



o eixo e a roda

Alfeu Sparemberger	Lisiani Coelho
Beatriz Yoshida Protazio	Lucas Evangelista Saraiva Araújo
Cynthia Beatrice Costa	Márcia Vanessa Malcher dos Santos
Daniel Rodrigues da Luz	Mariane Pereira Rocha
Emmanuel Santiago	Mônica Gomes da Silva
Fabiane Renata Borsato	Naira de Almeida Nascimento
Fabiano Rodrigo da Silva Santos	Neuda Alves do Lago
Fabio Pomponio Saldanha	Samuel Rufino de Carvalho
Geovana Barbosa de Almeida	Simone Luciano Vargas
Iury Aragonez	Tatiana Carlotti
João Pace	

Literatura e Cinema

O EIXO e a RODA

V. 32, N. 3, Jul./Set. 2023

O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira
e-ISSN 2358-9787

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida; Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Sueli Maria Coelho; Vice-Diretor: Georg Otte

CONSELHO EDITORIAL

Alcir Pécora (Unicamp), Antônio Carlos Secchin (UFRJ/Academina Brasileira de Letras), Berthold Zilly (UFSC/Freie Universität Berlin), Ettore Finazzi-Agrò (Università di Roma “La Sapienza”), Flora Süsskind (UFRJ/Casa Rui Barbosa), Heloisa Buarque de Hollanda (UFRJ), João Adolfo Hansen (USP), John Gledson (Universidade de Liverpool), José Américo de Miranda Barros (UFMG/UFES), Leticia Malard (UFMG), Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG), Murilo Marcondes de Moura (USP), Roberto Acízelo de Souza (UFRJ).

EDITORES: *Gustavo Silveira Ribeiro e Paulo Vinicius Bio Toledo*

ORGANIZAÇÃO: *Carolina Serra Azul (Universidade Federal de Minas Gerais); Renan Nuernberger (Universidade Federal de Minas Gerais)*

SECRETARIA: *Seção de Periódicos*

REVISÃO: *Lúisa Rocha Vasconcelos*

DIAGRAMAÇÃO: *Lúisa Rocha Vasconcelos*

CAPA: *Textura de Freepik, disponível em <https://encurtador.com.br/lpW08>*

O EIXO E A RODA: revista de literatura brasileira, 1982 -

Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG.

ilust. 25cm

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2019

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 26, n. 1, 2017

Histórico: 1982 fasc. não numerado; v.1 (1983); v.2 (1984); v.3 (não publicado); v.4 (1985); v.5 (1986); v.6 (1988); v.7 (2001)

1. Literatura brasileira – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

CDD: B869.05

ISSN:0102-4809

Faculdade de Letras da UFMG
Seção de Periódicos, sala 2017
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 - www.lettras.ufmg.br
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

7 Apresentação

Carolina Serra Azul
Renan Nuernberger

Dossiê: Literatura e Cinema

- 11 Texto e imagem, passado e presente: rastros de um legado cultural que se renova em *Mutirão em Novo Sol* e *Cabra Marcado para Morrer*
Text and image, past and present: traces of a cultural legacy that is renewed in Mutirão em Novo Sol and Twenty Years Later
Márcia Vanessa Malcher dos Santos
Beatriz Yoshida Protazio
- 39 A divina pornochanchada: uma leitura de *A Comédia de Alíssia Bloom*, de Manoel Herzog
The divine pornochanchada: A reading of A Comédia de Alíssia Bloom, by Manoel Herzog
Emmanuel Santiago
- 60 Infâmia dos intelectuais: Um comentário sobre *Os inconfidentes* e sua recepção
The intellectuals' infamy: A commentary on Os inconfidentes and its reception
João Pace
- 79 “Contra-imagem da dor”: o cinema para elaborar o luto em *C'est loin Bagdad [fotogramas]* de Leila Danziger
“Counter-image of pain”: the cinema to elaborate mourning in C'est loin Bagdad [fotogramas] by Leila Danziger
Mariane Pereira Rocha

- 98 A escrita filmica de uma epopeia pop
The filmic writing of a pop epic
Tatiana Carlotti
- 121 O fantástico machadiano em telefilme: *Os óculos de Pedro Antão*
Machadian fantastic in a telefilm: The Glasses
Geovana Barbosa de Almeida
Cynthia Beatrice Costa
- 144 Migração e morte na tradução intersemiótica de *Morte e vida severina*
Migration and death in the intersemiotic translation of The Death and Life of a Severino
Iury Aragonez
Neuda Alves do Lago
Samuel Rufino de Carvalho
- 173 Cinema – um atalho entre leitor e leitura literária: quadrúplice recepção estética em contexto escolar
Movies – a shortcut between reader and literary reading: quadruplic aesthetic reception in school context
Lucas Evangelista Saraiva Araújo

Varia

- 205 O sujeito lírico errante no poema “A liberdade de seguir por esta via”, de Eucanaã Ferraz
The wandering lyrical subject in the poem “A liberdade de seguir por esta via”, by Eucanaã Ferraz
Daniel Rodrigues da Luz
Fabiane Renata Borsato
- 224 Sublime e crise da eloquência: aproximações entre Castro Alves e Cruz e Sousa
Sublime and crisis of eloquence: approximations between Castro Alves and Cruz e Sousa
Fabiano Rodrigo da Silva Santos

- 250 O passado no presente em *O marechal de costas*
The past within the present in O marechal de costas
Mônica Gomes da Silva
- 278 Rastros de sangue do interior aos grandes centros urbanos:
a violência como forma de expressão nos romances *Assim
na terra como embaixo da terra*, de Ana Paula Maia, e *Gog
Magog*, de Patrícia Melo
*Blood tracks from the countryside to the large urban centers:
violence as a form of expression in the novels Assim na terra
como embaixo da terra, by Ana Paula Maia and Gog Magog,
by Patrícia Melo*
Alfeu Sparemberger
Lisiani Coelho
- 305 Um estranho chá e outros bichos: “Tigrela”, de Lygia
Fagundes Telles, e os Estudos Críticos Animais
*A weird tea and other animals: “Tigrela”, by Lygia Fagundes
Telles, and the Critical Animal Studies*
Naira de Almeida Nascimento
- 324 A construção do *ethos* infantil em *Transplante de menina*, de
Tatiana Belinky
*The building of the ethos of a child in Transplante de menina by
Tatiana Belinky*
Simone Luciano Vargas

Resenha

- 348 MORAES, Anita Martins Rodrigues de. *Contornos
humanos: primitivos, rústicos e civilizados em Antonio
Candido*. Recife: Cepe Editora, 2023, 204p.
Fabio Pomponio Saldanha



Apresentação

Os textos presentes neste dossiê abordam as relações entre literatura e cinema em contexto brasileiro de maneiras variadas: para além da questão das adaptações cinematográficas de obras literárias, os artigos aqui publicados meditam sobre a dinâmica complexa entre as duas artes que, desde o advento do cinema, influenciam-se de maneira mútua.

Os três primeiros artigos do dossiê sondam as relações entre cinema, literatura e sociedade, a evidenciar como a interação entre as artes literária e cinematográfica pode colaborar para a pesquisa e reflexão sobre o Brasil. O primeiro deles, “Texto e imagem, passado e presente: rastros de um legado cultural que se renova em *Mutirão em Novo Sol* e *Cabra Marcado para morrer*”, elaborado por Márcia Malcher dos Santos e Beatriz Yoshida Protazio, realiza um cruzamento original de objetos artísticos, os quais são mencionados no título do texto. As autoras analisam esteticamente a peça de Nelson Xavier e os filmes de Eduardo Coutinho, assim como recolhem parte da história de lutas no campo brasileiro. O artigo de Santos e Protazio traz, ainda, uma proposta política, ao refletir sobre as possibilidades para a constituição efetiva de uma democracia no Brasil, questão colocada por seus objetos em outros momentos históricos.

Em “A divina pornochanchada: uma leitura de *A Comédia de Alissia Bloom*, de Manoel Herzog”, Emmanuel Santiago observa as relações entre forma literária e processo social por meio da mobilização de temporalidades, gêneros literários e cinematográficos diversos – em especial a pornochanchada, sobre a qual o autor recolhe uma interessante bibliografia – para compreender o empreendimento do poeta Manoel Herzog, que parodia a *Divina Comédia* de Dante para sondar a estrutura de classes do Brasil de 2014.

No terceiro artigo do dossiê, “Infâmia dos intelectuais: um comentário sobre *Os inconfidentes* e sua recepção”, João Pace reverifica a célebre crítica elaborada por Gilda de Mello e Souza acerca do longa-metragem de Joaquim Pedro de Andrade, lançado no início da década de 1970. Valendo-se sobretudo do fundamental artigo “Cultura e Política, 1964-1969”, de Roberto Schwarz, bem como de objetos artísticos do passado e do presente, Pace joga luz sobre os acertos do longa de Joaquim Pedro, uma

vez que o golpe de 1964 tanto impõe novos limites à *intelligentsia* quanto revela outros, mais antigos. A partir de tais análises, o autor do ensaio ainda lança algumas perguntas acerca da atualidade dos acertos que encontra no longa-metragem de 1972.

Os dois artigos seguintes focalizam sobretudo a questão das influências técnicas recíprocas cara à interação entre cinema e literatura: Mariane Pereira Rocha explora as relações entre texto e imagem em “‘Contra-imagem da dor’: o cinema para elaborar o luto em *C’est loin Bagdad [fotogramas]* de Leila Danziger”. Rememorando o curta-metragem da cineasta Valérie Brégaint, produzido nos anos 1980, Dazinger reflete sobre as lacunas da memória e estabelece um pequeno inventário em homenagem à vida e ao trabalho da amiga falecida em 2013. Por sua vez, mais do que sinalizar as articulações entre a dimensão verbal e visual do livro, Pereira Rocha mobiliza o conceito de intermedialidade proposto por Rajewsky para analisar a incorporação de procedimentos técnicos específicos do cinema na composição dos poemas de Dazinger.

Também tomando como base teórica o conceito de intermedialidade, Tatiana Carlotti aborda a construção cinematográfica do romance *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, no artigo “A escrita fílmica de uma epopeia pop”. Apresentando o diálogo de Agrippino com a *pop art*, Carlotti repensa o romance e sua inserção no ambiente cultural do Brasil no final da década 1960, destacando dois aspectos formais da obra: a estrutura paratática do texto, cuja cadência repetitiva simula o ritmo de um maquinário industrial (reforçado pelos temas do universo cinematográfico), e as transformações da figura de Marilyn Monroe, que assume no romance ora atributos de *pinup*, ora de deusa ctônica, entre outros tantos papéis mediados pelo imaginário da indústria cultural.

No que concerne à discussão sobre adaptações cinematográficas de obras literárias, no artigo “O fantástico machadiano em telefilme: *Os olhos de Pedro Antão*”, Geovana Barbosa de Almeida e Cynthia Beatrice Costa analisam a adaptação do conto de Machado de Assis realizada pelo diretor Adolfo Rosenthal em 2008; para fazê-lo, recolhem bibliografia crítica sobre as relações entre a contística de Machado e a chamada literatura fantástica. Em sentido similar, mas valendo-se de outros referenciais teóricos, em “Migração e morte na tradução intersemiótica de *Morte e vida severina*”, Iury Aragonéz, Neuda Alves do Lago e Samuel Rufino de Carvalho

mobilizam as ferramentas da semiótica de Peirce para analisar, de maneira comparativa, a famosa obra de João Cabral de Melo Neto e o filme *Morte e vida severina* em desenho animado, dirigido por Afonso Serpa. A ideia é mostrar como a animação faz uma tradução intersemiótica do poema, transpondo para a dimensão audiovisual os signos da migração e da morte presentes no texto verbal.

