2004, p. 47).

Marc Weingarten (2010, p. 16) complementa o que foi dito por Héris Arnt (2004) ao afirmar que o jornalismo literário ou novo jornalismo refletiu claramente a sua época e foi “(...) um jornalismo que se lê como ficção e que soa como a verdade do fato

relatado. Tomando emprestado o título de uma antologia de jornalismo literário de 1997, é a arte do fato”. O autor diz também que muitos escritores atuavam como jornalistas, e “eles aplicaram sua habilidade de escrita às ferramentas da reportagem e produziram uma não ficção à altura da melhor ficção”.

Os estudos da crônica, até os dias atuais, enquanto gênero literário apresenta divergências e há um limite tênue entre a crônica e o conto, assim como há entre o *Sketch* e a *Short Story*. O crítico Antônio Candido (1992, p. 13-22) afirma que “A crônica não é um ‘gênero maior’. Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse”. A crônica para ele é efêmera e acrescenta: “o fato de ficar tão perto do dia-a-dia age como quebra do monumental e da ênfase”.

C. V. Gancho (2004, cap.1, p. 05) define a crônica, também, como “um texto híbrido” e pode apresentar ou não os elementos de uma narrativa completa; uma crônica pode contar, comentar, descrever, analisar”, e descreve algumas características da crônica: “texto curto, leve, que geralmente aborda temas do cotidiano”.

Para Jorge de Sá (2005, p. 11) a crônica é parte de uma narrativa curta, a “soma de jornalismo e literatura”, e afirma que, ao levar em conta a rotina, o cotidiano e os pequenos detalhes, com “lirismo reflexivo, o cronista capta esse instante brevíssimo que também faz parte da condição humana” e transforma situações simples em um “diálogo sobre a complexidade das nossas dores e alegrias. Somente nesse sentido crítico é que nos interessa o lado circunstancial da vida. E da literatura também”.

O cronista, dessa forma, como afirma Schneider (2011, p. 4), “toma algum assunto, sério ou trivial, e o transforma em tema de discussão. Neste ponto, a crônica pode ser política, trágica, irônica, humorística”, assim como o cronista pode assumir o papel “de historiador do cotidiano, mesmo que não esteja preocupado em fazer história”, pois, para esse tipo de escritor, relatar o cotidiano e notícias com uma “abordagem sociocultural” é uma atitude comum e que resulta de suas reflexões sobre esse cotidiano aliada ao tempo presente, demonstrando que “a relação da crônica com a história do cotidiano parece ser oportuna ao investigador”.

Assim, a tradução de Crônica para *Sketch* condiz com a relação de brevidade existente entre os dois textos, em especial no que se diz a relação desses gêneros narrativos com o jornal, os aspectos históricos, culturais e sociais. De forma que as crônicas produzidas por Dickens, embora apresentassem uma estrutura narrativa de um

romance em miniatura, a qual remete as cenas como em uma narrativa enquadrada não deixam de apresentar o que é comum nas crônicas na atualidade, tanto em português como em inglês, a brevidade e unidade, além de ser um texto ligado aos aspectos históricos, sociais e ao gênero jornalístico

O humor como recurso estilístico de Charles Dickens em *Sketches by Boz*

As crônicas em *Sketches by Boz* são marcadas pela habilidade de Charles Dickens em usar o humor para descrever, com perfeição e detalhes, situações, cenas e personagens corriqueiros da cidade de Londres, como exemplo, a crônica “Omnibuses” (“Os ônibus”) é analisada nesse artigo.

Tratando-se de um recurso linguístico muito estudado, existem várias teorias sobre o humor, como as de Bergson, Freud, Koestler, Propp, entre outros. Um dos objetivos desse estudo é descrever algumas definições de humor como recurso estilístico e exemplificar o uso desse recurso na crônica estudada.

Margarida A. S. V. Mouta (1996, p. 34, 35) define o humor a partir de diversos estudos linguísticos e o apresenta como parte do discurso sob diversas formas: a troça, o sarcasmo e a ironia. Ela afirma também que o humor é resultado direto da relação com o contexto social, cultural e situacional, o que envolve, também, a linguagem e o uso (subversivo) dessa, resultando em procurar indícios da especificidade do humor verbal no discurso (1996, p. 33-35, 114, 115).

Ou ainda, de acordo com Henri Bergson (1983, p. 7-10) “não há comicidade fora do que é propriamente *humano*”, a insensibilidade e a indiferença acompanham o cômico, ele é destinado a inteligência. O “cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura. Mas essa inteligência deve permanecer em contato com outras inteligências”. O autor acrescenta que a compreensão do riso/ cômico ocorre quando é localizado na sociedade, determina-lhe uma função social, de forma que “O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social” e pode ser encontrado “com muita facilidade na vida quotidiana”.

Segundo Bergson “a repetição é o processo predileto da comédia clássica”, acontece na reprodução de cenas, colocando as personagens em situações novas ou

personagens novas em situações idênticas, indicando a ideia de transposição em que o efeito cômico ocorre “*ao transpor a expressão natural de uma idéia para outra tonalidade*”. Quanto à comicidade de caráter, ele diz que o cômico/ o riso é “uma espécie de trote social”, sempre humilha e ressalta os defeitos, os quais fazem rir “em razão de sua *insociabilidade* mais do que por sua *imoralidade*” (1983, p. 65, 67).

Linda Hutcheon (1994, p. 10, 95) afirma que a ironia reforça atitudes estabelecidas, tem a função de servir a posições políticas, dar legitimidade ou eliminar interesses. Ela inclui que a comunicação social em geral envolve normas sociais e ideológicas, assim como o uso da ironia e cita Charles Dickens, que usou a ironia de forma popular. Para a autora a ironia está mais para a interpretação que para intenção e sempre haverá discordância sobre a presença e definição da ironia, mas não sobre o seu caráter ideológico.

Um recurso muito utilizado por Dickens, segundo Cockshut, foi o de aplicar o humor à condição humana, ou seja, utilizar com humor a situação das personagens, as quais eram dificilmente passíveis de classificação em categorias morais, e nesse sentido o derivado em grande parte, da idiossincrasia da linguagem, a qual manifestava uma excentricidade impossível; apresentava pouca moralidade ao analisar as loucuras típicas e as inconsistências da natureza humana. As personagens estavam fora dos cânones normais de julgamento, em alguns momentos conduzindo ao absurdo e ao fantástico, mas de forma extremamente real para o leitor (2009, p. 17-18).

A crônica “Omnibuses” (“Os ônibus”), de Charles Dickens em *Sketches by Boz*³⁴

A crônica “Omnibuses” (“Os ônibus”) foi primeiro publicada no jornal *The Morning Chronicle*, em 26 de setembro de 1834 e depois no capítulo 16 de *Sketches by Boz*, na parte intitulada *Scenes* (Cenas). De acordo com Yves Reuter (2007), em seu livro *A análise da narrativa* a abordagem “interna” ou “narratológica”, relaciona o discurso narrativo ao mundo externo da obra e a outras realidades do mundo, bem

³⁴ Todos os trechos da crônica “Omnibuses” fazem parte da obra *Sketches by Boz*, de 1836, (DICKENS, Charles. *Sketches by Boz*. 1836. Ed. Dennis Walder. London and New York: Penguin, 1995) e a tradução foi publicada como “Os ônibus” em *Retratos Londrinos* (DICKENS, Charles. **Retratos londrinos**. Tradução de Marcello Rollemberg. Rio de Janeiro: Record, 2003) .

como, tece uma análise particularizada ou estrutural do texto por destacar os elementos: tempo, espaço, ação, narrador, personagens e expedientes da linguagem, como os diálogos.

Em “Omnibuses” (“Os ônibus”) o tempo é cronológico (histórico) e se desenvolve como se o ficcionista cronometrasse as ações das personagens, a crônica se apresenta enquanto narrativa limítrofe, breve. O espaço é bem definido, o ônibus, em que ocorre a descrição da cena, o trecho percorrido pelo ônibus e descrito pelo narrador. De acordo com Rolemberg (2003, p. 137) “Os primeiros ônibus surgiram em Londres 1829. Os passageiros sentavam-se de frente uns para os outros em duas longas fileiras de bancos”. A ação é externa, a narrativa linear e enquadrada, no sentido que apresenta intensidade e rapidez na descrição das cenas.

O narrador tem poder de transmitir informações que transcendem a compreensão dos temas descritos, as personagens ou sujeitos da enunciação. É um narrador fictício e em primeira pessoa (narração subjetiva) que reforça a autenticidade e credibilidade da narrativa enquadrada e da matéria narrada, pois o narrador conta os fatos como se os tivesse vivido. Tanto que inicia o texto com a afirmação: “IT IS VERY GENERALLY allowed that public conveyances afford an extensive field for amusement and observation” / “É mais do que sabido que os transportes públicos proporcionam um enorme campo para o entretenimento e a observação”. O narrador apresenta então uma série de fatos e comparações sobre a modernização dos meios de transporte, descreve as viagens em carruagens comparando às nos ônibus, para então iniciar a descrição de uma cena cotidiana: “We will back the machine in which we make our daily peregrination from the top of Oxford-street to the city” / “Ao começar nossa peregrinação diária do alto de Oxford Street até o centro da cidade”. A comparação inicial feita pelo narrador é um recurso humorístico e confere ao texto ironia e sarcasmo³⁵.

³⁵ Os trechos selecionados exemplificam o humor conferido ao texto: Of all the public conveyances that have been constructed since the days of the Ark—we think that is the earliest on record—to the present time, commend us to an omnibus. (De todos aqueles que foram criados, desde os tempos da Arca de Noé – cremos que o primeiro a ser registrado – até hoje, nossos maiores elogios vão para os ônibus).

Now, you meet with none of these afflictions in an omnibus; sameness there can never be. The passengers change as often in the course of one journey as the figures in a kaleidoscope, (...) (A carruagem continua sua viagem e o vigilante toca a corneta o mais alto que pode, como se estivesse zombando de você e de sua infelicidade. Você certamente nunca irá encontrar qualquer dessas aflições dentro de um ônibus. Os passageiros mudam tanto durante um percurso quanto as figuras de caleidoscópio.)

Ao iniciar a descrição da viagem de ônibus de Oxford Street até o centro, por meio do narrador inicia-se a descrição da cena, dos fatos que se desenrolam no espaço do ônibus e então as personagens começam a ser descritas. As personagens são planas, sem muita profundidade e, portanto, caricatas, a descrição delas pode ser comparada a uma sequência de fotos captando a pessoa em diferentes momentos. Destacamos duas personagens o Condutor do ônibus³⁶ e o Senhor³⁷, definido como “velho rabugento”, as quais são usadas para intensificar o humor no texto. Além dessas personagens, o narrador descreve: “The stout gentleman in the white neckcloth, at the other end of the vehicle, looks very prophetic” / “o cavalheiro corpulento de gravata branca, sentado do outro lado do veículo, tem um ar premonitório”; e “shabby-genteel man with the green bag, expresses his entire concurrence in the opinion, as he has done regularly every morning for the last six months.” / “o mendigo bem-educado, carregando uma sacola

(...) from the glass-coach in which we were taken to be christened, to that sombre caravan in which we must one day make our last earthly journey, there is nothing like an omnibus. ((...) desde a charrete sem janelas que nos levou para o batizado até aquela sombria condução que nos transportará para a nossa última viagem terrestre – o ônibus é o mais interessante de todos, e não há nenhum como ele.)