O dossiê se encerra com uma discussão que toca a área da educação básica: em “Cinema: um atalho entre leitor e leitura literária: quadrúplice recepção estética em contexto escolar”, Lucas Evangelista Saraiva Araújo propõe uma reflexão sobre o trabalho audiovisual como uma metodologia ativa nas aulas de literatura. Analisando a experiência do projeto *Filminutos* 2018, no qual alunos da 1ª série do ensino médio do CETI Zacarias de Góis (Teresina-PI) roteirizaram e filmaram curtas-metragens desenvolvidos a partir de contos lidos em sala, Araújo ancora-se nas premissas da estética da recepção de Jauss para sugerir como o projeto escolar pode cultivar o gosto e o hábito da leitura nos adolescentes.

Neste novo número de *O Eixo e a Roda* também consta, além do dossiê, sete textos que compõem a seção Varia, editada pelos professores Gustavo Silveira Ribeiro e Paulo Bio Toledo. Autores do século XIX, como Castro Alves e Cruz e Souza, são objeto de alguns artigos, bem como a produção de escritores do nosso tempo como Ana Paula Maia, Patrícia Melo, Eucanaã Ferraz, José Luiz Passos, Tatiana Belinky e Lygia Fagundes Telles, são o ponto focal de outros. Por fim, a última seção, também organizada por Silveira e Toledo, traz uma resenha do novo livro da pesquisadora e professora Anita Martins Rodrigues de Moraes.

Uma boa leitura a todos.

Carolina Serra Azul

Universidade Federal de Minas Gerais

Renan Nuernberger

Universidade Federal de Minas Gerais

DOSSIÊ
LITERATURA E CINEMA



Texto e imagem, passado e presente: rastros de um legado cultural que se renova em *Mutirão em Novo Sol* e *Cabra Marcado para Morrer*

Text and image, past and present: traces of a cultural legacy that is renewed in *Mutirão em Novo Sol* and *Twenty Years Later*

Márcia Vanessa Malcher dos Santos

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

marciamalcher9@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2872-7247>

Beatriz Yoshida Protazio

Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, Paraná / Brasil

b.protazio@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0314-2229>

Resumo: O artigo busca revisitar criticamente a dramaturgia de *Mutirão em Novo Sol* (2015) e o filme *Cabra Marcado para Morrer* (1984), a partir dos aspectos temáticos, estéticos, históricos e políticos que marcaram o começo dos anos 1960 e o ambiente comum em que foram concebidos tendo como fundamento o materialismo histórico-dialético. Parte-se da hipótese de que *Mutirão* fornece elementos que possibilitam uma leitura renovada de *Cabra*, a qual escapa do horizonte de expectativa predominante na sua versão finalizada de 1984, passados vinte anos das primeiras filmagens. Ao olhar para o longa-metragem à luz da vivacidade da luta camponesa e dos processos de produção enfatizados em *Mutirão*, conclui-se que tanto a dramaturgia quanto o filme são importantes reservas de um mesmo legado cultural e político, que foi imprescindível no passado e cuja reativação se mostra necessária e urgente no atual contexto histórico brasileiro. Isso justifica a relevância deste trabalho, que espera contribuir com o campo dos estudos da cultura brasileira em geral e da literatura e do cinema brasileiros em especial.

Palavras-chave: Mutirão em Novo Sol; brasilidade revolucionária; Cabra Marcado para Morrer; Eduardo Coutinho; ligas camponesas.

Abstract: The article seeks to critically revisit the dramaturgy of *Mutirão in Novo Sol* (2015) and the film *Twenty Years Later* (1984), from the thematic, aesthetic, historical and political aspects that marked the beginning of the 1960s and the common environment

in which they were conceived, based on the historical-dialectical materialism. The article starts from the hypothesis that *Mutirão* provides elements that allow a renewed reading of *Twenty*, which escapes from the horizon of expectation prevailing in its finalized 1984 version, twenty years after the first filming. By looking at the feature film in the light of the liveliness of the peasant struggle and of the production processes emphasized in *Mutirão*, the article concludes that both, the dramaturgy and the film, are important reserves of the same cultural and political legacy, which was indispensable in the past and whose reactivation is necessary and urgent in the current Brazilian historical context. This justifies the relevance of this work, which hopes to contribute to the field of Brazilian cultural studies in general and Brazilian literature and cinema in particular.

Keywords: Mutirão em Novo Sol; revolutionary brazilianess; Twenty Years Later; Eduardo Coutinho; peasant leagues.

“Um dia o povo tem de pensar quem são eles. Não é possível a gente viver a vida todinha debaixo desse pé de boi não”

(CABRA..., 1984, 1h18min29s)

“(A AÇÃO VOLTA NO TEMPO)

ROQUE – Agora falta terminar dizendo para que serve esta Associação.

LIODORO – É mesmo, pra que serve?

ROQUE – Serve para defender a vida, que mesmo triste e miserável, não pode ser pisada. Serve para dar de comer ao esfomeado. Serve para não deixar nenhum de nós morrer de pancada, fome, tiro, e outras desventuras. Serve para nós poder trabalhar, levando vida sem atropelo. Serve para fazer feliz quem tá sofrendo”

(XAVIER, 2015, p.71)

1 Introdução

Uma das mais notáveis consequências da modernidade foi a transformação da percepção do tempo, da história e da memória. Em uma sociedade administrada, como nomeou Adorno, o presente se torna homogêneo e vazio. Vive-se o tempo da mesmice e do sempre igual disfarçado de uma frenética divulgação de “novidades” em um mundo de

*papiermâché*¹. Essas cultura e sociabilidade contemporâneas são marcadas pela percepção de intensificação do presente, em que há um rompimento, uma quebra com o passado e uma profunda dificuldade para imaginar ou elaborar o futuro (JAMESON, 1997; CARDOSO, 2001). Essa temporalidade presenteísta também implica uma versão seletiva da memória e da tradição, ou seja, “aquilo que, no interior dos termos de uma cultura dominante e efetiva, é sempre transmitido como ‘a tradição’, ‘o passado importante’” (WILLIAMS, 2005, p. 217).

Buscar escapar da hegemonia desse *status quo* requer, mais do que nunca, reavivar o passado enquanto redenção, no sentido conferido por Walter Benjamin: como rememoração histórica à contrapelo, trazendo à luz as vítimas, o que foi silenciado e esquecido (LÖWY, 2005). Pois, como afirma Marcuse:

Esquecer é também perdoar o que não seria perdoado se a justiça e a liberdade prevalecerem. Esse perdão reproduz as condições que reproduzem injustiça e escravidão: esquecer o sofrimento passado é perdoar as forças que o causaram – sem derrotar essas forças. As feridas que saram com o tempo são também as feridas que contêm o veneno. Contra essa rendição ao tempo, o reinvestimento da recordação em seus direitos, como veículo de libertação, é uma das mais nobres tarefas do pensamento. (MARUSE, 1975, p. 200)

Com essas noções como ponto de partida, analisaremos duas obras, que também são artefatos materiais de memória, as quais fazem parte do contexto histórico da cultura engajada do começo dos anos 1960 e que têm ligação com as Ligas Camponesas e a luta pela reforma agrária no Brasil: a dramaturgia *Mutirão em Novo Sol* (XAVIER, 2015) e o filme *Cabra Marcado para Morrer* (CABRA..., 1984). Nosso objetivo é interpretar as suas respectivas formas histórico-estéticas, posto que houve uma “estrutura de sentimento” compartilhada no momento da elaboração de ambos os objetos. Para tanto, operaremos as leituras e apresentaremos as hipóteses a partir do materialismo histórico-dialético, buscando evidenciar de que

¹ Expressão utilizada por Kracauer (2009, p. 304) para descrever uma visita que fez à cidade-estúdio da UFA, em Neubabelsberg, que foi a maior companhia da indústria cinematográfica alemã até 1945.

modo as formas denunciam a si mesmas como sedimento de material histórico (ADORNO, 2009).

Inspirado nesse conceito cunhado por Raymond Williams no qual “sentimento” distingue-se da categoria formal de “visão de mundo”, referindo-se aos “significados e valores tal como são sentidos e vividos ativamente” (WILLIAMS, 1979, p. 134), Marcelo Ridenti (2010) nomeou essa estrutura de sentimento de brasilidade revolucionária. Tratou-se de uma alusão ao sentido que vigorava na época entre as esquerdas, de que o país estava a meio caminho de uma revolução brasileira, nacional-democrática ou socialista, que desenvolveria a nação e na qual a participação dos intelectuais seria fundamental para a (re)descoberta do Brasil e para a aproximação do povo (RIDENTI, 2010, p. 10). Essa vertente da brasilidade, afinada aos partidos (mas também independente e crítica a eles), sindicatos, movimentos de esquerda, foi confirmada pela produção artística cultural de fins dos anos 1950 e da década de 1960.

De acordo com Marcelo Ridenti (2010), essa produção, a despeito da sua pluralidade e heterogeneidade, foi marcada pela busca do que se convencionou chamar “nacional-popular”, uma alternativa em relação à cultura elitista, a qual lançou um olhar crítico para o modelo de urbanização e de industrialização pelo alto que tomava forma no país. As canções engajadas de Carlos Lyra e de Sérgio Ricardo e a produção cultural do Teatro de Arena² e dos Centros Populares de Cultura (CPCs) (RIDENTI, 2010, p. 90) são exemplos da pulsante composição que caracterizou essa cultura engajada do começo dos anos 1960 e é a respeito de duas dessas produções que trataremos neste estudo.

1.1 As lutas no campo: o fio condutor de *Mutirão e Cabra*

Mutirão e Cabra são exemplos emblemáticos desse profícuo período da cultura brasileira no qual artistas e intelectuais, inclusive cineastas e dramaturgos, compartilharam ativamente de experiências comuns em torno do anseio de politização das classes trabalhadoras. Além de terem feito parte desse contexto, ambas as obras estavam enraizadas nas lutas que se

² Teatro de Arena é um dos mais relevantes coletivos do teatro brasileiro que atuou entre as décadas de 1950 e 1960. As atividades e o projeto cultural e político do grupo, infelizmente, foram abortados pelo golpe empresarial-militar em 1964. Para mais a respeito do Arena, Cf. (COSTA, 2016).

construíam no campo àquele momento contra a exploração e a usurpação dos lavradores pelos, assim chamados, proprietários das terras e seus serviços.

A esse respeito, de acordo com Andrade (1986)³, havia, no Brasil, uma ausência de preocupação dos partidos políticos em relação às lutas camponesas, a qual se explica pela ligação dos partidos da ordem com a classe dominante, em especial, os latifundiários. O professor aponta para o pioneirismo do Partido Comunista Brasileiro (PCB) em levantar o problema camponês em seus manifestos, embora assinale que essa organização considerava o operariado o principal agente da revolução brasileira. Andrade menciona também, como primeiro sindicato de trabalhadores rurais reconhecido, o sindicato de Campos, no Rio de Janeiro, em 1933, e afirma que, em 1955, havia apenas cinco sindicatos rurais legitimados.

O economista Stedile (2006, p. 17) apresenta uma tabela com a cronologia dos movimentos sociais no campo de 1945 a 1964, identificando o ano de 1944 como o da aprovação de um decreto que autoriza a organização sindical rural de assalariados agrícolas e o ano de 1948 como um marco nas lutas dos trabalhadores rurais, por conta da criação da Associação dos Lavradores Fluminenses. Stedile indica ainda o período entre 1949 e 1954 como sendo de grande ascensão das lutas no campo no Brasil, com a realização de 55 greves em fazendas de cacau, cana de açúcar e café pelo país.

Relativamente à criação das Ligas Camponesas, importa-nos destacar a fundação da Sociedade Agrícola de Plantadores e Pecuaristas do Pernambuco (SAPPP), que foi constituída inicialmente para ser uma sociedade beneficiária; mas que, devido ao aumento da violência repressiva do Estado, se radicalizou e contratou, como advogado, Francisco Julião, passando a ser organizada nos termos do Código Civil. A partir daí, a organização ganhou dimensão estadual e criou um conselho diretor interpartidário, o qual levou o problema da terra à Assembleia Legislativa do Estado.

³ Manuel Andrade foi professor e é um dos grandes pensadores do Brasil. Ele foi perseguido político da ditadura empresarial-militar, por ter dirigido, no governo de Miguel Arraes, o GEPA, grupo de apoio aos pequenos produtores rurais, por ter participado do MCP e por ter escrito o livro *A Terra e o Homem no Nordeste*, obra que foi proibida por quase dez anos.

Francisco Julião marca como data de fundação da SAPPP o ano de 1955 e aponta a sua localização na cidade de Vitória de Santo Antão. O advogado a chama de Liga-mãe e afirma não ter participado de seu processo de fundação (1962, p. 24), registrando a liderança de José Francisco de Souza. Ainda sobre a atuação na Assembleia, conta que Galiléia, como também era chamada, ganhou uma batalha pela desapropriação das terras, por meio de um projeto de lei formulado por Carlos Luiz de Andrade (JULIÃO, 1962, p. 27).

A partir dessa vitória⁴, a Liga da Galiléia passou a organizar ligas irmãs em outros municípios e estados onde havia tensão social (ANDRADE, 1986, p. 27)⁵. Para essa difusão, entretanto, Julião (1962, p. 41) relata que o movimento contou com a convocação de violeiros, folhetinistas e cantadores, pois os índices de analfabetismo no campo, principalmente no Nordeste, eram muito altos, chegavam e mesmo passavam os 90%. Além disso, a repressão dos latifundiários muitas vezes dificultava o trabalho de multiplicação das Ligas.

Andrade (1986) assinala, como dado do crescimento das Ligas, dois Congressos de Camponeses que aconteceram em Pernambuco, em 1954 e 1955. Stedile (2006, p. 18) corrobora com esse apontamento indicando a realização de duas Conferências Nacionais de Trabalhadores Agrícolas nos anos de 1953 e 1954. Ambos os autores destacam como fator de facilitação para o crescimento dessas organizações o seu caráter horizontal e democrático, o qual trazia como pressuposto e consequência a abertura de espaço para inúmeras divergências internas.

Essa diferença de posições, contudo, não era exclusividade das Ligas, mas estava presente no movimento camponês brasileiro de conjunto: na União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil (ULTAB), que teve maior expressão entre os trabalhadores agrícolas assalariados; na atuação do PCB no movimento; e na atividade da Igreja Católica (IC) com os camponeses. As divergências, conforme Andrade (1986) e Julião (1962), centravam-se na forma como as diferentes organizações entendiam a luta camponesa.

⁴ Em seu livro, *O que são as ligas camponesas?*, Julião conta com detalhes. Cf. (JULIÃO, 1962)

⁵ Julião (1962, p. 30) registra algumas delas em seu livro.

O PCB defendia a unidade com a burguesia nacional progressista para uma revolução social etapista, por isso sustentava que era necessário não entrar em choque com o governo – até então de caráter populista – e investia em lutas com horizonte institucional, por meio da disputa pela aprovação de leis que reconhecessem os direitos dos trabalhadores; as Ligas argumentavam em favor da tese de que o campesinato era uma classe com grande potencial revolucionário e que poderia dirigir uma revolução no Brasil; e a IC, por seu turno, buscava organizar sindicatos cristãos, os quais, segundo Andrade (1986, p. 30), conseguiram ser reconhecidos, em 1961, graças ao contato da IC com o Ministério do Trabalho, por conta das relações entre o Partido Democrático Cristão e o governo João Goulart. Andrade salienta que o período de 1961 a 1964 foi de agudização das lutas e das divergências entre as várias tendências presentes no movimento camponês. Stedile (2006, p. 19), concordando com essa posição, afirma que, com a renúncia de Jânio Quadros, a crise política no país se agudiza e se intensifica o debate sobre a Reforma Agrária no Congresso Nacional e na sociedade.

Stedile lembra que esse debate, em certa medida, culminou no I Congresso de Lavradores e Trabalhadores Rurais do Brasil, que aconteceu em Belo Horizonte, em novembro de 1961, o qual aglutinou, conforme ele, “todas as forças progressistas de organização camponesa” (2006, p. 19), por meio de seus melhores quadros, os quais foram enviados ao Congresso. A nós interessa destacar que essa foi a ocasião em que *Mutirão em Novo Sol* foi apresentada ao público, confirmando, na circulação da peça, o pressuposto a partir do qual a obra foi concebida, qual seja, a sua profunda relação com a dinâmica viva da luta de classes no campo no Brasil e a compreensão da urgência de pensar e fazer arte não só para, mas com o povo brasileiro.

Isso, porque a concepção de *Mutirão* se deu a partir de uma entrevista de Jôfre Côrrea, importante liderança de um movimento de resistência camponesa do interior de São Paulo, para os artistas membros do Arena. Assim que soube que Jôfre tinha saído da prisão, o pessoal do Arena buscou entrevistá-lo, demonstrando uma enorme sensibilidade e uma maturidade política e estética ímpar, alcançada já em 1961 por esse coletivo de artistas e intelectuais, que comprova que as avaliações feitas *a posteriori* a respeito da sua imaturidade e do baixo nível de elaboração estética do grupo não passam

de um revisionismo revanchista, ou, quando muito, são uma avaliação apressada de sua atuação.

Logo depois da entrevista com Jôfre, conforme o depoimento de Ricardo Ohtake, o material colhido passou por um processo de transmutação em dramaturgia bastante rapidamente, uma semana. Segundo Ohtake (2015), Boal estruturou o processo e trouxe Nelson Xavier para ajudar a escrever a peça. O próprio Boal era quem elaborava os argumentos e Xavier organizava a cena. Além deles, Ohtake relata que esse processo de elaboração formal contou com a ajuda de três advogados. Toledo e Neiva (2015) destacam ainda que Benedito Araújo, Hamilton Trevisan e Modesto Carone contribuíram para a elaboração do texto da peça.

Esse processo de produção, diferentemente de outras oportunidades, aconteceu através de debate e de uma escrita coletiva da obra. Esse dado é fundamental para nossa pesquisa e para o conjunto dos estudos culturais no Brasil, posto que evidencia o esforço do grupo do Arena por uma mudança no modo de produção dos artefatos culturais, que buscava levar a cabo uma perspectiva coletivista do teatro de grupo e era, principalmente para a época, revolucionária nesse sentido. Por essa razão, opinamos que o impulso coletivista que caracterizou a concepção de *Mutirão* se consolida em sua circulação, haja vista que essa acontece quase exclusivamente em congressos dos trabalhadores rurais e tem um caráter de agitação e propaganda das lutas no campo no Brasil, porque busca reafirmar a necessidade e a urgência da união dos trabalhadores na luta pela reforma agrária.⁶

A esse respeito, importa-nos ainda destacar o que sinaliza Luiz Mendonça, um dos fundadores do Movimento de Cultura Popular (MCP), que conta que, por considerarem a palavra *mutirão* “muito paulista”, eles acabaram mudando o título da peça para “juízo” na encenação em

⁶ Em 1962, a peça foi encenada pelo Teatro de Cultura Popular (TCP) do Movimento de Cultura Popular (MCP), do Recife, no Teatro Santa Isabel, com o título de *Juíço em Novo Sol*, sob a direção de Xavier e elenco de 45 atores. Mais tarde, o CPC da Bahia monta a peça com o título de *Rebelião em Novo Sol*, com direção de Chico de Assis. Naquela época, além dessas apresentações, a peça foi encenada em, pelo menos, outras três oportunidades: em uma temporada do TCP em Brasília e no Rio de Janeiro, no ano de 1963; e pelo CPC de Goiás, no Teatro de Emergência em Goiânia, durante o Congresso Estadual de Estudantes da União Nacional de Estudantes (UNE), também em 1963. Atualmente, a obra ainda circula em congressos e eventos promovidos pelo Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra (MST), graças à atuação da Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré.

Pernambuco (MENDONÇA, 2015, p. 154), demonstrando uma disposição para a criação e a manutenção de um diálogo orgânico e produtivo com o público da peça e ratificando o compromisso da obra com uma atuação que esteja em conformidade com a ativação do público⁷ e que exploda as fronteiras do teatro tradicional, apresentado no espaço de um prédio (público ou privado) para um público formalmente letrado e de classe média (como foi, por muito tempo, antes e depois de *Mutirão*, o público majoritário do teatro brasileiro).

Mutirão em Novo Sol, portanto, marca a história do teatro nacional como a primeira obra dramática em que o trabalhador rural figurava no centro da cena e não como caricatura ou mero coadjuvante. A obra se organiza a partir do julgamento de Roque Santelmo, identificado como agitador das massas camponesas, e trata da luta dos camponeses de Novo Sol pela permanência na terra em que eles trabalharam. Esse terreno era propriedade do coronel Porfírio, que tensiona expulsar os trabalhadores, para dar continuidade ao seu plano de criação extensiva de gado em detrimento do combinado com os arrendatários, que deveriam limpar a terra para, depois, poderem plantar o que desejassem a fim de garantir a sobrevivência e alguma renda para si e para as suas famílias. Com o descumprimento do acordo por parte do latifundiário, os trabalhadores iniciam um processo de conscientização e luta pelo direito de permanecer e trabalhar nas terras. O desenrolar desse enredo e como *Mutirão* impacta o campo da cultura no Brasil veremos na seção 2 deste estudo.

Por ora, voltemos a tratar de *Cabra*. Eduardo Coutinho, um pouco antes de entrar para o setor de cinema do CPC no Rio de Janeiro, participou da montagem da versão produzida pelo CPC paulista de *Mutirão* no I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas em Belo Horizonte (TOLEDO; NEIVA, 2015). O projeto original de *Cabra marcado para morrer* – vinculado ao CPC e que tinha como base o assassinato de João

⁷ A ativação do público é aquilo que propõe o teatro épico-dialético, que busca o efeito de distanciamento, que “se dá na relação historicizante estabelecida pelo trabalho dialético que ocorre no trânsito crítico e vivo entre palco e plateia, trabalho desapassivador, que gera uma disposição à atitude reflexiva conjunta ao desfrute estético da forma representacional. O efeito não se completa sem que a imagem cênica ofereça consigo uma possibilidade de indagação sobre sua perecibilidade, sua transformabilidade histórica, ou sobre a causalidade social do acontecimento mostrado ou sugerido pela cena” (CARVALHO, 2009, p. 44–45).