³⁶ Trechos que exemplificam como a linguagem e o estilo usado para a descrição da personagem, o Condutor, ajuda a compor o humor no texto: “the native coolness of its cad. This Young gentleman is a singular instance of self-devotion; his somewhat intemperate zeal on behalf of his employers, is constantly getting him into trouble, and occasionally into the house of correction. He is no sooner emancipated, however, than he resumes the duties of his profession with unabated ardour. His principal distinction is his activity. His great boast is, ‘that he can chuck an old gen’lm’n into the buss, shut him in, and rattle off, afore he knows where it’s a-going to’” / “**natural indiferença** de seu condutor. Este jovem é um exemplo bem peculiar de **auto devoção**. O **desmedido zelo** pelos interesses de seus patrões constantemente o coloca em apuros e, algumas vezes, até atrás das grades. Isso, contudo, não o impede de reassumir suas obrigações profissionais com um **ardor inabalável** tão logo se veja em liberdade. O trabalho é a sua principal distinção. Seu grande motivo de **orgulho é que consegue “jogar um velhote para dentro do ônibus, trancá-lo lá dentro e sair por aí chacoalhando tão rápido que ele nem consegue perguntar para onde está indo”**.” / “o **pouco-caso** com que os condutores de ônibus tratam os compromissos morais” (**meu grifo**).

³⁷ Trechos que exemplificam como a linguagem e o estilo usado para a descrição da personagem, o Senhor (velho rabugento), ajuda a compor o humor no texto: “a little testy old man, with a powdered head, who always sits on the right-hand side of the door as you enter, with his hands folded on the top of his umbrella. He is extremely impatient, and sits there for the purpose of keeping a sharp eye on the cad, with whom he generally holds a running dialogue. He is very officious in helping people in and out, and always volunteers to give the cad a poke with his umbrella, when any one wants to alight. He usually recommends ladies to have sixpence ready, to prevent delay; and if anybody puts a window down, that he can reach, he immediately puts it up again”. / “um **irritadiço** senhor com a cabeça empoada, que sempre se senta nos primeiros lugares à direita da porta de entrada e fica segurando com firmeza o cabo do guarda-chuva. Ele é **extremamente impaciente** e já escolhe aquele assento para poder ficar de olho no condutor, com quem em geral trava um rápido diálogo. Está o **tempo todo se intrometendo** com os outros passageiros, ajudando-os a descer e a subir do ônibus mesmo quando não é solicitado, e, sempre que alguém quer apelar do carro, ele se oferece para ajudar dando um cutucão no condutor com o guarda-chuva. Normalmente, sugere às moças que sempre tenham à mão a quantia de seis *pence* para prevenir possíveis atrasos e, quando alguém abaixa as janelas, ele imediatamente as fecha.” (**meu grifo**).

verde, expressa total concordância com essa opinião, exatamente como tem feito em cada manhã dos últimos seis meses”.

Por fim, o diálogo no texto também representa um expediente da linguagem para conferir humor ao texto de Dickens, conforme ilustra o trecho abaixo entre o Condutor e o Senhor:

‘Now, what are you stopping for?’ says the little man every morning, the moment there is the slightest indication of ‘pulling up’ at the corner of Regent-street, when some such dialogue as the following takes place between him and the cad:

‘What are you stopping for?’

Here the cad whistles, and affects not to hear the question.

‘I say [a poke], what are you stopping for?’

‘For passengers, sir. Ba—nk.—Ty.’

‘I know you’re stopping for passengers; but you’ve no business to do so. *Why* are you stopping?’

‘Vy, sir, that’s a difficult question. I think it is because we prefer stopping here to going on.’

‘Now mind,’ exclaims the little old man, with great vehemence, ‘I’ll pull you up to-morrow; I’ve often threatened to do it; now I will.’

‘Thankee, sir,’ replies the cad, touching his hat with a mock expression of gratitude;—‘werry much obliged to you indeed, sir.’ Here the young men in the omnibus laugh very heartily, and the old gentleman gets very red in the face, and seems highly exasperated.

“Qual razão da parada, agora?”, diz o pequeno ancião todas as manhãs, assim que percebe a mais remota indicação de que alguém, na esquina de Regent Street, está dando sinal. É nessa hora que um diálogo como o que se segue é travado entre ele e o condutor:

- Qual a razão da parada?

O condutor assobia e finge não ter ouvido a pergunta.

- Eu perguntei [o velho dá uma cutucada] qual a razão da parada?

- Para apanhar passageiros, senhor.

- Eu sei que você parou para apanhar passageiros. Não é essa a questão. O ponto é que você não deveria ter parado aqui. Por que você parou?

- Olhe, senhor, essa é uma pergunta difícil. Acho que é porque prefiro parar aqui a continuar.

- E agora essa! - exclama o ancião com grande veemência.

Amanhã, vou dar um jeito em você. Já tentei várias vezes, mas agora vou conseguir.

- Brigado, senhor – responde o condutor, tocando seu quepe com uma zombeteira expressão de gratidão. - Ficarei realmente muito feliz com isso, senhor (DICKENS, 1836, cap. 16).

Assim, a literatura e, por conseguinte, a delimitação dos gêneros literários estão ligadas aos aspectos culturais, históricos, ideológicos, sociais de determinada época, o que resulta em uma linha tênue entre os limites de cada gênero. Dessa forma, a tradução de Crônica para *Sketch* se deve a brevidade existente entre os dois gêneros narrativos, a relação com o jornal, os aspectos históricos, culturais e sociais, bem como, o humor, como ilustrado pelo livro *Sketches by Boz* (1836) de Charles Dickens. Charles Dickens desde garoto aprendeu a sobreviver por meio do humor e se tornou um escritor de enorme sucesso através do poder do riso; e foi isso o que ele conseguiu realizar em *Sketches by Boz*, como foi exemplificado pela crônica/sketch “Omnibuses” (“Os ônibus”). De acordo com as reflexões de Gissing (2012) sobre o humor e Plotz (2016) sobre a dualidade, Dickens aplicava o humor à condição humana, ou seja, utilizava com humor a situação das personagens por meio da idiossincrasia da linguagem, o que ressalta também a dualidade nos textos, descrevia de forma empírica da vida urbana, mas também por meio do humor revelava sentimentos individuais. As personagens de Dickens estavam fora dos padrões normais de julgamento, mas de forma extremamente real para o leitor.

Referências

ARNT, Hérís. Jornalismo e ficção: as narrativas do cotidiano. Rio de Janeiro, 2004. In **Contemporânea**, n 3, 2004-2. Disponível em: http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_03/contemporanea_n03_05_arnt.pdf. Acesso em: 04/02/14.

BERGSON, Henri. O riso. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: J. 1983.

BOTHA, Marc. Microfiction. The history of narrative brevity Now!. In: EINHAUS, Ann-Marie (Ed.). **The Cambridge Companion to the English Short Story**. Cambridge University Press, 2016. Cap 14, p. 201- 220.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: **A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas; Rio de Janeiro: Ed. da Unicamp; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 13-22.

COCKSHUT, A. O. J. **The imagination of Charles Dickens**. New York: Routledge, 2009, vol. 3.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. (Humanitas).

DICKENS, Charles. *Sketches by Boz*. 1836. Ed. Dennis Walder. London and New York: Penguin, 1995

DICKENS, Charles. **Retratos londrinos**. Tradução de Marcello Rollemberg. Rio de Janeiro: Record, 2003.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad.: Waltensir Dutra (revisão da tradução João Azenha Jr.). São Paulo: Martins Fontes, 5ª ed., 2003.

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. Editora Ática, 2004. Disponível em: http://fortium.edu.br/blog/fabricio_martins/files/2012/02/ComoAnalisarNarrativas_Gancho.pdf. Acesso em: 20/05/14.

GISSING, George. **Charles Dickens: A critical study**. Stroud: The History Press, 2012.

HUNTER, Adrian. **The Cambridge introduction to the short story in English**. Cambridge University Press, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Irony's edge: The theory and politics of irony**. Psychology Press, 1994.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. Editora Companhia das Letras, 1996.

MOUTA, Margarida Amélia de Sá Vieira. **Linguagem, transgressão e disfuncionalidade: uma abordagem enunciativo-pragmática do humor na comunicação verbal**. (1996). Disponível em: <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/18105/2/FLM08201P000079331.pdf>. Acesso em: 20/05/14.

PHYHÖNEN, Heta. In: HERMAN, David. **The Cambridge companion to narrative**. Cambridge University Press, 2007.

ROLLEMBERG, Marcello. Um caso de jornalismo fantástico. In: DICKENS, Charles. **Retratos Londrinos**. Tradução de Marcello Rollemberg. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ROLLEMBERG, Marcello. Algumas considerações sobre a Organização e a Tradução. In: DICKENS, Charles. **Retratos Londrinos**. Tradução de Marcello Rollemberg. Rio de Janeiro: Record, 2003.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

RYAN, Marie-Laure. In: HERMAN, David. **The Cambridge companion to narrative**. Cambridge University Press, 2007.

SÁ, Jorge. **A crônica**. São Paulo: Ed. Ática, 2005.

SHNEIDER, C.I. Crônica jornalística um espelho para a história do cotidiano. In **Revista Advérbio # 05**. São Paulo. 2011. Disponível em: http://www.fag.edu.br/adverbio/v5/artigos/cronica_jornalistica.pdf. Acesso em: 13/02/13.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MOUTA, Margarida Amélia de Sá Vieira. **Linguagem, transgressão e disfuncionalidade: uma abordagem enunciativo-pragmática do humor na comunicação verbal**. (1996). Disponível em: <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/18105/2/FLM08201P000079331.pdf>. Acesso em: 20/05/14.

SÁ, Jorge. **A crônica**. São Paulo: Ed. Ática, 2005.

WEINGARTEN, Marc. **A turma que não escrevia direito**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

EXPLORANDO A INTERFACE ENTRE OS LIVROS DIDÁTICOS DE LÍNGUA PORTUGUESA E AS AVALIAÇÕES EXTERNAS

Natália Fernanda Igual (IFSP)
(natalia_igual@hotmail.com)

Maria Beatriz Gameiro Cordeiro (IFSP)
(mbg@ifsp.edu.br)

RESUMO: Este trabalho integra a conclusão do projeto de Iniciação Científica “A Língua Portuguesa nos livros didáticos e em avaliações externas”, o qual poderá favorecer o aperfeiçoamento da visão teórica dos estudantes sobre as avaliações de ingresso às universidades, como o ENEM e outros vestibulares. O projeto tem como propósito verificar a abordagem linguística, por meio de uma análise descritiva, dos conteúdos recorrentes em três livros didáticos da terceira série do Ensino Médio para estudar a Língua Portuguesa: *Viva Português 3*, editora Ática; *Português Volume 3*, editora Moderna; e *Português Linguagens 3*, editora Saraiva. Posteriormente, a maneira como os conteúdos são abordados nos livros foi comparada à forma de exigência de conteúdos de dois importantes vestibulares do Estado de São Paulo (UNESP e UNICAMP) e do ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio). Essa pesquisa revelou que os livros didáticos estimulavam uma série de competências e habilidades que nem sempre eram abordadas nas provas analisadas. Estas, por sua vez, não se limitaram apenas aos objetos de estudos tradicionalmente pressupostos do Português (a gramática, a interpretação e a literatura). Além disso, o embasamento das questões, por meio de textos, testava o repertório literário do candidato. Deste modo, constatou-se a importância do domínio dos gêneros do discurso e da capacidade de interpretação por parte dos estudantes. Visa-se que os resultados da pesquisa poderão fornecer úteis conhecimentos para a realidade escolar, pois já se obtiveram significativos registros que indicam algumas lacunas a preencher na grade curricular para beneficiar o ensino da Língua Portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: gêneros; linguagem; livros; vestibulares; ensino médio.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A importância do entendimento da língua materna é real e necessária tanto para discentes, como para docentes, os quais, acima de tudo, devem construir um aprendizado significativo em conjunto com os educandos.

Nessa perspectiva, a ideia do projeto “A Língua Portuguesa nos livros didáticos e em avaliações externas” congrega-se em um artigo que, embora não traga soluções a problemas envolvidos no aprendizado de línguas, possibilita que se note alguns elementos-chaves no processo de ensino, podendo beneficiar quem trabalha com a reconstrução do ensino-aprendizagem. Não apresenta soluções, pois elas não são simples, visto que se trata de um problema complexo, relacionado a fatores sociais, históricos, culturais, econômicos, pedagógicos, pessoais, dentre tantos outros.

Um dos aspectos centrais diretamente relacionados ao aprendizado da língua que este trabalho discute é a concepção linguística e pedagógica subjacente aos livros didáticos e às provas de vestibular e do ENEM. O fato de as questões das provas

analisadas sempre se embasarem em textos constituem um indicativo da concepção de aprendizagem e de ensino que alicerçam tais avaliações, já que estas investigam, sobretudo, a capacidade de interpretação e de compreensão da realidade dos estudantes.

Essa concepção pode vincular-se à teoria de Paulo Freire (2005), que enfatiza a importância do diálogo entre educando e educador no processo de aprendizagem, para que haja produção de uma conscientização libertadora e transformadora, pois esse diálogo favoreceria uma compreensão profunda e uma leitura crítica do mundo. Tal diálogo é definido por Freire da seguinte forma:

O diálogo é este encontro dos homens, imediatizados pelo mundo, para pronunciá-lo, não se esgotando, portanto, na relação eu-tu. Esta é a razão por que não é possível o diálogo entre os que querem a pronúncia do mundo e os que não querem; entre os que negam aos demais o direito de dizer a palavra e os que se acham negados deste direito. (FREIRE, 2005, p. 91).

Por meio dos textos presentes nas provas, os estudantes seriam convidados a “dialogar”, no sentido freireano do termo, com o mundo.

Além desse viés pedagógico, ao embasarem todas as questões em textos, os vestibulares e o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) salientam a necessidade de tomar a leitura como prática social e produtiva, que pressupõe um leitor ativo, que acione seus conhecimentos do texto e da língua, isto é, estruturais, bem como o conhecimento de mundo. Dessa forma, conclui-se que a concepção de língua adotada pelas avaliações é a que considera a linguagem como o próprio lugar da interação, pois, além de exteriorizar o pensamento e transmitir informações, realiza ações, age e atua sobre o ouvinte/leitor, promovendo a interação comunicativa por meio da produção de sentidos entre os interlocutores em um contexto sócio-histórico e ideológico (TRAVAGLIA, 2002, p. 21-23). É justamente esses sentidos entre os interlocutores e um contexto sócio-histórico que as provas investigam por meio dos textos.

De acordo com o Programa Nacional do Livro Didático (PNLD, 2015), o Ensino Médio não privilegia o ensino para o ENEM e vestibulares, levando em conta que, nesse sentido, se distorceria a metodologia destinada a alcançar os objetivos do plano de ensino. Avaliações externas, como o ENEM as provas da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP) e da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) selecionam conteúdos, competências e habilidades que não condizem totalmente com a formação discente, já que compreendem testes em larga escala, que partem da associação de

padrões. Acredita-se que se o ensino fosse embasado somente por essas provas, seria limitador. Por outro lado, os livros didáticos, que suportam as aulas de Língua Portuguesa, demonstram noções de ensino-aprendizagem comprovadamente mais amplas e apresentam considerável importância para os professores, pois auxiliam na direção das aulas, tal como afirmam Horikawa & Jardimino.

[...] o livro didático insere-se no processo de formação da identidade nacional, seja pelos temas e conteúdos priorizados nos manuais didáticos, seja pelas metodologias neles indicadas, seja pela perspectiva ideológica neles subjacentes [...] (HORIKAWA & JARDILINO, 2010, p. 156)

Embora os livros didáticos não se limitem aos conteúdos de exames nacionais e sejam um bom instrumento para os docentes, não podem representar o único instrumento didático-pedagógico, não devem se resumir à única fonte de conhecimento. Fica claro que o livro didático é um facilitador e muitas das vezes o principal recurso didático-pedagógico para o docente, embora não seja ideal. Assim, é importante verificar o método de ensino-aprendizagem que embasa os livros selecionados para as aulas e, sobretudo, autenticar se viabiliza os conteúdos estabelecidos pelos PCNs os quais se firmam na produção de sentidos da língua. Todo esse cuidado deve denotar o valor do contato com as práticas sociais e produtivas que tornam o aluno um cidadão alfabetizado e capaz de refletir sobre este mundo constituído, basicamente, por símbolos.

No mundo contemporâneo, marcado por um apelo informativo imediato, a reflexão sobre a linguagem e seus sistemas, que se mostram articulados por múltiplos códigos e sobre os processos e procedimentos comunicativos, é, mais do que uma necessidade, uma garantia de participação ativa na vida social, a cidadania desejada. (PCNs, 2000, p. 20)

MATERIAL E MÉTODOS

A primeira etapa do trabalho baseou-se na elaboração de levantamentos, de natureza aplicada, sobre os conteúdos e os gêneros textuais recorrentes na prova de “Linguagens, Códigos e suas Tecnologias” do ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio), na área de Língua Portuguesa da primeira fase da UNESP (Universidade Estadual de São Paulo) e na prova de “Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa” da 2ª fase da UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas) dos anos de 2013, 2014 e 2015. Terminada a análise das avaliações, procedeu-se de maneira

semelhante com as questões dos três primeiros capítulos ou unidades dos livros *Viva Português 3*, editora Ática; *Português – Literatura, Gramática, Produção de Texto Volume 3*, editora Moderna; e *Português Linguagens 3*, editora Saraiva. Embora tenha-se partido de um tratamento quantitativo, a comparação das avaliações com os livros didáticos confere um caráter qualitativo, realizado com base nas teorias linguísticas em voga atualmente, defendidas por alguns dos estudiosos de renome na área da Língua Portuguesa, como: Koch e Fávero (1987), Marcuschi (2003) e o filósofo da linguagem, Bakhtin (1997).

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Parte 1: Análise das três avaliações externas selecionadas

A prova de “Linguagens, Códigos e suas Tecnologias” do ENEM é constituída por 45 questões referentes aos conteúdos presentes à Língua Portuguesa, Literatura, Artes, Educação Física. A língua estrangeira, Língua Inglesa ou Espanhola, depende da escolha do estudante. A primeira fase da UNESP abrange, ao todo, 90 questões referentes às áreas de Linguagens e Códigos (30 questões), Ciências Humanas (30 questões) e Ciências da Natureza e Matemática (30 questões), exigindo os conhecimentos gerais do estudante. Já a prova de “Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa” da 2ª fase da UNICAMP é composta por, em média, 20 questões da área. Inicialmente, o projeto propunha analisar os conteúdos relacionados à Língua Portuguesa das primeiras fases dos vestibulares, porém, a 1ª fase da UNICAMP mostrou-se essencialmente interdisciplinar, o que dificultou discernir as questões exclusivamente voltadas ao conhecimento da Língua Portuguesa. Devido a isto, optou-se por analisar a segunda fase, por esta conter uma prova especificamente de “Redação/Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa”, a qual apresentava conteúdos concretos da área.

Um dos itens de interesse da pesquisa foi investigar a presença dos gêneros dos textos presentes nas questões. Constatou-se que nos três anos, os textos componentes das três avaliações mostraram-se dos mais variados gêneros textuais, desde poemas, crônicas, notícias, reportagens, artigos de opinião, trechos de publicação técnico-científica, obras de artes aos artigos científicos.

Pode-se aventar a hipótese de que essa diversidade de gêneros textuais nos exames venha a dificultar o desempenho dos estudantes, pois é difícil dominar as características de todos os gêneros discursivos existentes, bem como reconhecer suas funções e objetivos. Da mesma forma, a infinidade de gêneros e até mesmo sua mutabilidade nas situações do cotidiano também poderiam obstar o exercício da cidadania, pois diante dessa diversidade imensa de gêneros, é difícil o estudante dominar todos eles.

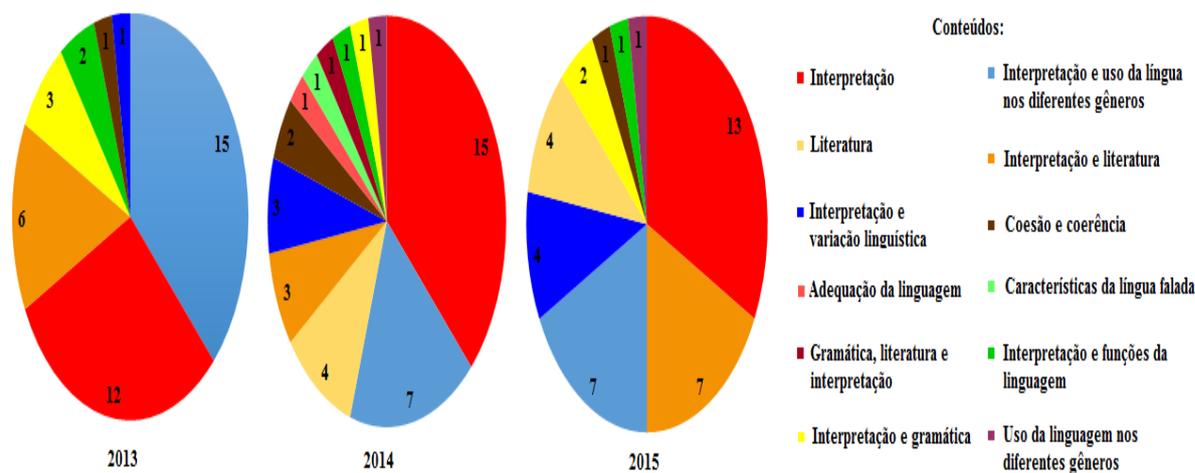
Inferindo que existem textos com o mesmo tipo de estrutura, mas que muitas vezes apresentam diferenças, Bakhtin (1997), o primeiro estudioso a definir os gêneros do discurso, explica que os gêneros são tão variados quanto são as situações, e aprender a falar e a escrever significa aprender a construir textos, porque não nos comunicamos por meio de frases isoladas. Portanto, os gêneros textuais são as formas que as pessoas e as organizações utilizam para se comunicar, orientar e interagir.