Pedro Teixeira, líder de uma Liga Camponesa em Sapé, na Paraíba –, que foi interrompido pelo golpe militar de 1964, situou-se nesse contexto de troca. O filme, lançado em 1984, é, na verdade, a continuação daquele inacabado. Por conta da abrupta interrupção e da perseguição da ditadura, *Cabra* se consolida apenas 20 anos depois através dos depoimentos daqueles que participaram das filmagens do primeiro *Cabra*, principalmente da figura de Elisabeth Teixeira, viúva de João Pedro, e de sua família. O que, a princípio, seria um filme de ficção sobre a história da luta camponesa em Sapé e, em certa medida, também sobre a marcante figura de João Pedro, encenada pelos próprios camponeses, torna-se um documentário de rememoração e balanço da experiência do passado.

Acreditamos que pensar *Cabra* à luz de *Mutirão*, cujo texto expressa vivamente a estrutura de sentimento intitulada de brasilidade revolucionária por Marcelo Ridenti, possibilita uma nova leitura do documentário de Eduardo Coutinho, visto que ajuda a aclarar algumas sombras inerentes ao próprio longa-metragem. Isso, porque, ao buscar reatar a memória das gravações interrompidas, atualizando o destino dos participantes, aí incluso o diretor e a equipe de filmagem, *Cabra* (1984) revela uma nova estrutura de sentimento emergente, que aparece em tensão, diálogo, negação e vínculo com aquela em que configurou a brasilidade revolucionária.

Nossa hipótese é a de que a análise de *Mutirão*, que nos permite ter acesso à força das práticas e dos modos de pensar e de sentir que animaram a cultura engajada dos 1960, confere maior densidade interpretativa ao filme, pois fornece elementos que ajudam a ir além do ponto de vista dominante que se materializa na narrativa de *Cabra*. Esse ponto de vista está ligado ao presente dos anos 1980, o qual, ao que tudo indica, foi corroborado pela maioria das críticas feitas sobre o longa.

Por outro lado, a leitura de *Mutirão* nesse contexto presta-se a um melhor entendimento da tradição, no campo cultural, que buscou dar visibilidade e relevância à luta do homem do campo por uma sociedade mais justa e menos desigual. Tradição da qual *Cabra marcado para morrer* é também partícipe elementar em nossa opinião, pois, em 1984, buscou atar os “nós” e refazer essa memória dando continuidade a esse legado, ainda sendo, como afirmou Ismail Xavier (2001, p. 34), expressão, enquanto ponto limite simbólico, da vitalidade da tradição moderna que marcou o cinema brasileiro até o início dos anos 1980.

Além disso, pretendemos olhar para o passado a que *Mutirão* e *Cabra* fazem menção “não como um estado do que já se deu, mas como algo que faz sentido num dar-se agora” (CARDOSO, 2001, p. 20). Por conta disso, nas considerações finais, que serão feitas na seção 4, intitulada “A história da humanidade é a história da luta de classes...”, buscaremos pontuar algumas implicações desse passado no Brasil de hoje: “Implicações que não significam identificações, retomadas, meras repetições, mas questões que possam incidir sobre o presente no sentido de problematizá-lo” (CARDOSO, 2001, p. 30). Para tanto, analisaremos a dramaturgia *Mutirão* na seção 2 e o filme *Cabra Marcado para Morrer* na seção 3, intituladas, respectivamente, de “Na marra... A radicalização da atualização estética de *Mutirão em Novo Sol*” e “Entre tempos... Vida, memória e passado em *Cabra Marcado para Morrer*”.

2 Na marra... A radicalização da atualização estética de *Mutirão em Novo Sol*

Ao iniciar a leitura da peça de *Mutirão* (XAVIER, 2015), a primeira palavra que lemos é TRIBUNAL entre parênteses e em caixa alta. É a partir, portanto, desse espaço, em que acontece o julgamento do líder camponês Roque Santelmo Filho, que o leitor conhece a história da luta dos lavradores em Santa Cruz do Novo Sol contra os desmandos do coronel Porfírio Matias através da rememoração, indicada no texto pela marcação “(A AÇÃO VOLTA NO TEMPO)”. Assim, a peça alterna o presente do tribunal e o passado dos fatos que desembocaram no julgamento, enfatizando as ações: das personagens camponesas que participaram da revolta contra a expulsão injusta das terras e a quebra do acordo por parte do coronel; das personagens que se solidarizaram com o movimento, a exemplo do farmacêutico Honório, e do jornalista Cruz que apoiou a organização dos camponeses; e das personagens que fingem solidariedade mas se aproximam à mando dos interesses de Porfírio, como é o caso do Candidato e do Padre.

O principal ato de resistência dos camponeses é o arranca capim que o coronel mandou plantar nas fazendas para alimentar o gado, descumprindo a promessa que havia feito aos camponeses de lhes dar permissão para plantar suas lavouras como pagamento pelo trabalho de um ano na limpeza e preparação da terra. Essa ação coletiva é entoada pela “Canção do Arranca Capim”, cuja letra diz em um dos trechos:

Arranca, arranca, arranca.../Arranca o capim/Arranca o capim/
Arranca o capim/ Colônia/Basta de sim/Chegou enfim/A hora do
não/Chegou a hora/Da gente ser gente/Da fome acabar/Que a terra não
mente/Responde à semente/Se a gente plantar/Tornando bem forte a
união [...]. (XAVIER, 2015, p.74)

A dramaturgia a que temos acesso nessas páginas, *Mutirão em Novo Sol*, é fruto do encontro entre Jôfre e os membros do Teatro de Arena, em janeiro de 1961⁸. De modo simultâneo à elaboração desse material, uma época de tensão interna marcou a trajetória do Teatro de Arena de São Paulo, cujo desfecho se deu com a saída de vários integrantes históricos do grupo. Nesse clima de crise e críticas aos limites do projeto do Arena, alguns de seus integrantes formaram o CPC paulista e passaram a organizar a primeira montagem da obra.

Já em novembro de 1961, o CPC paulista e alguns atores do Teatro de Arena apresentaram uma versão da peça na Conferência Estadual de Trabalhadores Agrícolas do Estado de São Paulo, com direção de Chico de Assis. Alguns dias depois, o grupo viajou para Belo Horizonte, para o I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas, em que *Mutirão* foi encenada e no qual estavam reunidos mais de 4 mil trabalhadores, dentre eles Jôfre, além de Francisco Julião e até autoridades, como o presidente à época João Goulart (SANTOS, 1962, p. 174; TOLEDO, NEIVA, 2015, p. 71).

Santos informa, a respeito dessas apresentações, que o processo de elaboração da dramaturgia e da cena contou ainda com uma pesquisa construída pelo setor de sociologia do CPC, a partir da qual foram colhidos depoimentos dos camponeses tanto em São Paulo quanto no encontro em Minas. Esse estudo do CPC foi base para o processo de elaboração cênica para os atores que participaram da montagem de *Mutirão* em BH, bem como seguiria cumprindo um papel de ajustar o termômetro da cena, de modo que fosse possível para o grupo construir uma “atuação mais consequente” (SANTOS, 1962, p. 175). Esse modo de participação efetiva do público na

⁸ Escapa ao objetivo deste artigo formular uma análise em pormenor da estrutura de *Mutirão*, para tanto, recomendamos *Teatro político e questão agrária, 1955–1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo* (Cf. VILLAS BÔAS, 2009); e *Teatro épico no Brasil 1961–1964: A questão agrária na dramaturgia do Teatro de Arena e do Centro Popular de Cultura (CPC)* (Cf. PROTAZIO, 2019).

dramaturgia e na cena marca de maneira definitiva a experiência do grupo que almejava popularizar o teatro e torná-lo instrumento de conscientização política, ativação crítica e de produção de transformação social.

Os modos de concepção e formulação de *Mutirão* dão prova do funcionamento do que há muito almejavam as esquerdas brasileiras. Em outras palavras, esse movimento de diálogo profícuo e profundo entre a intelectualidade e os artistas brasileiros e o povo – no sentido que evocavam aqueles que pensaram o nacional-popular e as formas de arte engajada nas décadas de 1950 e 1960 –, verificado em *Mutirão*, foi considerado – corretamente diga-se de passagem – perigoso por aqueles que formularam e deram ocasião ao golpe empresarial-militar brasileiro em 1964, os quais, por essa mesma razão, abortaram o processo de desenvolvimento dessas práticas culturais, políticas e sociais vistas na experiência dessa peça.

Todavia, para a infelicidade dos golpistas, esse impulso de renovação e superação, ainda que tenha sido obrigado a se exilar, continuou vivo e também pode ser visto em *Cabra*, por mais que essa obra equalize uma série de contradições. É sobre esse objeto, portanto, que nos debruçaremos na seção seguinte, buscando dar visibilidade ao que temos considerado como rastros de um legado cultural, isto é, como a continuação da brasilidade revolucionária vista na formulação das experiências comuns em *Mutirão*, que se perpetuou no *Cabra* de 1964, ainda que se encontrem decantadas na versão final do documentário, o qual expressa a emergência de uma nova estrutura de sentimento.

3 Entre tempos... Vida, memória e passado em *Cabra* marcado para morrer

Cabra talvez seja o filme mais importante do cinema nacional porque é uma narrativa-síntese de diferentes níveis e de amplo alcance, já que articula, a um só tempo: duas escalas históricas decisivas para o país; dois tempos da experiência biográfica; duas modalidades ou condições sociais de produção cultural; e dois estilos do gênero documentário. Desse modo, trata-se de um filme complexo, pois conjuga o micro ao macro, isto é, o destino político e social do país ao destino das personagens, revelando diferentes modos de produção por meio da metalinguagem, uma vez que também é um filme que fala de outro filme. No caso, um documentário inspirado em elementos do cinema direto e do cinema verdade, que relata e

comenta a experiência da filmagem interrompida em 1964, a qual parecia ser um docudrama, ou seja, uma reconstituição de fatos de maneira dramática, encenada por atores.

Em abril de 1962, a UNE Volante chega à Paraíba duas semanas depois do assassinato de João Pedro Teixeira, líder e fundador da Liga Camponesa de Sapé que, localizada a 50 quilômetros de João Pessoa, já era a maior do nordeste naquele momento, com mais de sete mil sócios. Coutinho, então, filma o protesto contra a morte de João Pedro e faz uma curta entrevista com a viúva Elisabeth Teixeira na sede da Liga. Foi nesse dia que surgiu a ideia de realizar um filme que se chamaria *Cabra marcado para morrer* e seria rodado em Sapé com Elisabeth, os filhos e os camponeses atuando em seus próprios papéis. Dois anos depois, em janeiro de 1964, quando o roteiro, o equipamento e a equipe estavam prontos para a filmagem, Sapé foi ocupada pela polícia militar após a morte de onze pessoas em uma investida de policiais e empregados das usinas contra camponeses.

Isso obrigou a equipe a mudar as locações para o engenho Galiléia, em Pernambuco, no município de Santo Antônio, que fica a 50 quilômetros de Recife, e foi o lugar de origem da primeira Liga em 1955. Por conta da transferência, os atores tiveram de ser substituídos. Com exceção de Elisabeth, eles contaram com o apoio dos lavradores de Galiléia para compor o elenco. Ademais, contrataram João Mariano, um morador de Santo Antônio, que havia sido expulso de um engenho, para interpretar João Pedro Teixeira, além de cinco de seus filhos.

Entretanto, depois de 35 dias do começo das filmagens, com 40% do roteiro gravado, o trabalho foi interrompido pelo golpe militar de 1964. Galiléia foi invadida pelo exército, o equipamento foi apreendido (incluindo roteiro, anotações de filmagem, negativos e fita magnética) e alguns líderes locais e membros da equipe foram presos; enquanto outros conseguiram fugir para o Recife. A maior parte das imagens gravadas foi salva porque o negativo já havia sido enviado ao laboratório de revelação no Rio de Janeiro. Além dessas, também restaram oito fotografias de cena e um exemplar do roteiro, que foi resgatado por uma advogada da Liga no quartel onde esteve presa e recuperado pela equipe em 1966.