Embora os gêneros sejam, “tipos relativamente estáveis de um enunciado” (BAKHTIN, 1997, p. 279), não são dotados totalmente ou particularmente de um só tipo textual, geralmente, leva-se em conta o traço dominante, podendo haver mais de um tipo em um gênero. Logo, a grande ocorrência de diversos gêneros no ENEM e nas provas da UNESP e da UNICAMP estabelece que o estudante precisa desenvolver a habilidade de discernir as características de cada gênero textual e, conseqüentemente, dos tipos textuais, pois em cada gênero, predomina um tipo, que Marcuschi (2003) considera como a modalidade do texto por meio da qual o emissor manifesta-se para o receptor. Com base nas diferentes manifestações linguísticas, os textos são agrupados comumente, de acordo com suas estruturas, nos seguintes tipos: narrativo, argumentativo, injuntivo ou instrucional. Outrossim, Koch e Fávero (1987), por exemplo, consideram os tipos predição e dialogal ou conversacional, que não são valorizados por todos os pensadores, evidenciando que o assunto não é consensual.

Apesar do domínio dos conteúdos vinculados aos gêneros induzir os resultados dos candidatos, não basta dominar as características dos gêneros textuais, é preciso desenvolver outras habilidades linguísticas para resolver as provas, tais como: saber inferir, associar e reflexionar informações com base no conhecimento de mundo. Os conteúdos abordados nas provas ultrapassavam o que se visualiza normalmente nas aulas de gramática, como: coesão e coerência, adequação da linguagem, características

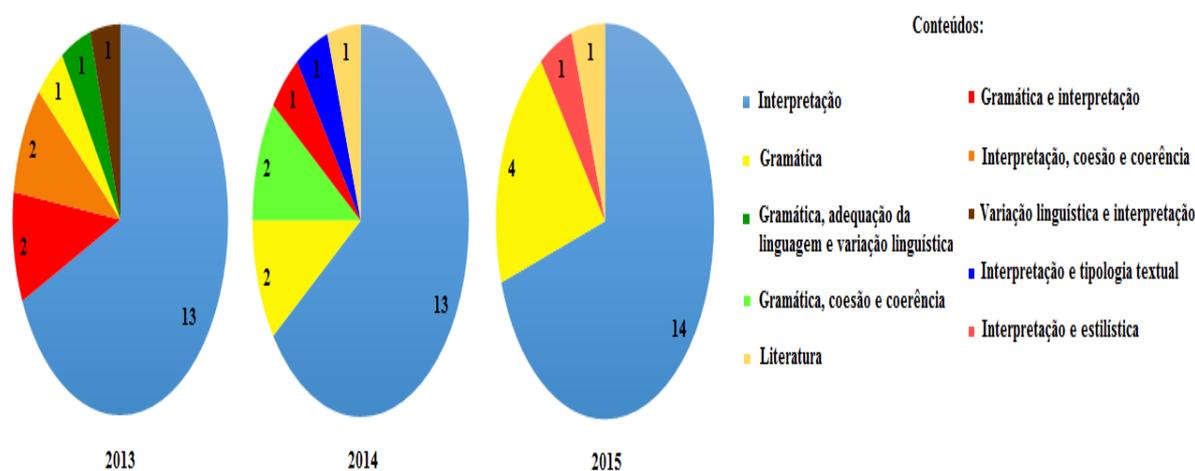
da língua falada, funções da linguagem, entre outros que abordam a língua em seu funcionamento. Não obstante, tais conteúdos não se apresentavam uniformemente em todos os anos, como os gráficos a seguir evidenciam:

Figura 1 - Conteúdos recorrentes nas questões do ENEM de 2013, 2014 e 2015



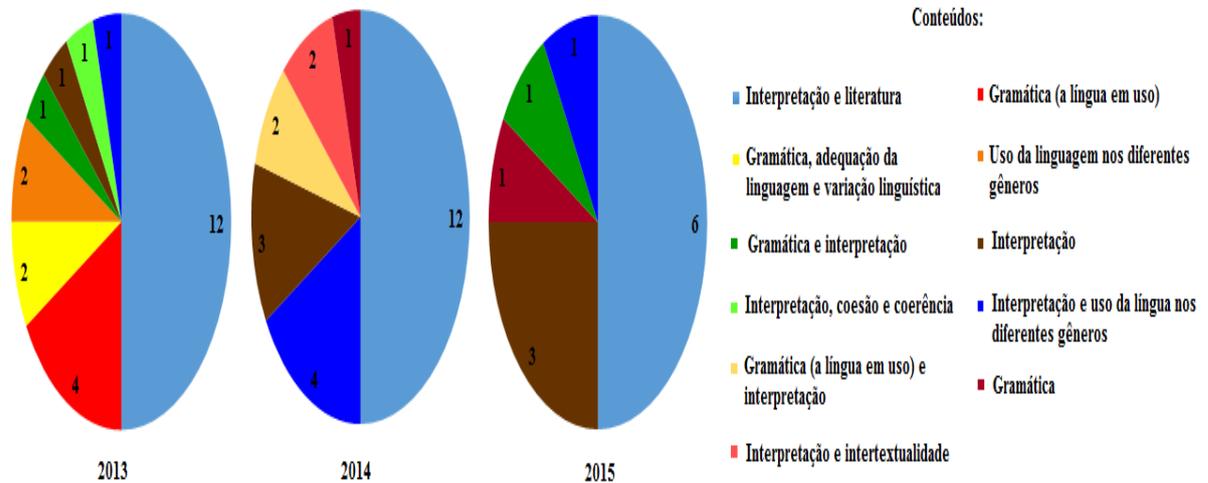
Fonte: Acervo da autora.

Figura 2 - Conteúdos recorrentes nas questões da UNESP de 2013, 2014 e 2015



Fonte: Acervo da autora.

Figura 3 - Conteúdos recorrentes nas questões da UNICAMP de 2013, 2014 e 2015



Fonte: Acervo da autora.

É válido afirmar que as perguntas, formadas pelos textos de suporte e enunciados, dependem relativamente do olhar representativo do estudante, já que a associação desses elementos visa propor a reflexão de um questionamento, daí percebe-se o enfoque que se dá à interpretação, seja para o entendimento de um texto ou para sua produção. A concepção de língua atrela-se à concepção de texto, pois caso se conceba a língua apenas como uma estrutura, o texto será visto como um produto fechado, e interpretar significaria apenas descobrir a intenção do falante, tal como explica Koch (2006).

(...)se tomarmos o texto como uma combinação de letras que formam palavras -que rotulam estados de coisas do mundo real e estas formam sentenças -que têm um sentido totalmente explícito descontextualizado-, veremos o texto como algo simples, sem segredos, sem mistérios. Mas ao contrário, se o consideramos como uma interação entre as pessoas que possuem uma história, sendo algo social, complexo e multifacetado, então o texto terá segredos a serem desvendados (KOCH, 2006, apud GAMEIRO, 2011, p.133)

Parte 2: Análise dos 3 livros didáticos selecionados

A fim de perscrutar a concepção de língua subjacente aos livros didáticos, selecionaram-se três coleções do PNLD e investigaram-se apenas as três primeiras unidades de cada obra, visto que os tipos de exercícios, questões, reflexões e proposições repetem-se ao longo das unidades. Também delimitou-se o estudo ao

conteúdo específico de Língua Portuguesa: “Leitura”, “Interpretação”, “Produção” e “Gramática”. As questões referentes à Literatura não foram abordadas.

O primeiro livro averiguado, *Viva Português 3*, da editora Ática, revela, por meio das questões, uma abordagem que visa auxiliar na formação de um aluno capaz de compreender o texto e se expressar, de forma oral e escrita. Assim, apresenta atividades que empregam diversos gêneros textuais, com a finalidade de impulsionar o domínio sobre os mecanismos da língua portuguesa. Para isto, parte de seis eixos principais: o eixo de leitura, de literatura, de produção escrita, de oralidade, de conhecimentos linguísticos e o manual do professor. O eixo de leitura, basicamente conduz todos os demais eixos.

Alegando que se examinou unicamente a parte da “Língua” e “Produção de texto”, das três primeiras unidades, pode-se comentar que as atividades, que trabalham a língua em seu estado mais autêntico, miscigenavam assuntos de ordem discursiva, enunciativa, morfossintática, semântica e textual, refletidos em uma perspectiva textual e discursiva, embora não desprezando a gramática normativa.

O livro trabalha com diversos conteúdos da língua, porém, em sua totalidade, a maioria das questões exigiam que os estudantes localizassem ou retirassem o conteúdo gramatical do texto. Outros conteúdos que chamaram a atenção se baseavam no reconhecimento da função semântica do conteúdo gramatical, na reformulação da estrutura gramatical e na interpretação do texto localizando a informação explícita. Tais métodos de ensino, de fato, reforçam a ideia da instrução de eficientes leitores e produtores, uma vez que os estudantes estarão, seja por memorização ou por dedução, desenvolvendo o saber crítico.

Antagonicamente ao que foi observado no livro já discutido, o guia, *Português – Literatura, Gramática, Produção de Texto Volume 3*, da editora Moderna, volta-se para todas as dimensões da língua, tratando dos eixos “Literatura”, “Gramática” e “Produção de texto” nas três primeiras unidades dos eixos “Gramática” e “Produção de texto”.

As atividades de leitura encontravam-se fortemente presentes, seja para o exercício da reflexão (insere-se aqui a interpretação) dos conceitos apresentados ou da compreensão do funcionamento comunicativo em experiências textuais e discursivas autênticas. As questões mais trabalhadas foram as que solicitavam identificar o

conteúdo gramatical e, posteriormente, compreender o texto literário e interpretar o texto localizando a informação explícita.

Por fim, o livro *Português Linguagens 3*, da editora Saraiva, procura envolver os alunos com diversos gêneros textuais que estruturam o ensino, além disso, discute temas selecionados que possibilitam a reflexão crítica sobre as questões contemporâneas e a prática cidadã.

Considerando-se uma regra, o ensino de leitura perpassa as diferentes unidades do livro e distribui-se pelos capítulos referentes aos eixos de “Literatura”, “Conhecimentos linguísticos” e “Produção escrita”. O trabalho com os conhecimentos linguísticos é bastante explorado e subdivide-se em duas seções: “Construindo o conceito” e “Conceituando”. Assim como o livro *Português – Literatura, Gramática, Produção de Texto Volume 3*, este guia apresenta, em maior parte, atividades que incitam a descobrir o conteúdo gramatical, além de, em mesma proporção, reconhecer sua função. Ainda, mas em menor quantidade se comparado às atividades citadas, aborda questões de classificação gramatical em geral (inclui-se aqui a classificação de orações e períodos).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ficou estabelecida a utilidade do domínio dos gêneros e dos conhecimentos prévios sobre determinado assunto ou área específica, tanto no ENEM como nos vestibulares da UNESP e da UNICAMP, associados às informações novas (prescritas no texto). Referente aos conteúdos, que diversificam nas provas, prestou-se atenção na ausência do trabalho com a gramática tradicional, que era mais recorrente na UNESP (13; 2,3% em média, ao longo dos três anos). O que significa que principalmente a leitura constante, de assuntos diversos, que implica estimular a capacidade de interpretação do estudante, julga-se o ponto diferencial no processo de seleção para as universidades. Por outro lado, a análise dos livros mostrou que tais materiais não possuíam o mesmo método de ensino-aprendizagem; o livro *Viva Português 3* se destinava, principalmente, à compreensão e à produção textual; os livros *Português – Literatura, Gramática, Produção de Texto Volume 3* e *Português Linguagens 3*, entretanto, versavam todos os conteúdos da língua, porém, trabalhavam fortemente a gramática normativa. Assim, obteve-se que, embora os exames externos abordem os

conteúdos oferecidos nos livros, eles não encerram todo o conhecimento. Perfazendo também que, como visto, os conhecimentos linguísticos que envolvem a gramática normativa, nas provas, não são muito testados, ao contrário do que se provou nos materiais didáticos.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Emsantina Galvão. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BRASIL. Secretaria de Educação Básica. **Guia de livros didáticos PNLD 2015**. Língua Portuguesa: Ensino Médio. Brasília: Ministério da Educação, 2014.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: ensino médio**. Brasília: MEC/SEF, 2000.

CAMPOS, E.; CARDOSO, P. M.; ANDRADE, S. L. **Viva português 3: ensino médio**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2013.

CEREJA, W. R.; MAGALHÃES, T. C. **Português: linguagens, 3**. 9ª ed. São Paulo: Saraiva, 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro. Paz e terra, 42 ed. 2005, p. 91.

GAMEIRO, M. B. **A concordância verbal na língua falada da região central do Estado de São Paulo**. 198f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) Faculdade de Ciências e Letras- FCLAr-, UNESP, 2005.

HORIKAWA, A.; JARDILINO, J. **A formação de professores e o livro didático: avaliação e controle dos saberes escolares**. Revista Lusófona de Educação, América do Norte, 2010, p. 156. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/rleducacao/article/view/1530>. Acesso em: 25 nov. 2016.

KOCH, I. G. V.; FÁVERO, L. L. **Contribuição a uma tipologia textual**. 3ª ed. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 1987.

MARCUSCHI, L. A. **Da fala para a escrita: atividade de retextualização**. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2003.

MARCUSCHI, L. A. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. 3ª ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

SARMENTO, L. L.; TUFANO, D. **Português: literatura, gramática, produção de texto**. 1ª ed. São Paulo: Moderna, 2010.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **Gramática e interação: uma proposta para o ensino da gramática no 1º e 2º grau.** 1ª Edição. São Paulo: Cortez, 2002, p. 21-23.

WAGNER, Luis Roberto; GAMEIRO, Maria Beatriz; RIBEIRO, Ivi Furloni. **Pesquisa e sentidos: módulo 6.1.** Ribeirão Preto: Centro Universitário UniSEB Interativo, 2011.

SHOW OPINIÃO, ARENA CANTA ZUMBI E GOTA D'ÁGUA: UM TEATRO NO QUAL SE PAGA E MATA... CARCARÁ

Marise Gândara Lourenço (CAPES/UFU)

marisegandara@hotmail.com

RESUMO: o presente artigo tem como propósito investigar as particularidades e os pontos de contato entre o *Show Opinião* (1964), de Armando Costa, Paulo Pontes e Oduvaldo Viana filho, *Arena conta Zumbi* (1965) de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo e *Gota d'água* (1975) de Paulo Pontes e Chico Buarque. Propomos, portanto, um estudo comparativo lítero-musical que propicie delinear as características dessa literatura radical, de protesto e de violência que objetiva expressar indignação, e sem se pronunciar a favor do engajamento, leva as pessoas a se empenharem, tornarem-se companheiros responsáveis pela realidade vivenciada no espaço-tempo de sua feitura. Arte calcada no desejo de manter uma relação estreita do intelectual com o povo, de colocar o povo no palco, fazer teatro com e para ele. Desta forma, para alcançarmos resultados plausíveis com este estudo, tomamos como principais referências Ridente e Bakhtin. Aquele define a atitude de colocar o povo no centro do discurso como romântica, que propõe a volta ao passado, para construir a utopia do futuro, o que possibilita a busca de elementos que permitem a modernização, descartando a desumanização, o consumismo, o fetichismo da mercadoria e do dinheiro. Já este teórico sustenta a representação do Carcará como bicho que pega, mata, nesse teatro popular engajado, porque, a essência da linguagem carnavalesca está na morte como transformação. “O nascimento é prenhe de morte, a morte, de um novo nascimento” (BAKHTIN, 1997, p. 124).

Palavras-chave: teatro popular. Teatro musical engajado. Arena conta Zumbi. Gota d'água. Show Opinião.

Show Opinião e *Arena conta Zumbi*, arte de protesto, espetáculos de cunho nacional-popular que se enraizam no seu momento histórico e no qual se torna imprescindível o realismo como método e não como linguagem. Representantes do teatro de resistência atuam de forma singular pelo seu alto grau de brasilidade, e que Swartz (2001) atesta serem de qualidade notável, como também Chico Buarque e Paulo Pontes reverenciam-nos e propõem resgatá-los em sua peça.

Para a construção dessa arte de protesto, percebe-se ser imprescindível o uso da estética popular de tradição oral, presente em *Show Opinião* e *Arena*, e recuperada em *Gota d'água*. Na obra do grupo Opinião, há o repente, um desafiante e outro narrativo o *Desafio do Cego Aderaldo e Zé Pretinho*, e *Tiradentes*, e, na do *Arena*, logo na entrada do elenco, encontra-se a cantoria composta por Edu Lobo. Nesta peça, há também a figura do cantador, personagem comum do canto popular, que fala seu canto em vez de cantá-lo, assumindo o papel de introduzir, explicar, contar e fechar um ato.

Feche os olhos e imagine
Viver em mil e seiscentos
em plena terra africana
vendo os maiores portentos
Havia guerra e mais guerra
entre o pessoal de lá,
era gente de Zambi
que só queria lutar.
É assim que conta a História
que num feio navio negreiro
(BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1970, p. 32).

É justo neste instante
instante de espanto e emoção
que paramos nossa estória
prá aliviar atenção
Temos nós nosso direito
de dar descanso à falação
tome café no barzinho
que depois vem continuação
Até já meu senhorzinho
se não gostou peço perdão
até já irmão, até já irmão
(BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1970, p. 46).

Em *Gota d'água*, observa-se a utilização da linguagem oral com a embolada, de Caceté, e a *Corrente de boatos*, e que se apresentam de forma narrativa e lúdica, como a cantoria inicial do *Arena*. Nesse contexto, há irreverência, é anedótico e escatológico, e de humor crítico, como o samba de partido alto do *Show Opinião*.

Samba é bom
Batido na mão. (Bis)
Preto não vai para o céu
Nem que seja rezadô
Preto cabelo de espinho
Vai espetá nosso sinhô.
Xô, xô barata
Nas cadeiras da Mulata. (BIS)
Tava jogano baraio
Na porta do cemitério
Todo mundo tava rindo
Só defunto tava sério
(SHOW..., 1965).

Tira o coco e raspa o coco
Do coco faz a cocada
Se quiser contar me conte
Que eu ouço e não conto nada (refrão)

Já antes do casamento
Creonte chamou Jasão
Lhe deu um apartamento
Um carango e um violão
Deu-lhe um bom financiamento
E falou, virando a mão
Só não posso dar a bunda
Porque é contra a religião
(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 78).

Por todas essas particularidades e por serem obras literárias de estrutura fragmentária que têm como material sonoro a música brasileira, conclui-se que o *Show Opinião*, o *Arena conta Zumbi* e *Gota d'água* dialogam com uma categoria específica de teatro popular musical, o teatro de revista. Sendo, portanto, de suma importância ressaltar que essa relação íntima com a música popular fez da revista o primeiro grande lançador de composições populares.

Ver incluída sua música em um número de revista era algo imprescindível para um compositor torná-la, nacionalmente, conhecida. Criava, assim, a dinâmica de interesse mútuo, ao inserir uma música de determinado artista para atrair mais público para o teatro³⁸. Vínculo também presente nos anos de 1960 e 1970, no *Show Opinião* e no *Arena conta Zumbi*, e em *Gota d'água*, potencializado ainda mais pela consolidação da indústria fonográfica, e que se inscreve na capa do disco do *Show Opinião*, na qual se lê:

Este é sem dúvida, um lançamento esperado pelo público brasileiro. Aqui estão, na voz de Nara Leão, Zé Ketí e João do Vale, os momentos emocionantes do espetáculo, gravados em cena e aquelas músicas que são hoje sucesso populares no Brasil: Opinião, Carcará, Noticiário de Jornal, Tiradentes e tantas outras (*SHOW ...*, 1965).

O teatro de revista contribuiu para a formação cultural brasileira, fixando personagens-tipos (o malandro, a mulata, o caipira, e o português), os costumes e o modo genuíno do falar à brasileira. Caracteriza-se, ainda, por ser criado com a

³⁸ A primeira canção do teatro a alcançar o domínio público foi o tango maxixado, *Araúna*, da revista *Cocota* (1885) de Arthur Azevedo. Com sua revista *O bilontra* (1886), Arthur Azevedo lança o segundo sucesso musical, a paródia da melodia da ária *La Donna Móbile*. Mas o maior sucesso foi o tango *As laranjas de Sabina*, da *República* (1890), de Arthur Azevedo e Aluísio Azevedo.

participação de mais de um autor, ter como tema central a atualidade, o cotidiano próximo e o comprometimento com a realidade social e política. Possui estrutura fragmentária que adota alusões históricas, políticas, como também a piada, a anedota e a paródia. No caso específico da revista do ano, traz para a cena, em tom jornalístico, os fatos e os assuntos mais polêmicos da cidade, possibilitando o encontro de diversas visões, mesmo que, no final, faça sua própria síntese.