Em fevereiro de 1981, 17 anos depois do ataque autoritário dos militares e da paralisação das filmagens, Eduardo Coutinho volta para Galiléia a fim de “completar o filme do modo que fosse possível”

(CABRA..., 1984, 9 min.), como diz em *voz over*, sem roteiro prévio, apenas com a ideia de tentar reencontrar os camponeses que participaram do primeiro *Cabra*. É a partir desse propósito que o documentário filma os depoimentos dos participantes, registrando o percurso do reencontro, narrando o que aconteceu com eles nessa interdição de quase duas décadas e estabelecendo as pontes com o passado e com a experiência de 1964.

O longa tem 2 vozes que se alternam: a de um narrador em 3ª pessoa, que assume o tom “neutro”, “objetivo”, na voz de Ferreira Gullar; e a do próprio Eduardo Coutinho, em 1ª pessoa, para contar a sua experiência e as suas impressões. Essa divisão entre as pessoas do discurso faz sobressair a voz de Coutinho, não apenas porque é ela que comenta os fatos, mostrando o seu envolvimento pessoal, mas também porque cabe à 3ª pessoa apenas situar o espectador nos acontecimentos do passado. À proximidade da voz subjetiva de Coutinho, se soma a proximidade temporal do presente dos anos 1980, a partir do qual o longa é finalizado; ao passo que, ao distanciamento da objetividade da 3ª pessoa, se soma o distanciamento dos fatos e eventos dos anos 1960. Assim, o ponto de vista da 1ª pessoa é o que conduz a maneira de o espectador olhar para o passado, conformando a lente por meio da qual esse passado surge na tela.

Percebemos isso no início do filme, por exemplo, quando a *voz over* de Ferreira Gullar se vale de imagens gravadas em abril de 1962 para explicar o que era a caravana da UNE Volante, relatando que com ela viajavam os membros do CPC e descrevendo o contraste entre a miséria e o imperialismo como uma tendência da cultura daqueles tempos. Então, junto com imagens de Coutinho jovem, nos bastidores de uma entrevista, sua voz surge afirmando: “Como integrante do CPC e responsável por essas filmagens, também paguei meu tributo ao nacionalismo da época indo filmar em Alagoas um campo de petróleo que a Petrobrás começava a explorar” (CABRA..., 1984, 2min36s.). Acreditamos que esse artifício corrobora com as leituras que, considerando especialmente os critérios formais, tendem a situar o filme original em uma escala de valoração inferior em relação ao segundo *Cabra* e mesmo ao restante da obra de Coutinho.

Esther Hamburger (2017, p.82), por exemplo, após comentar sobre a forma ensaio característica da cinematografia de Coutinho, cujos filmes insinuam “conexões interessantes e rupturas, compreensões e mal-entendidos, continuidades e lacunas, entre discussões filmicas locais

e internacionais, entre documentário, fantasia e performance, teoria e prática”, afirma: “Em certo sentido essa inquietação pode ser entendida como contrária ao projeto original de *Cabra marcado para morrer*, que, em seu estilo encenação roteirizada de história já ocorrida, se aproxima do docudrama” (HAMBURGER, 2017, p. 82).

Desse modo, estabelece-se uma distância valorativa entre o filme roteirizado, encenado e que deveria ser narrado pelos versos de um cantor, como indicava o roteiro original, cuja intenção possivelmente “era a de fazer um filme didático e acessível” (HAMBURGER, 2017, p. 78), e a sofisticação narrativa da obra subsequente do diretor, incluindo a versão final do próprio *Cabra*. Outro exemplo dessa tendência de análise está presente na diferenciação feita por Claudia Mesquita entre “reconstituir” e “rememorar”, segundo a qual, diferente do filme interrompido que buscava reconstituir os acontecimentos vividos, é o trabalho atual de rememoração presente no segundo *Cabra* que “reabre o passado, dando uma nova chance ao que foi apagado, esquecido ou encoberto” (2016, p. 58).

Não somente a estrutura narrativa e a maioria das interpretações sobre o longa, mas também a opinião de Coutinho sobre o filme reitera essa percepção. Em entrevista de 1999, ele disse: “a primeira fase do *Cabra* era alienação pura. Era uma visão tola, e eu era uma besta: acho que sou uma das poucas pessoas que não piorei quando envelheci. Já no *Cabra* definitivo (1984), acho que toda a ambiguidade está presente” (COUTINHO, 1999, p. 28). Defendemos que essa avaliação, que enfatiza os aspectos formais (concretizados ou supostos) das duas versões, atribuindo ingenuidade e simplicidade ao filme e à experiência do passado, na verdade, é fruto da própria decantação histórica que fez emergir uma nova estrutura de sentimento revelada na retomada das filmagens 17 anos depois da primeira tentativa de produção. Ela resulta da tendência de olhar para o *Cabra* original com a lente do *Cabra* dos anos 1980, de acordo com os critérios que passaram a definir a nova posição do intelectual e do artista na sociedade brasileira, após a reposição da modernização conservadora nos termos e nos moldes empresariais estabelecidos pelo regime militar.

Se entre os anos 1950 e os 1960, como afirma Renato Ortiz (1988), a relação entre cultura e política era de complementariedade no interior de uma sociedade de mercado incipiente, a partir do golpe, a dicotomia entre trabalho cultural e expressão política se acentua, com o avanço da sociedade

de consumo e da especialização do mercado. Nos anos 1980, a televisão, que já era o principal sistema de comunicação da Indústria Cultural no país⁹, apropriou e incorporou comercialmente o nacional-popular da cultura engajada, remetendo o termo ao alcance mercadológico em escala nacional e à medida da audiência advinda do consumo da programação (ORTIZ, 1988, p.165).

Nessa configuração, também a produção cinematográfica era um ramo profissional estabelecido no mercado cultural brasileiro. Em uma cena de *Cabra*, por exemplo, enquanto vemos Coutinho e outro membro da equipe caminharem em direção ao local de trabalho de um dos entrevistados, o rapaz que mostra o caminho pergunta: “Você é de onde, da TV, ou da Globo?” (CABRA..., 1984, 1:41:32 min.), ao que o diretor responde: “Não, é cinema. É tipo televisão, reportagem, mas é cinema” (CABRA..., 1984, 1h41min34s).

Eduardo Coutinho fez parte de um grupo de cineastas que – diante dessas mudanças estruturais – passou a enxergar a TV não como uma inimiga, mas como um campo de batalha, apostando em obras de dupla leitura que, para além do entretenimento, também instigassem a reflexão” (XAVIER; SARAIVA, 2007, p. 229). No momento em que retomou as filmagens, no começo dos anos 1980, ele trabalhava no *Globo Repórter* como roteirista fixo desde 1975, na fase inicial do programa dirigida por Paulo Gil Soares (1973 a 1982). Esse deslocamento na posição dos intelectuais e artistas de esquerda, que compartilharam a brasilidade revolucionária dos anos 1960, expressa profundas alterações nas suas práticas, formas de pensar-sentir e na qualidade da relação que buscavam estabelecer com o povo, com os trabalhadores, os explorados e os marginalizados. Desfeitas, sob o julgo do autoritarismo da ditadura, as condições sociais e históricas da vertente democratizante que começava a se construir, restou a cineastas comprometidos, como Coutinho, buscar preservar o ímpeto político, mas a partir de novas bases sociais e materiais de produção cultural. Sem dúvida, esse movimento implica ambiguidades, tensões e fraturas que se mostram com toda força em *Cabra*.

Ao retornar à Galiléia, o documentário conta primeiro a história da fundação da Liga por meio do depoimento de dois pioneiros ainda

⁹ O número de televisores em uso cresceu de 760 mil, em 1960, para 19.602 milhões em 1980 (ORTIZ, 1988, p.129), por exemplo.

vivos: João Hortêncio da Cruz e João Virgílio. Assim, traz à tona essa importante história de auto-organização, que, a partir da aliança com o advogado Francisco Julião, conseguiu conquistar o direito à terra, desapropriada por interesse social em 1959, após lutarem contra a exploração e a desumanização a que eram submetidos. Isso, porque, além do pagamento abusivo do valor do foro para o dono da fazenda, os trabalhadores rurais eram desrespeitados mesmo depois da morte, já que a prefeitura emprestava um caixão para ser usado no velório, que deveria ser devolvido em seguida à cerimônia.

A conquista pelo direito de viver e cultivar a terra de Galiléia, ainda que sem uma escritura, foi o que impulsionou a organização de outras Ligas. Não por acaso, a transferência das filmagens foi feita para lá, onde a equipe contou com um “elenco de camponeses que podiam dedicar ao trabalho no filme um tempo que lhes pertencia” (CABRA..., 1984, 6min29s), como ouvimos Coutinho dizer enquanto vemos os trabalhadores em cena no primeiro *Cabra*. A partir, então, da projeção das imagens das primeiras filmagens em Galiléia, mostradas exatamente como tinham sido produzidas – com “cenas repetidas, incompletas, claquetes, fora de ordem, etc.” (CABRA..., 1984, 16min07s), como diz o diretor em *voz over* –, o documentário se desdobra apresentando os participantes à medida que a equipe os reencontra, entrelaçando a narração das suas trajetórias de vida à experiência de 1964.

Durante essa exibição em Pernambuco, o espectador começa a conhecer a história de José Daniel do Nascimento, Braz Francisco da Silva, João Mariano (que interpretou João Pedro) e, em Limeira, São Paulo, Cícero Anastácio da Silva, que eram atores no primeiro *Cabra*. Esse último, por ter sido o único ator que sabia ler à época das filmagens, também foi assistente de produção. Cícero diz que nutria grande esperança que o filme fosse finalizado, descreve uma das cenas de que participou e repete a fala que mantém gravada na memória: “O charque está muito caro, como é que nós vamos sobreviver?” (CABRA..., 1984, 21min26s). Em seguida, vemos as imagens da cena descrita, na qual ele ajuda João Pedro a colocar o telhado em uma casa, finalmente dublada por sua voz do presente, gravada durante a entrevista.

Essa cena que, literalmente, permite que a cena do passado seja concluída é, de fato, emblemática da profundidade da experiência vivida no

filme de 1964. A produção, no vivo contexto da cultura engajada do período e de estreitamento politicamente qualitativo com os camponeses, inaugurou, assim como também aconteceu no processo de criação de *Mutirão*, um “novo passo no projeto de conexão entre classe média engajada e frações sociais exploradas”, que não era um vínculo temático ou formal, mas sim ligado “aos modos de trabalho e de produção cinematográfica”, a uma dinâmica de trabalhar “*junto com*” (TOLEDO, 2021, p. 65, grifo do autor). Essa dinâmica fica comprovada pelos atores que também colaboraram com o roteiro durante as filmagens, como é revelado em outro momento do documentário.