Ao incorporar os elementos do teatro de revista, o repente e o samba, todos, com cheiro de rua, *Show Opinião*, *Arena conta Zumbi* e *Gota d'água*, aderem ao mundo às avessas, nos termos de Bakhtin, e suas palavras se perpetuam, concretizam-se e ecoam nesses textos e encenações. Para Bakhtin (1999), todas as formas de manifestações populares possuem uma unidade de estilo por serem partes integrantes da cultura popular cômica e, principalmente, da cultura canavalesca, que, segundo ele, é “una e indivisível.” (BAKHTIN, 1999, p. 4).

O ritual de coroação-destronamento é a principal ação canavalesca, e que Bakhtin assegura ser como o riso do carnaval: proclama a alegre relatividade de tudo, da ordem social, de qualquer poder e posição hierárquica. Na coroação, já está contida a ideia do destronamento e inaugura-se o mundo às avessas do carnavalesco. Este ritual constitui a base da cosmovisão carnavalesca, que é a “ênfase da mudança e das transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova”. “O nascimento é prenhe de morte, a morte, de um novo nascimento.” (BAKHTIN, 1997, p. 124, 125). No caso de Jasão, em *Gota d'água*, a própria morte o destrona, porque mal se senta na cadeira-trono, o presente chega.

Diversidades de discursos musicais, emboladas, sambas, cantochão, entrelamentos de melodias, duetos, uma reza que fala cantando, outra que reza a morte e mais outra que se canta rezando. Tragédias fragmentadas e fragmentos que se unem em um texto-colagem, teatros musicais que denunciam o poder do mais forte sobre o mais fraco, cada qual com seu canto, em meio de tantos cantos modais, tonais, populares com tratamento erudito, ou simplesmente populares. São o *Opinião*, *Arena conta Zumbi* e *Gota d'água*, teatros musicais carnavalizados, que, com suas particularidades e pontos de contatos entre si, e seus modos de proceder, sustentam a linguagem engajada.

Literatura radical, de protesto e de violência que tem como objetivo expressar indignação, e sem se pronunciar a favor do engajamento, leva as pessoas a se

empenharem, tornarem-se companheiros responsáveis pela realidade vivenciada. Peças teatrais construídas arraigadas ao desejo de manter uma relação estreita do intelectual com o povo, de colocar o povo no palco, fazer teatro com e para ele. Relação esta pautada nas práticas políticas e culturais, socialmente embasadas nas classes médias urbanas.

Comportamento que Ridente (2000) define como uma atitude de intenção utópica. Utópica pela razão de querer integrar a intelectualidade ao homem simples do povo brasileiro, com o propósito de poder dar vida a um projeto alternativo de sociedade desenvolvida, partindo do pressuposto de que esse mesmo povo não tinha sido contaminado pela modernidade capitalista. Intenção que compõe a postura romântica de resgate de valores pré-capitalistas, colocada no mundo todo, por movimentos políticos significativos, nos anos de 1960. Romantismo que propunha a volta ao passado, para construir a utopia do futuro, que possibilitava a busca de elementos que permitiriam a modernização, descartando a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro.

Arena conta Zumbi é um espetáculo de exaltação à liberdade, estabelece a presentificação do passado, por se propor *contar*, como o *Show Opinião* também faz, usando *o agora* como referência. Já *Gota d'água* revela o presente com figuras do cotidiano, pautadas na natureza humana, recorrente do passado.

Teatro musical dos anos de 1960 e 1970 que transmite indignação, traço possível de ser notado na escolha dos temas fincados no cotidiano, no padrão estético inovador, ora leve, revestido de certo peso crítico, ora pesado, pela sua natureza agressiva e violenta. Teatro que se faz com o resgate das autênticas raízes brasileiras, construindo um discurso irônico, crítico, de caráter denunciativo. E de exaltação à liberdade, de protesto, de teor didático ou não, que convida a todos a cantar a uma só voz. Procedimento usado no *Show Opinião*, intensificado no *Arena conta Zumbi*, e que, provavelmente, acontecia de forma natural, no final da encenação da peça *Gota d'água*, nos anos de 1975 a 1977. No momento em que atores começavam a cantar *Gota d'água* e havia a possibilidade dos espectadores se juntarem a eles.

Show Opinião, *Arena conta Zumbi* e *Gota d'água*, teatro musical engajado, que é parte integrante do projeto nacional-popular das correntes políticas e culturais da esquerda, com suas feições romântico-revolucionárias, fundamentadas em seu objetivo

de resistir à ditadura. Arte que possui como símbolo de resistência e violência o *Carcará*, bicho valentão, que tem mais coragem do que homem. Tem a violência, marcada com açoite, que *bateu tantas vezes, que a gente cansou*³⁹, e a apresentada por Estela, em *Gota d'água*, que propõe acabar com o mal pela raiz, pelas brigas presentes nessa peça e pelo desfecho da festa. Em síntese, *Show Opinião*, *Arena conta Zumbi* e *Gota d'água* são um teatro em que se *pega e mata...*

Carcará.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. A apresentação do problema. In: _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 4. ed. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999. p 1-50. Original russo.

_____. Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski. In: BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p. 122-133. Original russo.

BUARQUE, C.; PONTES, P. **Gota d'água**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1975. 168 p.

BOAL, A.; GUARNIERI, G.; LOBO, E. Arena conta Zumbi. **Revista de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 378, p. 31-59, nov./ dez. 1970.

RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da Revolução do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000. 492 p.

SCHWARZ, R. Cultura e política. In: SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra S/A, 2001. p. 7-55.

SHOW Opinião. [Rio de Janeiro]: Companhia de Discos Brasileira, 1965. (46 min). Disponível em: <<http://musicadaminhagente.blogspot.com/2008/01/show-opinio-nara-leo-z-kti-e-joo-do.html>>. Acesso em: 03 fev. 2010. (Capa, encarte, LP).

³⁹ Fragmento da música *O açoite bateu* de Edu Lobo e Guarnieri do *Arena conta Zumbi*.

HILDA HILST: OFÍCIO DE VERSOS PELA IMAGEM “PÁSSARO”

Prof.^a Ma. Karyne Pimenta de Moura COSTA (POEIMA/PPGLET/UFU)
karynepdm@yahoo.com.br

RESUMO: Hilda Hilst (1930-2004) perscrutou, em seus poemas, imagens primordiais coletivas como um recurso para sua expressividade. Sua lírica, preñe da simbólica de animalidade, dialoga imagens arquetípicas com as estruturas profundas da psique humana e religa o homem a sua essência anterior, ancestral, a partir da alusão a mitos, os quais explicam a condição finita e temporal que arrebatava o ser a uma temporalidade, sob o signo da ruptura e da fragmentação. O gesto criacional, para a poeta, se imiscui à metalinguagem, como representação do ofício do próprio homem contemporâneo diante de si, subscrito através da condição mortal. Na obra *Do desejo* (2004), coletânea reunida pela Editora Globo, Hilst elabora cantos cujo eu busca o que lhe falta, sua essência criacional. É uma obra pela qual os mitos são revividos e trazem novos significados, transformados na contemporaneidade como via para a assimilação de um homem que ainda se perturba diante de sua finitude. Pelo procedimento mitocrítico e no amparo teórico, dentre outros, de Gilbert Durand (2002), Gaston Bachelard (2001), Ernst Cassirer (1992), Octavio Paz (1982) e Ana Maria Lisboa de Mello (2002), tencionamos realizar a leitura da imagem “pássaro” e do gesto do voo criacional como elementos simbólicos e imagéticos presentes no canto II da sessão “Da noite”.

PALAVRAS-CHAVE: Hilda Hilst; Poesia; Crítica do Imaginário; Animalidades; Metalinguagem.

Hilda Hilst (1930-2004), poeta, dramaturga e ficcionista, fortaleceu sua produção literária a partir do diálogo com as estruturas profundas da psique humana. As imagens primordiais coletivas sempre se fizeram presentes em sua expressividade, como um recurso que religa o homem a sua essência anterior, ancestral, que repousa nos mitos, explicativos da condição finita e temporal que arrebatava o ser a uma temporalidade, sob o signo da ruptura e da fragmentação.

A esse respeito, assim descreve Ana Maria Lisboa de Mello, na obra *Poesia e imaginário* (2002, p. 36): “O inconsciente coletivo, ao contrário do individual, é idêntico em todos os homens e constitui o fundamento psíquico universal, de teor suprapessoal, presente em cada ser humano”. Os mitos, na obra de Hilda Hilst, são revividos e trazem novos significados, transformados na contemporaneidade como via para assimilação de um homem que ainda se perturba diante de sua finitude.

O canto, na poesia de Hilda Hilst, se configura como manifestação da ancestralidade de um eu lírico rumo ao alcance da liberdade, da criação e da inspiração poética. É no canto que o eu lírico exerce sua força criativa e se reconhece como participante de uma esfera do sagrado, que rompe o estado mortal e temporal do homem. Pelo canto, a energia criativa se confluí com a arte e juntas recriam um espaço que não foi perdido, o espaço dos mitos, que fazem parte do arcabouço inconsciente de

todos os povos e culturas, apesar de suas manifestações variarem de cultura para cultura.

O gesto criacional, em Hilda Hilst, se confunde com a metalinguagem, o fazer poético, nesse rumo, é o fazer do próprio homem contemporâneo, que tenta se inscrever diante de fragmentos de si. Nostálgico de um tempo profundo, de valorização do inconsciente em lugar do tecnicismo da sociedade cosmopolita, o eu lírico recorre à recriação de mitos, de maneira latente, a fim de se religar a uma essência profunda, que traz respostas para o cotidiano fragmentado e rompido de continuidade.

Na obra *Do desejo* (2004), coletânea reunida pela Editora Globo, Hilda Hilst elabora cantos que são prenes de significação simbólica do eu em procura pelo que lhe falta, sua essência criacional. “Da noite” é uma seção que faz parte da obra que conferiu mesmo nome à coletânea. Nessa seção, a poeta recupera os mitos, de maneira latente, a fim de conferir uma significação profunda ao homem contemporâneo, diante do amor, da morte, do sagrado e, sobretudo, do ofício dos versos.

Realizemos a leitura do canto II, de “Da noite”. Este canto revive as estruturas profundas da psique humana para que, dessa forma, ressignifique a essência inconsciente do homem perante a inspiração poética e a criatividade, as quais foram aproximadas por Paul Valéry, em *Discurso sobre a estética poesia e pensamento abstracto* (1995, p. 68): “A poesia é a uma arte da linguagem”. É um canto que traz no desejo a força de significação do embate entre o homem e sua finitude, cuja força do gesto de cantar é a força do existir diante do tempo. São versos cujas imagens remetem à verticalidade, aos mitos, ao labirinto, aos mistérios da poesia e à alma:

II

Que canto há de cantar o que perdura?
A sombra, o sonho, o labirinto, o caos
A vertigem do ser, a asa, o grito.
Que mitos, meu amor, entre os lençóis:
O que tu pensas gozo é tão finito
E o que pensas amor é muito mais.
Como cobrir-te de pássaros e plumas
E ao mesmo tempo te dizer adeus
Porque imperfeito és carne e perecível

E o que eu desejo é luz e imaterial.

Que canto há de cantar o indefinível?

O toque sem tocar, o olhar sem ver
A alma, o amor, entrelaçada dos indescritíveis.
Como te amar, sem nunca merecer?
(HILST, 2004, p. 30)

Em três estrofes, o canto II traz a sonoridade conflitante entre as vogais “a” e “o”. Essas vogais transmitem, no decorrer da leitura sonora do poema, uma sonoridade que se embate entre o mistério e a liberdade, entre a descoberta e o questionamento do fazer poético, entre a imperfeição, o perecível e a eternidade do canto. Algumas imagens invocam essa sonoridade: “canto”, “cantar”, “sombra”, “sonho”, “labirinto”, “caos”, “asa”, “grito”, “mitos”, “amor”, “lençóis”, “pássaro”, “plumas”, “adeus” e “carne”. No decorrer da primeira estrofe, o eu realiza questionamentos e colocações temporais sobre a misteriosa essência da poesia, bem como sobre a imperfeição que preenche o fazer poético.

A segunda estrofe, composta de apenas um verso, focaliza o desejo do eu e seu posicionamento perante a temporalidade. Eis um momento em que o eu se coloca como voz que assume a procura pelo conhecimento, ao mesmo tempo em que reconhece ser um sujeito que deseja a inspiração poética. Essa estrofe se isola das demais porque é um reforço da essência criativa e inconsciente do eu.

Já a terceira estrofe, composta por quatro versos, retoma os questionamentos feitos pelo eu na primeira estrofe. Porém, há um tom de assimilação do sagrado, do mistério e do ancestral, da incapacidade de se descrever sentimentos, com a percepção da finitude, pois o não merecimento é clarificado pelo eu.

Iniciemos a leitura do canto II: “Que canto há de cantar o que perdura?” Nesse primeiro verso, percebemos que o eu se coloca em tom de questionamento diante da eternidade e da poesia. Não sabendo qual seria o canto, para o eu, a eternidade não se dissocia do gesto de “cantar”. Cantar, dessa maneira, além de ser um ato primordial, é um ato que eleva o eu de uma condição temporal rumo a uma atemporalidade. Assim, “cantar” é romper com a finitude, porém, o eu desconhece qual seria esse “canto” sagrado, que entoado, o eleva a uma ancestralidade, cujo “canto” “perdura”, ou seja, evoca a palavra sagrada da poesia, a qual se mantém diante do tempo.

No segundo e terceiro versos, o eu alude a imagens simbólicas de ambiguidade, representativas do perdurar no tempo e das sensações difíceis de serem traduzidas,

sentimentos complexos que repousam na profundidade humana, por isso são “intocáveis”: “A sombra, o sonho, o labirinto, o caos / A vertigem de ser, a asa, o grito.” No segundo verso, há imagens referentes a mistério e profundidade, incertezas e problemáticas, enquanto que no terceiro verso, as imagens de temporalidade e desejo têm seus lugares tomados pela ascensionalidade e pelo verbo, que preexiste.

Ainda nesse caminho de mistério, as imagens “labirinto” e “caos” representam uma trilha seguida pela alma rumo à descoberta. É uma trilha errante, cuja existência humana e temporal é visível. Quando canta o caos, o labirinto, o eu recupera estruturas profundas da psique humana como reflexo dos desafios do homem rumo à ascensão e à liberdade, cujos gestos se vinculam ao ofício dos versos, assim postulados por Valéry (1995, p. 87):

Um poeta, enquanto arquitecto de poemas, é portanto bastante diferente daquilo que é enquanto produtor desses elementos preciosos de que toda a poesia deve ser composta, mas cuja composição se distingue, e exige um trabalho mental completamente diferente.

No terceiro verso, “A vertigem de ser” traz a significação da temporalidade em consonância com os mistérios da existência temporal. O arrebatamento que traz a imagem “vertigem” é a consciência de queda que subsiste na existência humana, assim descrita por Gaston Bachelard em *O ar e os sonhos* (2001, p. 91): “O escuro, a queda, a queda no escuro, preparam dramas fáceis para a *imaginação inconsciente*.”

Todavia, a imagem “asa” suscita a elevação, o ascensional que a alma confere à temporalidade da condição humana. No tocante da imagem “asa”, retomamos Bachelard (2001, p. 69): “(...) é porque o vôo onírico constitui frequentemente – contra todas as lições da psicanálise clássica – uma *volúpia do puro*, que atribuímos tantas qualidades *morais* ao pássaro que atravessa o céu dos nossos dias.” Acerca desse autor, Gilbert Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002, p. 133), assim o situa: “(...) seria essa aspiração psíquica à pureza, ao volátil, ao sutil que reconheceria a figura aérea do pássaro.”

Ainda no terceiro verso, outra imagem se imiscui a “asa”, “grito”. O exercício da voz, do verbo e da palavra trazem consigo o valor do tempo diante da finitude do homem. Para ele, não basta o canto. O gesto de cantar traz em si o fazer pelo verbo, pela

palavra que é reveladora não somente da poesia, mas, sobretudo, reveladora da essência do homem em superação ao caos. A imagem “grito” se encontra no mesmo verso que “vertigem de ser” e “asa”: a palavra é a manifestação do cantar, é, simultaneamente, voz e liberdade, é recuperação de um tempo primeiro, permitida pelo fazer da poesia lírica, assim focalizada por Ernst Cassirer, na obra *Linguagem e mito* (1992, p. 115):

Entre todos os tipos e formas da poesia, a lírica é aquela que mais claramente reflete este desenvolvimento ideacional, pois a lírica não somente se arraiga, desde seus começos, em determinados motivos mítico-mágicos, como mantém sua conexão com o mito, até em suas produções mais altas e puras.

O verbo é, nesse rumo, proeminente da palavra que se instaura como redentora da temporalidade do homem, é um escudo que protege o homem dos mistérios e anseios do inconsciente. Sobre a acepção arquetípica da palavra, assim inscreve Durand (2002, p. 157): “(...) a palavra, homóloga da potência, é isomórfica, em numerosas culturas, da luz e da soberania do alto. Este isomorfismo traduz-se materialmente pelas duas manifestações possíveis do verbo: a escritura, ou pelo menos o emblema pictográfico, por um lado, o fonetismo por outro.”

Analisemos os versos seguintes, quarto, quinto e sexto versos da primeira estrofe: “Que mitos, meu amor, entre os lençóis: / O que tu pensas gozo é tão finito / E o que pensas amor é muito mais.” Nesses versos, o eu lírico se dirige diretamente a uma metade a ele complementar, simbolizada pela imagem “amor”. Via de completude entre metades que se assomam, o amor é um sentimento que se equipara à criação porque é simbólico da ruptura do estado descontínuo e fragmentado do sujeito. Nessa procura, a imagem “mitos” perfaz o caminho do eu rumo à descoberta de sua essência primeira e subentende-se a esfera do questionamento, inaugurada nos primeiros versos do canto e fortificada nesse quarto verso. Sem saber quais seriam os mitos a atingirem a ancestralidade, o eu se coloca diante da intimidade dos cantos amorosos e participa, por meio do amor, de um defronte com sua permanência diante do descontínuo: “A origem do mito se perde na história da humanidade, configurando-se em narrativas que relatam acontecimentos do começo da história do homem, ou *in illo tempore*.” (MELLO, 2002, p. 30)

Sendo assim, a temporalidade e a condição efêmera do sujeito se defronta com imagens que recordam a procura pelo amor e a tentativa de continuidade. Todavia, a imagem “gozo” não representa somente os limites físicos e terrenos da condição humana e sua tentativa de união erótica, mas o prazer decorrente das artes, a conquista fremente da criação como um todo, bem como a satisfação que urge da procura pelo sagrado, nesse caso, a procura pela palavra poética.

Sobre as palavras e sua recorrência em imagens poéticas, Octavio Paz, em *O arco e a lira* (1982, p. 133) assim as caracteriza: “Tão logo [as palavras] reconquistam sua plenitude, readquirem seus significados e valores perdidos. (...) Mas essa volta das palavras à sua natureza primeira – isto é, à sua pluralidade de significados – é apenas o primeiro ato da operação poética.” Perante as palavras e da metalinguagem, Paz (1982, p. 133) acrescenta: “Graças à mobilidade dos signos, as palavras podem ser explicadas pelas palavras.” O autor finaliza essa reflexão aproximando palavras de imagens: “O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. *A imagem explica-se a si mesma.*” (PAZ, 1982, p. 133)

Os versos a seguir finalizam a primeira estrofe: “Como cobrir-te de pássaros e plumas / E ao mesmo tempo te dizer adeus / Porque imperfeito és carne e perecível” Nesses versos, a animalidade está presente como um recurso simbólico que nos remete ao erotismo pela busca por uma continuidade. Nessa cadência, as imagens “pássaros” e “plumas” se associam ao infinito e retomam os aspectos ascensionais e de liberdade de versos anteriores, conferidos pelo poeta ao ofício de versos. Essas imagens remontam à delicadeza, aludem uma pele sedosa, sendo a poesia uma arte leve. Mas sobre a leveza da poesia, João Cabral de Melo Neto (1920-1999) era categórico: a poesia não aceita leveza, não adianta açucará-la.

No entanto, nos versos a seguir, há ruptura, perceptível em “dizer adeus” e “imperfeito”. O profano se imiscui nesses versos como uma via para dissociação do eu da palavra do sagrado, uma palavra que, ainda nessa nuance, persegue o mito, pois o eu se situa em tom de indagação diante das imagens “carne” e “perecível”.

Por meio de imagens que recuperam animalidades, temporalidades e finitudes, prevalece o elemento mítico da palavra, perceptível em “E ao mesmo tempo”. Ainda sobre o mito e seu vínculo com os gestos de preservar e revelar, Mello (2002, p. 31) é categórica: “(...) é a palavra que revela e mantém os códigos da existência instituída,

preservação que decorre da repetição periódica da palavra reveladora, através do ritual ou relato.”