Esse, sem dúvida, é o dado mais revelador para compreendermos a violência autoritária desferida contra o primeiro *Cabra*, pois o objetivo era implodir as pontes que davam sustentação ao projeto comum em germe, o qual visava a autonomia decisória e a conquista de direitos pelos trabalhadores rurais, inclusive das condições para que eles também se inteirassem dos meios de produção cultural. A força do laço que começava a se construir nos anos 1960 também é perceptível na forma como os participantes do primeiro *Cabra* recebem Coutinho, apesar do tempo transcorrido, das cicatrizes e das marcas cravadas mais profundamente na vida e na pele de muitos por conta da repressão, especialmente de João Virgílio e Elisabeth Teixeira. O primeiro foi preso por seis anos e teve sérias sequelas físicas, como a perda da visão de um dos olhos por conta das sessões de tortura; e a segunda teve de se afastar dos filhos, mudou o nome para Marta Maria da Costa e passou a viver escondida em uma cidade chamada São Rafael na fronteira entre a Paraíba e o Rio Grande do Norte para fugir da perseguição.

O documentário busca sobretudo reconstruir a história da saga de Elisabeth, viúva de João Pedro e, ao fazê-lo, permite a ela assumir publicamente a sua verdadeira identidade, demarcando o fim do seu exílio. Nessa mesma direção, segue em busca de alguns dos seus filhos e filhas, os quais foram criados pelos avós ou parentes e que se dispersaram: seus depoimentos são gravados em Sapé, no Rio de Janeiro e em Cuba. São latentes a dor, o sofrimento e a desunião da família como consequências da separação da mãe e do assassinato do pai promovidos pela ditadura. A tragédia histórica do fim abrupto de um projeto democratizante de nação repercutiu diretamente no destino de toda a família de João Pedro, deixando marcas indeléveis. Apesar da tentativa de Coutinho em estimular

a reaproximação de Elisabeth com os filhos, “ela nunca recuperou a intimidade” com a maioria deles (HAMBURGER, 2017, p. 81)¹⁰. Houve, assim, um corte na transmissão da herança do pai e de visão de mundo aos filhos; a mãe, todavia, se tornou portadora desse legado em sua viuvez.

Esse esgarçamento familiar é sobremaneira perceptível na figura do filho mais velho, Abraão. Ele, que se tornou jornalista em Patos, na Paraíba, foi o responsável por informar o paradeiro da mãe à equipe. Após fazer exigências, ao que tudo indica financeiras, levou Coutinho para São Rafael. Lá, durante o primeiro depoimento de Elisabeth, ainda surpresa, pois não esperava a visita da equipe, Abraão assume uma postura impositiva, agindo como uma espécie de agente ou relações públicas da mãe. Em uma ocasião discursiva para a câmera: “Doutora Elisabeth Teixeira. É uma escola. É a minha força de existência, minha razão de viver. De conversar com doutor Eduardo Coutinho, de brigar com ele por 50 mil cruzeiros, 100 mil cruzeiros, sou capaz de brigar até por 10 milhões de cruzeiro se for o caso, porque além de ter um pai santo, tenho uma mãe, vocês estão vendo. Desculpa a intervenção, continue” (CABRA..., 1984, 47min39s). Enquanto o filho fala essas palavras, a fisionomia de Elisabeth se transforma: notamos a sua discordância, ainda que não verbalizada.

Diferente do filho Carlos, o único que ela levou consigo na fuga e escuta atentamente o que a mãe diz na entrevista, a presença intempestiva de Abraão denota o seu distanciamento. Essa distância se evidencia quando, ao agradecer à equipe na despedida, Elisabeth revela que aquela também era a primeira vez que Abraão a visitava. Podemos assinalar que eles, no que concerne à relação entre a *intelligentsia* e as frações sociais exploradas, demonstram as transformações que se deram por conta do vão aberto entre o fim abrupto da experiência dos anos dos anos 1960 e a reabertura política do começo dos anos 1980. Da conexão que buscava horizontalidade e socialização dos meios de produção cultural, passou-se a um contato no qual a verticalidade se impôs nas novas condições sociais e históricas. Nessas, o profissionalismo não só é expresso nas ações do diretor, mas também é pressuposto pelos participantes.

¹⁰ “Os extras informam que o filho de Elizabeth que era operário em uma obra no Rio de Janeiro voltou a Sapé e terminou morto depois de entrar em conflito com um irmão e o avô” (HAMBURGER, 2017, p. 81).

Sem as bases e sem a memória do passado, Abraão assume deliberadamente esse pressuposto, ao passo que Elisabeth apenas o acata, deixando-o entrevisto, em uma fala exemplar. O dado que de fato consideramos nevrálgico para ir além da leitura que nega, ignora ou subvaloriza todo o complexo de experiência implicado na manufatura do primeiro *Cabra* está na fala de Elisabeth que é dita em frente à sua casa durante a despedida da equipe. Após Coutinho perguntar: “Foi boa a reportagem?” (CABRA..., 1984, 1h53min46s), ela responde: “Boa a reportagem. Tudo bom. Não achei melhor porque nada de assistência eu posso dar a vocês. Não tenho condição de dar assistência mas vocês me encontraram em uma fase bastante emocionada assim” (CABRA..., 1984, 1h53min47s).

Essa postura dá notícia da conexão ativa de classes que se tecia no contexto do CPC e do MCP quando houve um “ambiente avançado que transformava os sentidos produtivos da criação” (TOLEDO, 2021, p. 66). No filme interrompido, Elisabeth era a atriz principal que interpretava a sua própria vida com o ímpeto e a justificativa de lutar pela memória do marido e da luta camponesa “*junto com*” a equipe; ao passo que, nos anos 1980, ela passa a ser a entrevistada “*da*” equipe, em um novo contexto, no qual não tem mais as condições de dar assistência. É justamente isso que, como indica Toledo, vai saindo do radar dos artistas, intelectuais e críticos, de modo que

Subtraído o ângulo produtivo e histórico da análise, o *Cabra marcado para morrer* de 1964 passa a ser visto como um tipo de fragmento arqueológico de uma estética ingênua e panfletária, até uma tolice juvenil, perto da grandeza criativa identificada no documentário de vinte anos depois. (TOLEDO, 2021, p.66).

Apenas percebendo o quão viva foi a articulação produtiva com os trabalhadores rurais no período pré-golpe, também reverberada em *Mutirão*, é que podemos, de fato, entender a força da cena final de Elisabeth em *Cabra*. Com a equipe já no carro, a câmera, que está posicionada no banco de trás, enquadrando, em primeiro plano, as costas de Coutinho, que está sentado no banco da frente, e, em segundo plano, Elisabeth, que está de pé na rua, conversando com o diretor, filma os gestos firmes da viúva enquanto ela diz:

Elisabeth: A luta que não para. A mesma necessidade de 64 está plantada, ela não fugiu um milímetro. A mesma necessidade está na fisionomia do operário, do homem do campo e do estudante. A luta que não pode parar. Enquanto se diz que tem fome e salário de miséria, o povo tem que lutar. Quem é que não luta por melhores dias de vida? Tem que lutar. Quem tem condições, quem tem sua boa vida que fique aí. Eu, como venho sofrendo, eu tenho que lutar e tenho peito de dizer: é preciso mudar o regime, é preciso que o povo lute. Enquanto tiver esse regimezinho, essa democraciazinha aí...

Coutinho: Democracia sem liberdade

Elisabeth: Democracia sem liberdade? Democracia com salário de miséria, de fome? Democracia com o filho do operário e do camponês sem ter direito de estudar? [...] Agora mesmo os meninos disseram que pra fazer a matrícula lá paga não sei quanto. Pode? Ninguém pode” (CABRA..., 1984, 1h54min09s).

Então, o som de maracatu toma conta da cena enquanto Coutinho se despede dela e o carro se distancia. A necessidade permanece a mesma, mas se instaura um novo enquadramento, tal como na cena que demarca o dentro e o fora, o automóvel e a rua, o sentado e o em pé. O laço e o diálogo que sobreviveu do que foi compartilhado entre as frações de esquerda da classe média e as classes populares no começo dos anos 1960 passou a ser mediado pelo equipamento e pelos novos arranjos institucionalizados das demandas populares, com todas as contradições e tensões que essa mudança implica.

4 A história da humanidade é a história das lutas de classes...

Em síntese, o principal aspecto formal que aproxima *Mutirão* e o *Cabra* dos anos 1960 é, sem dúvida, a materialização narrativa que confere protagonismo à luta dos trabalhadores rurais, especialmente por meio das Ligas Camponesas enquanto condensações dos seus anseios e das suas reivindicações, fortemente demarcadas pelo impulso coletivista. Além disso, outra consonância, essa bastante evidente no *Cabra* de 1980, é o fato de que, em ambas as criações, o elo político entre os intelectuais e os trabalhadores é central, seja como deflagrador e organizador das produções, seja como figuração explícita e/ou implícita. Não por acaso, *Mutirão* e o primeiro *Cabra* surgem da vontade dos dramaturgos e cineastas, no contexto da cultura engajada, de tornar fatos vividos pelos trabalhadores em matéria dramática/ficcional, de modo que o setor cultural, entendido como agente

social e político e força produtora, pudesse assumir, genuinamente, um papel ativo no quadro mais amplo da luta pelas reformas de base daqueles dias.

Isso se vê, por um lado, nos modos de produção e circulação coletivista de *Mutirão*, que passou a rodar pelo país nas caravanas da UNE Volante e que ganhou nova configuração a partir do diálogo estabelecido com os trabalhadores rurais nas apresentações, sendo uma das manifestações mais patentes dessas trocas – apenas para dar um exemplo – a mudança do nome da peça em determinadas localidades, como Bahia e Pernambuco¹¹, além de todo o caráter coletivista da peça em si mesma, repleta de coros e marcada pela ausência de um herói-protagonista em favor de um protagonismo conferido à luta dos camponeses como movimento/coletivo/classe. E, por outro, *Cabra*, que centra a força de sua expressão estética no trabalho dos próprios camponeses-atores na filmagem de 1960 e que, em um segundo momento, se vale da memória compartilhada entre produtores culturais e trabalhadores rurais para reconstruir a história da luta pela reforma agrária em 1980.

Esses elementos dão prova da inovação e renovação do impulso criador de caráter coletivo que animam esses dois objetos e os aproximam formalmente (e não apenas quanto ao tema), permitindo a leitura das duas obras como partes de uma mesma tradição cultural. Já no que concerne às diferenças, a principal delas se expressa no maior alcance narrativo do *Cabra* dos anos 1980, devido à passagem do tempo e às transformações formais implicadas nesse intercuro. Enquanto *Mutirão* confere vivacidade ao momento social e histórico dos anos 1960, a última versão do *Cabra* equaliza as transformações históricas de duas décadas, valendo-se do acionamento da memória, atualizando e dando visibilidade, por um lado, à importância da luta camponesa nos anos 1980; e por outro, trazendo à tona inúmeras contradições, as quais se revelam na própria manufatura estética do longa, como foi pontuado anteriormente.

Em um país como o Brasil, cuja história forjada pela violência colonial é marcada por acordos realizados pelo alto e pela concertação de poder, o projeto de integração entre a classe média intelectualizada de esquerda e o povo, que se esboçou no começo dos anos 1960, foi de fato muito relevante. Daí a mão pesada da ditadura para interrompê-lo. A saída

¹¹ Cf. (PROTAZIO, 2021).

do longo período de escuridão do regime militar via anistia aconteceu sem que houvesse o acerto de contas necessário com o passado. Assim, quando muitos equivocadamente julgaram a Nova República como um arranjo institucional consolidado, vivemos, nos últimos anos, uma nova revanche das forças civis, empresariais e militares mais perversas, exploratórias, autoritárias e conservadoras existentes no país. O golpe contra a presidenta eleita Dilma Rousseff em 2016; a prisão ilegal do presidente Lula em 2018 (STF..., 2021), que o proibiu de participar do pleito eleitoral; e o resultado eleitoral desse ano, que fez ascender, além de um governante, um séquito de destruição da vida, alçaram à superfície forças regressivas as quais, na verdade, são parte de um só movimento histórico de renovação do atraso social brasileiro. Todos esses episódios, inclusive a continuação das tentativas de golpe de setores conservadores contra o presidente eleito em 2022, Luiz Inácio Lula da Silva, fazem com que a atualidade e a urgência de *Mutirão* e de *Cabra* fiquem ainda mais evidentes.