Detenhamo-nos na segunda estrofe, que traz esse único verso: “E o que eu desejo é luz e imaterial.” Nesse verso, o eu se coloca diante da palavra reveladora da luz, identificada como simbólica do desejo pelo conhecimento. Na imagem “imaterial”, ou seja, fonte de criatividade, a palavra é aqui reveladora da inspiração poética e do entrecruzar entre o poeta e seu ofício, por meio de seu dom de recuperar realidades ancestrais: “Ao relatar como o cosmos, o homem e toda a natureza tiveram origem, o mito, sobretudo o cosmogônico, é modelo exemplar de todos os atos humanos.” (MELLO, 2002, p. 30)

Nessa estrofe, o eu se situa diante de possibilidades criativas que imiscuem palavra e mito, criação e ofício, rumo a um exercício que o alça a uma possibilidade criacional infinita, protegida por uma divindade mítica que se liga à arquetipologia da inspiração poética, Orfeu, representada pela imagem “imaterial”, a fonte do desejo do eu. Divindade que se relaciona às Musas, Orfeu se inscreve na criação lírica. Nesse caminho, o eu lírico deseja algo “imaterial”, ou seja, a criação poética. Orfeu também se manifestou, na narrativa mítica que o descreve, como uma divindade que sublimou, negou sua matéria, mas prevaleceu pelo dom da música. Ao recusar o amor das naidés, Orfeu tem sua cabeça dilacerada, separada do corpo, mas a mantém cantando em tom de lamentação por sua amada Eurídice.

Atribuído, em diversas versões, como filho de Musas e representação da imortalidade da alma, Orfeu é o aedo do canto. Poeta oral por excelência, Orfeu é descrito por Luis S. Krausz (2007), na obra *As musas: poesia e divindade na Grécia Arcaica*, como detentor de um feitiço, seu canto e sua música: “Por meio de palavras e de música, Orfeu provoca transformações na natureza, desafia os limites que cercam o reino das sombras do Hades, revela verdades eternas capazes de alterar o destino das almas dos mortos.”(KRAUSZ, 2007, p. 166)

É em Orfeu que repousa a significação simbólica da criatividade e do fazer de versos, bem como as transformações que se imiscuem no exercício da palavra, o mesmo desejo cantado pelo eu na segunda estrofe. A busca pela inspiração poética, pelo alcance da liberdade por meio da palavra, assim como a tentativa do eu em se defrontar com sua

condição existencial e temporal, refletem no eu a possibilidade de exercer na palavra poética o almejo do conhecimento e da liberdade.

Identificamos, pelas imagens “luz” e “imaterial”, imagens presentes na segunda estrofe, uma similitude à imortalidade do canto de Orfeu: “Mais do que simples reflexo, a arte poética torna-se, como Orfeu, um princípio governante capaz de levar os mortais para além dos seus limites, emprestando-lhes novas forças e transformando suas existências e destinos.”(KRAUSZ, 2007, p. 167)

Nesse sentido, a imortalidade da cabeça de Orfeu, cujo canto permanece mesmo após sua morte, na tentativa de reencontro com Eurídice, reforça o significado simbólico da palavra. Eis uma via para a eternidade da criação poética, a qual, por sua vez, se relaciona ao campo do mistério, do inconsciente e do desconhecido, outros aspectos que se ligam à segunda estrofe.

Ainda nessa estrofe, a imagem “desejo” se assoma a outra, “imaterial”, ou seja, a busca do eu pela criatividade lírica é desvinculada de racionalidade: “Ainda assim, as representações platônicas da *Mania* poética continuam a atribuir a origem misteriosa da criatividade poética e da fluência verbal a uma esfera que se encontra além do que é racional e consciente (...)” (KRAUSZ, 2007, p. 179)

Essa segunda estrofe traz o canto do eu, que representa, de maneira latente, o mito de Orfeu e sua simbólica de musicalidade, canto e o debruçar interior perante a inspiração poética e o conhecimento. Identificamos, nessa estrofe, uma constituição simbólica da primeira estrofe, que tem nas imagens “canto”, “sombra”, “sonho” e “vertigem” antecipações da presença de Orfeu nos versos, pois: “Os mitos que fazem referência a Orfeu, por outro lado, são ilustrativos da conjunção entre poesia, profecia e encantamento, que se combinam neste personagem como em nenhum outro da tradição helênica.” (KRAUSZ, 2007, p. 162)

Sigamos pelo primeiro verso da terceira estrofe: “Que canto há de cantar o indefinível?” Eis um questionamento que o eu interpõe a sua condição primeira, ancestral, uma condição de finitude. Todavia, a imagem “canto” se preenche do existir através da palavra devido à presença do verbo “cantar”. Há um canto que evoca, que questiona e que eleva o eu a uma possibilidade de reflexão e de ir além de sua condição de temporalidade.

A terceira estrofe é inaugurada pela imagem “indefinível”, uma imagem que simboliza os mistérios da palavra cantada por Orfeu. A inspiração poética é um dom cheio de interfaces, interditos e sonhos. Como se fosse um profeta, o poeta alcança as profundidades do inconsciente e dali recompõe imagens arquetípicas para representar o homem e seus questionamentos diante do tempo e de sua constituição na história. Jorge Luis Borges, na obra *Esse ofício do verso* (2000, p. 51), nos esclarece o fazer poético:

(...) os antigos, quando falavam de um poeta - um “fazedor” -, pensavam nele não somente como quem profere essas agudas notas líricas, mas também como quem narra uma história. Uma história na qual todas as vozes da humanidade podem ser encontradas - não somente a lírica, a pesarosa, a melancólica, mas também as vozes da coragem e da esperança.

Na busca por esse mistério da metalinguagem, o “indefinível”, o eu oscila entre imagens preñes de paradoxos, conforme verificamos no segundo verso da terceira estrofe: “O toque sem tocar, o olhar sem ver”. Ora, a inspiração lírica, o fazer da linguagem e a construção de versos abarca uma profusão de sentimentos e abstrações que não se vinculam ao corpóreo, como elementos que a palavra não alcança.

A última estrofe se contrapõe à construção simbólica da primeira estrofe. Enquanto na primeira havia predominância de imagens relativas a rupturas do eu com a criatividade diante do tempo e presença de questionamentos acerca de como perdurar a palavra perante a mortalidade, na última estrofe há presença de aconchego.

A respeito do aconchego e da proteção diante do tempo, o crítico do imaginário Gilbert Durand (2002, p. 235) assim explica: “A ameaça das trevas inverte-se numa noite benfazeja, enquanto as cores e tintas se substituem à pura luz e o ruído, domesticado por Orfeu, o herói noturno, se transforma em melodia e vem substituir pelo indizível a distinção da palavra falada e escrita.” Para o autor, o labirinto, cantado na primeira estrofe, remonta a uma simbologia de pesadelo e se diverge da casa, cuja rememoração de aconchego é sugerida na terceira estrofe: “O labirinto é frequentemente tema de pesadelo, mas a casa é labirinto tranqüilizador, amado apesar do que pode no seu mistério subsistir de ligeiro amor.”(DURAND, 2002, p. 243)

Nessa terceira estrofe, pelo canto de imagens aconchegantes, cinestésicas e denotativas de harmonia, como “toque”, “olhar”, “alma”, “amor” e “entrelaçada”, o eu

penetra no inconsciente por meio de imagens que revigoram estruturas noturnas místicas. Essas estruturas foram descritas por Durand (2002) com nuances diversas de outras duas estruturas, a diurna e a noturna sintética.

O crítico trata as construções simbólicas a partir de arquétipo – as imagens primordiais coletivas – em consonância com as indagações humanas mais inconscientes. O estudioso categoriza o simbólico em três estruturas de representação: esquizomorfas, místicas e sintéticas; as quais se correlacionam aos “gestos dominantes” postural, digestivo e copulativo. São das imagens motrizes primitivas oriundas da reflexologia que o teórico parte para classificar os símbolos em dois Regimes: o Diurno e o Noturno.

Sobre o regime noturno místico, Durand (2002, p. 125) assinala que há uma eufemização da existência e da temporalidade como fonte para o conhecimento. Os significados simbólicos terrificantes, representados pelo Regime Diurno, as trevas e o caos, são invertidos em uma simbólica de harmonia, de vontade de união e gosto pela intimidade secreta, pela quietude e pela serenidade. Nesse regime, os terrores mortais se eufemizam como eróticos. Diante das faces do tempo e da mortalidade, a morte, de terrificante no Regime Diurno, de monstro a ser combatido pelas armas heroicas, passa a ter uma simbologia de acolhimento, proteção, repouso e intimidade.

Verifiquemos esse tom erotizante nos dois últimos versos do poema: “A alma, amor, entrelaçada dos indescritíveis. / Como te amar, sem nunca merecer?” O questionamento, inaugurado nos primeiros versos do poema, prevalece. Todavia, não há caos nem perecimento, há eternidade e carinho nesses versos. O gesto de entrelaçar, na imagem “alma”, “entrelaçada dos indescritíveis”, se vincula ao laço, à tessitura do tempo, como um recurso para a construção do destino por meio do ofício de versos, cujas palavras são tecidas e fazem prevalecer o eu e seus desejos diante do tempo.

Acerca da tessitura, Durand (2002, p. 323) marca nesse gesto a circularidade e o ritmo, rumo a uma assimilação do tempo como total, denotativo do recomeço. O arquétipo da roda, pelo símbolo da roda de fiar, representam, para o crítico do imaginário, outro Regime, o Noturno Sintético, quando há fuga dos terrores do tempo, tendo em vista gestos de repetição do tempo, de recomeço e dinamismo, pois o tempo é tido como cíclico e o progresso é o que conduz as manifestações simbólicas rumo a um eterno retorno:

Os instrumentos e os produtos da *tecedura* e da *fição* são universalmente simbólicos do devir. Há, de resto, constante contaminação entre o tema da fiandeira e o da tecelã, este último repercutindo por outro lado nos símbolos do traje, do véu. Tanto na mitologia japonesa ou mexicana como no *Upanixade* ou no folclore escandinavo, reencontramos essa personagem ambígua, ao mesmo tempo ligadora e senhora dos laços. (DURAND, 2002, p. 321)

Dessa maneira, a imagem da alma, “entrelaçada dos indescritíveis”, confere à palavra criacional, inspiradora do dom lírico, o teor de eternidade e de ligação com um tempo que não se finda, um tempo total, em eterno recomeço, dinamizado, que conduz o eu a uma acepção atemporal. Esse ciclo do tempo permanece no último verso do canto: “Como te amar, sem nunca merecer?” O eu assimila, nesse verso, o dom da palavra à eternidade de seu canto, que recupera mitos, essências arquetípicas e ancestrais, mas, ainda assim, o dom da palavra, para ele, não é merecimento. A palavra traz consigo um quê de sacralidade tão profunda e inconsciente, eterna e dinamizadora da condição humana temporal que o eu se sente carnal e não participante do merecimento do pertencer a essa esfera, a esfera da palavra ancestral que repousa na sabedoria.

Referências bibliográficas:

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HILST, Hilda. *Do desejo*. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2004.

KRAUZ, Luis S. *As musas: poesia e divindade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.

VALÉRY, Paul. *Discurso sobre a estética poesia e pensamento abstracto*. Trad. Pedro Schacht Pereira. Lisboa: Vega, 1995.