A destruição e a desumanização promovidas pela extrema-direita nos lembram, conforme indica Beatriz Sarlo (2005, p. 39), que “a constância do horror pode não destruir materialmente tudo, mas ao mesmo tempo ninguém está a salvo dessa presença permanente”. O horror que nos assombrou nos últimos anos reverbera a frase de João Virgílio citada no início deste estudo: “Um dia o povo tem de pensar quem são eles. Não é possível a gente viver a vida todinha debaixo desse pé de boi não” (CABRA..., 1984, 1h18min29s). A tarefa para que isso aconteça, assim como a necessidade de um projeto de luta e de politização comum desde os de baixo “não fugiu um milímetro”, como disse Elisabeth. O desafio é: como criar alternativas de práticas e ações que sejam nutridas pela intenção de construir uma verdadeira democracia que, de fato, supere essa “essa democraciazinha aí...”?

Quem sabe seja o momento para retomarmos as lições das Ligas Camponesas de organização, independência e luta dos pobres pelos pobres, as lições dos artistas e intelectuais que buscavam a associação entre a classe média progressista, de esquerda e as massas trabalhadoras do campo e da cidade, as quais ficam bem resumidas nas palavras de Roque Santelmo Filho, quando está para ser levado preso:

ROQUE – Se é assim, agora começa verdadeira a nossa luta, pensada e resolvida. Aqui começa verdadeira nossa União. Que a vontade de todos seja a vontade de cada um; que a força de cada um seja somada

à força de todos [...] Eu já fui condenado, mas não perdemos a luta. Os lavradores sabem que a terra é deles e de mais ninguém [...] e os lavradores também sabem que estão juntos e que juntos ninguém pode com eles. Vocês sabem que não podem destruí-los. São eles os que trabalham e, se eles não existissem, vocês tinham que trabalhar [...] Vocês sabem que sem nós vocês não existiam [...] quando fizemos, a nossa lei também será certa e também será justa [...] A lei de vocês é a lei de quem explora; a nossa é a lei de quem trabalha. A de vocês me condena; a nossa há de me libertar. A nossa lei há de libertar todos os trabalhadores do mundo. Senhor Juiz, senhor Representante, essa gente não para nunca (XAVIER, 2015, p. 76–80).

Roque tinha e tem razão. Mais de 60 anos depois da produção de *Mutirão*, depois de um golpe empresarial-militar na década de 1960, depois de um período de uma artificiosa redemocratização, depois de *Cabra* em 1984, depois de um período de democracia rarefeita e seletiva, depois de outro golpe em 2016 – jurídico-parlamentar dessa vez, segundo denominação de Danilo Martuscelli (2020) –, depois da continuidade do golpe até a consolidação de uma nova extrema-direita no poder no Brasil, depois de tudo: essa gente não para.

Prova disso: em meio à pandemia de COVID-19, ainda em 2020, por ocasião da *I Feira de Opinião On-line*, organizada pelo Instituto Augusto Boal, a Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré apresenta *Mutirão*; em 2021, os Coletivos de teatro do MST apresentam novamente a versão *on-line* de *Mutirão*, quando do evento de comemoração dos 20 anos da Brigada¹²; por fim, no momento em que iniciávamos a escritura deste trabalho, no apagar das luzes de 2022, na UFRJ, com direção de Gabriel Medeiros, *Mutirão em Novo Sol* era apresentada em renovado expediente de formalização estética e política. Este estudo ele mesmo, em certa medida, revisitando a trajetória de *Mutirão* e *Cabra*, buscando resgatar esse rastro do legado cultural que propunha tornar a cultura brasileira ordinária¹³, é parte do esforço dessa gente que sabe que a união do passado foi necessária e que, como disse Roque, “mais necessário agora é andar pra frente e isso é sempre o mais difícil” (XAVIER, 2015, p. 71).

¹² Para mais sobre esta encenação, Cf. (PROTAZIO, 2021).

¹³ Referência à tese de *culture is ordinary* (cultura é algo comum, na tradução para o português) de Raymond Williams. Para mais sobre esse tema, Cf. (WILLIAMS, 2015).

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*, 3. ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 2009, 168p.
- ANDRADE, Manuel Correia de. *Lutas camponesas no Nordeste*. São Paulo: Editora Ática S.A, 1986. 64p.
- CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Wladimir Carvalho, Rio de Janeiro: Mapa Filmes do Brasil, 1984, Disco Blu-ray (119 min.).
- CARDOSO, Irene. História, memória e crítica do presente. In: CARDOSO, Irene. *Para uma crítica do presente*. São Paulo: Ed. 34, 2001. p.15–40.
- CARVALHO, Sérgio de (org.). *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p. 39–54.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- COUTINHO, Eduardo. Fé na lucidez. [Entrevista cedida a] Cláudia Mesquita. *Sinopse*, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 20–29, dez. 1999.
- HAMBURGER, Esther Império. Fronteiras entre meios e formas em Cabra marcado para morrer. *Galaxia*, São Paulo, n. 34, p. 78–84, jan./abr., 2017. Doi: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-2554201726905>>. Acessado em: 1 jan. 2022.
- JAMESON, Frederic. A lógica cultural do capitalismo tardio. In: JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1997. p. 27-79.
- JULIÃO, Francisco. *Que são as Ligas Camponesas?*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1962.
- KRACAUER, Siegfried. O mundo de calicó. In: KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa: ensaios*. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado; Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.303–310.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de história’*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975. 232p.
- MARTUSCELLI, Danilo Enrico. Polêmicas sobre a definição do Impeachment de Dilma Rousseff como Golpe de Estado. *Revista de Estudos*

e Pesquisas sobre as Américas, v. 14, n.2, p. 67–102, dez. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/repam/article/view/28759>>. Acessado em: 8 jan. 2023.

MESQUITA, Claudia Cardoso. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. *Galáxia*, São Paulo, n. 31, p. 54–65, abr. 2016.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural* São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

PROTAZIO, Beatriz Yoshida. *Teatro épico no Brasil 1961–1964: A questão agrária na dramaturgia do Teatro de Arena e do Centro Popular de Cultura (CPC)*. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários), Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2019.

PROTAZIO, Beatriz Yoshida. Mutirão em novo sol [1961; 2021]: poéticas políticas da questão agrária brasileira ontem e hoje. *Scripta Uniandrade*, v. 19, n. 3, p. 270–290, 2021.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SANTOS, José de Oliveira. Mutirão em Novo Sol no 1º Congresso Nacional de Camponeses. *Revista Brasiliense*, São Paulo, n. 39, p. 173–175, jan./fev. 1962.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: Edusp, 2005.

STEDILE, João Pedro (org.). *História e natureza das Ligas Camponesas – 1954–1964* / 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2006. 224p.

STF confirma anulação de condenações do ex-presidente Lula na Lava Jato. *In: PORTAL DO SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL (STF)*, 15 de abr. 2021. Disponível em: <<https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=464261&ori=1>>. Acesso em: 8 jan. 2023.

TOLEDO, Paulo Bio. Modos de conexão popular no cinema brasileiro pré-64: considerações sobre Vidas secas, Os fuzis e o inacabado Cabra marcado para morrer. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 80, p. 55–67, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i80p55-67>>. Acesso em: 8 jan. 2023.

TOLEDO, Paulo Bio; NEIVA, Sara Mello. Mutirão em Novo Sol e o experimentalismo político no teatro brasileiro da década de 1960. *Revista*

Aspas, v. 5, n. 2, p. 67–80, 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/102249>>. Acesso em: 10 dez. 2021.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. *Teatro político e questão agrária, 1955–1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*. 2009. 233f. Tese (Doutorado em Literatura) – Dep. Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail; SARAIVA, Leandro. Um novo ciclo (Cultura/Cinema). *Retrato do Brasil*, 2 ed. rev. Belo Horizonte: Editora manifesto, 2007, p. 221–230.

XAVIER, Nelson. *Mutirão em Novo Sol*. Coautoria Augusto Boal; colaboração [de] Amilton Trevisan, Modesto Carone, Benedito de Araújo. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015. (Teatro e Sociedade, v. 1). 199p. Edição crítica do Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade – LITS.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. Tradução de Bianca Ribeiro Manfrini com revisão de Maria Elisa Cevasco. *Revista USP*, n. 66. p. 210–224, mar./maio, 2005.

WILLIAMS, Raymond. Estruturas de Sentido. In: WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p.130–137.

WILLIAMS, Raymond. A cultura é algo comum. In: WILLIAMS, Raymond. *Recursos da esperança: cultura, democracia, socialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.



A divina pornochanchada: uma leitura de *A Comédia de Alissia Bloom*, de Manoel Herzog

The divine pornochanchada: A reading of A Comédia de Alissia Bloom, by Manoel Herzog

Emmanuel Santiago

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

emmsantiago@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0143-943X>

Resumo: Em *A comédia de Alissia Bloom*, Manoel Herzog realiza uma paródia da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, tendo como base as convenções da pornochanchada, gênero cinematográfico nacional de natureza popular. Dessa maneira, o autor consegue dar forma a um conteúdo social específico, relacionado ao estilo de vida e às condições materiais de existência de uma classe média emergente, a chamada “classe C”, atualizando mais uma vez o arquétipo do “malandro”, de longa tradição na literatura brasileira e em nossa cultura popular. Pretende-se, assim, investigar as implicações formais e críticas do atrito entre forma de prestígio cultural, produto audiovisual de massa e matéria social contemporânea.

Palavras-chave: poesia brasileira contemporânea; literatura e cinema; Manoel Herzog; pornochanchada; paródia.

Abstract: In *A comédia de Alissia Bloom*, Manoel Herzog parodies Dante Alighieri’s *Divine Comedy*, based on the conventions of “pornochanchada”, a popular Brazilian cinematographic genre. In this way, the author manages to give form to a specific social content, related to the lifestyle and material conditions of existence of an emerging middle class, the so-called “classe C”, updating once again the archetype of the “malandro” (trickster), of a long tradition in Brazilian literature and our popular culture. Thus, it is intended to investigate the formal and critical implications of the friction between forms of cultural prestige, mass audiovisual product, and contemporary social matter.

Keywords: contemporary Brazilian poetry; literature and cinema; Manoel Herzog; pornochanchada; parody.

A Comédia de Alissia Bloom (2014), de Manoel Herzog, é um poema narrativo que parodia *A Divina Comédia* de Dante Alighieri. Escrito em *terza rima* e dividido em três partes — Inferno, Purgatório e Paraíso —, o poema narra, em 1ª pessoa, as aventuras e desventuras sexuais (e metafísicas) de uma viúva da cidade de Bebedouro, interior de São Paulo, em sua trajetória da carência sexual à redenção de sua alma.

Alissia Bloom, filha de um rico fazendeiro, torna-se viúva após o atropelamento de seu marido Carlos. Passado o tempo do luto, ela sofre com a abstinência forçada, sem conseguir encontrar parceiro disposto a ajudá-la. Ao recorrer a uma mãe de santo, o espírito de Carlos se manifesta e revela que ele próprio, por ciúmes, atrapalhava os relacionamentos da esposa. Tendo ouvido do finado a promessa de que ela gozaria apenas gritando o nome “Carlos”, Alissia encontra uma brecha na maldição: deitar-se com um xará do marido, o qual ela acabaria conhecendo pela internet, residente de Santos. Depois de tórridas experiências amorosas, a viúva descobre que o sujeito a traía com uma mulher mais jovem. Ela, então, livre da maldição do marido, passa a se relacionar com vários parceiros, mantendo relações com um homem de cada signo do zodíaco.

A devassidão, no entanto, não preenche a existência de Alissia. Corroída pela culpa, ela busca diferentes religiões, em vão. Nessas circunstâncias, a viúva é encontrada por Fray Luiz de Atahualpa, que, de sua cela em um mosteiro dos Andes, lança-se em viagem astral pelo mundo. Apiedado dela, o frei resolve salvar sua alma, colocando-a em contato com Manoel Herzog, que se encarregará de registrar por escrito as peripécias de Alissia. Tocada pela compaixão do frei, a viúva decide visitá-lo em seu mosteiro, onde ele a guia numa jornada espiritual pelos sete Céus do Paraíso. O frei morre durante a jornada e Alissia, ao retornar, aprende a ser mais indulgente com sua natureza humana.

Os paralelos com *A Divina Comédia* são tão evidentes que elencá-los resultaria num trabalho tão exaustivo quanto desnecessário. Basta dizer que, assim como o protagonista do epílio do século XV, representado como seu próprio autor, Alissia começa a história desvirtuada do caminho do bem e terá de atravessar o Inferno, o Purgatório e o Paraíso para encontrar a salvação. No caso de Alissia, o Inferno é o processo que a leva do celibato involuntário à devassidão; o Purgatório, a busca pelo aplacamento da culpa na ascese religiosa; já o Paraíso, a viagem pelos sete Céus, na qual descobre

que o gozo faz parte dos planos de Deus para a humanidade e que o estado de graça é uma síntese dos prazeres da carne com a satisfação das mais altas aspirações do espírito. Porém, o final redentor pode enganar quanto ao estilo da obra. O autor utiliza uma linguagem que desliza do registro culto ao vulgar, com farto recurso ao baixo calão, narrando situações que, se incluem as luminosas visões do Paraíso, não se furtam aos detalhes explícitos do ato sexual. A intenção paródica, portanto, é nítida: subverter as premissas do modelo prestigioso — uma narrativa alegórica medieval em que cada elemento se presta a uma interpretação teológica —, emulando-o numa “poesia pura” que brota da “pornografia”, como observa a narradora (HERZOG, 2014, p. 102).

1 O tradutor mané

No prólogo do livro, “Manoel Herzog”, borrando os limites entre a figura do autor e sua representação ficcional (razão pela qual grafo seu nome entre aspas para distinguir a representação do autor no texto de sua existência empírica), descreve as circunstâncias em que a obra foi concebida: o Fray Luiz de Atahualpa vagava espiritualmente pelo Brasil em busca de alguém que pudesse traduzir seus poemas para o português; “Herzog”, que além de poeta é fluente em castelhano graças à sua experiência com o comércio de muambas paraguaias, foi o escolhido. Então o frei, numa de suas visitas a Santos, onde reside o tradutor, depara com Alissia Bloom, que, nesta época, relacionava-se com um amigo de “Herzog”, justamente o xará de seu finado marido. Desse modo, estabelece-se a ponte entre a viúva e o tradutor, responsável por registrar o relato da narradora-protagonista.

De saída, temos o gesto subversivo de uma convenção da narrativa ficcional. É comum que narradores comecem suas histórias com um prólogo descrevendo as circunstâncias em que tomaram conhecimento dos eventos apresentados. Pode ser a descoberta fortuita de um diário ou de um baú antigo repleto de cartas, talvez o relato de uma testemunha ou mesmo a audição de uma lenda contada numa terra distante. O autor, obviamente, não espera que o leitor acredite em tal preâmbulo; trata-se de estabelecer as premissas do pacto ficcional, de estender um convite para adentrarmos o universo criado, com suas regras próprias de verossimilhança. O prólogo de *A Comédia de Alissia Bloom*, ao contrário disso, com seu tom burlesco e elementos que parecem saídos de uma telenovela de temática espírita

da década de 1990, pretende esgarçar a suspensão da descrença do leitor ao limite, introduzindo-o num mundo em que o maravilhoso (no caso, o sobrenatural e o miraculoso) adquire contornos farsescos.

Mas há um aspecto importante quando se pensa, ficcionalmente, o autor do livro como seu tradutor. Uma obra de tradução não é apenas a transposição das ideias expressas numa língua para outra; mais do que isso, trata-se da conversão do enunciado original para um novo universo de referências culturais com uma pragmática própria e um substrato histórico distinto. O tradutor precisa encontrar correspondentes, quase nunca exatos, no repertório linguístico e na gramática simbólica da cultura de chegada, sendo que, nessa operação, há uma irreduzível margem de arbitrariedade. Importa sobretudo que o enunciado traduzido soe possível e coerente em relação ao horizonte de experiência dentro do qual passa a existir. Nesse sentido, é possível pensar o procedimento paródico em *A Comédia de Alissia Bloom* como uma espécie de *tradução deformadora* de seu modelo, posto que, enquanto na tradução propriamente dita há uma ênfase na busca de correspondências e analogias, na paródia, o fator predominante está na produção da diferença semântica, na subversão do significado da obra original.

Corroborando a ideia de uma tradução deformadora, há a seguinte fala de Fray Luiz de Atahualpa, em que ele se justifica diante de uma Alissia incomodada com os gerundismos na fala do religioso:

Gerundista é o cacete, muito dista
O que ouves à minha fala original.
Quero deixar bem claro que o linguista

De merda que arranjei, este boçal,
Manoel Herzog, é um poeta capenga
E ao fim das contas traduz muito mal.

Eu falo certo, errado é esse molenga
Que é péssimo em tradução simultânea.
[...] (HERZOG, 2014, p. 98)

É “Manoel Herzog” quem possibilita a comunicação entre Alissia e o frei, fazendo a tradução simultânea de suas falas, porém, não sendo

tradutor dos mais competentes, deforma o estilo verbal do religioso. Em tal momento, percebemos que “Herzog” não apenas traduz o diálogo entre as personagens, como também é o responsável por apresentar a narração de Alissia aos leitores — isto é, de acordo com o jogo ficcional da obra, não estamos lendo o relato direto da protagonista, embora a narração em 1ª pessoa transmita essa impressão, mas a tradução desse relato feita por “Manoel Herzog”. Ora, se Alissia comunica-se em português, qual seria a necessidade de traduzir seu discurso? Pode-se supor que é “Manoel Herzog” quem opta por adequar o relato da protagonista ao modelo d’*A Divina Comédia*, transpondo-o em versos de *terza rima*. Como tradutor, “Herzog” age como *autor implícito*¹ do texto, operando uma dupla deformação: a do discurso corrente da personagem, de modo que este se adeque à forma prestigiosa da cultura erudita, mas também a do modelo literário, que, por sua vez, deve ser adequado ao registro linguístico vulgar e à matéria cotidiana e obscena do relato.

Acima de tudo, foi preciso traduzir a arquitetura formal e simbólica do épico dantesco para que, por meio dela, se configurasse esteticamente uma matéria histórico-social diversa daquela que lhe deu origem. E Manoel Herzog, o autor propriamente dito, oferece uma solução inusitada para esse problema, atualizando seu modelo com base nas convenções de um subgênero cinematográfico da comédia que imperou na cultura popular brasileira da década de 1970 — a *pornochanchada*.

2 A vampira de gêneros

A pornochanchada, surgida no começo dos anos 1970, é a adaptação brasileira da comédia erótica italiana somada a elementos herdados das comédias carnavalescas das décadas anteriores — as chanchadas —, além de reverberar, segundo Paulo Emílio de Salles Gomes, convenções circenses

¹ Segundo Wayne C. Booth, *autor implícito* é a imagem construída pelo leitor de uma projeção da consciência autoral por trás da narração. Essa figura não se confunde com o narrador nem com a existência empírica do escritor; ela é discernível pelas escolhas temáticas e estilísticas do autor real, assim como pelos valores, símbolos e significados por ele mobilizados, variando de acordo com a especificidade de cada obra. No caso de *A Comédia de Alissia Bloom*, temos uma “dramatização” desse autor implícito no prefácio e no discurso das personagens, quando estas se referem ao “tradutor”. Cf. (BOOTH, 1983, p. 71-6).

(GOMES, 1976, p. 19). Na segunda metade da década de 1960, no Rio de Janeiro, assistiu-se à produção de filmes que aliavam a comédia de costumes a tramas picantes, considerados os precursores da pornochanchada. Dentre eles, devido a seu êxito nas bilheterias, destacava-se *Os paqueras*, filme de 1969, dirigido por Reginaldo Faria². As convenções do subgênero, entretanto, seriam consolidadas apenas nos anos seguintes, sendo *A viúva virgem* (1972), de Pedro Carlos Rovai, apontado como obra seminal. Apesar do pioneirismo carioca nesse tipo de produção, a capital paulista logo assumiria a proeminência com seu polo cinematográfico localizado entre as ruas do Triunfo e Vitória (Bairro da Luz), região popularmente conhecida como Boca do Lixo (NASCIMENTO, 2018, p. 47-53). O novo subgênero caiu rapidamente no gosto do público e se tornou grande sucesso comercial, beneficiando-se da reserva de mercado estabelecida pelo Estado, que impunha aos cinemas uma cota mínima de exibições de conteúdo nacional, e de um sistema autossustentável de financiamento em que os próprios exibidores muitas vezes atuavam como coprodutores (ABREU, 2006, *passim*).

O uso do termo “pornochanchada” para se referir pejorativamente às produções desse subgênero cômico difundiu-se na imprensa por volta de 1973. A comédia erótica passara a ser chamada de “chanchada erótica” — sendo a chanchada então considerada sinônimo de comédia popularesca de baixa qualidade³ — até que o prefixo *porno* fosse incorporado para sugerir seu teor erótico (ABREU, 2006). O termo é capcioso, pois, em sua origem, as pornochanchadas nada tinham de pornográficas: o erotismo ficava por conta do enquadramento do corpo feminino e de sua nudez parcial (sem nu frontal), além dos enredos que giravam em torno da conquista amorosa e de cenas sexualmente sugestivas ou mesmo de sexo simulado, dentro dos padrões daquilo que a indústria do entretenimento adulto chama de

² Sobre as obras dessa fase formativa da pornochanchada, realizadas no Rio de Janeiro com uma produção mais esmerada do que se veria posteriormente, afirma Flávia Seligman (2000, p. 60): “Este humor visto na fase *softcore* da pornochanchada estava baseado em fatos do dia a dia do Rio de Janeiro e do país. Rindo da situação em que se encontrava o Brasil, os realizadores faziam desfilar pela tela atores e atrizes, conhecidos pelo público através da televisão, com piadas pueris, trocadilhos maliciosos e algumas insinuações eróticas”.

³ A denominação “chanchada” é pejorativa desde sua origem. Ela provém do espanhol *chancho*, “porco”, ou seja: designa uma “porcaria”.

softcore. Não nos esqueçamos de que estávamos no período de maior rigor da ditadura e que a censura não dava mole. Os realizadores, no entanto, abusavam do apelo erótico na divulgação de seus filmes, escolhendo títulos e subtítulos de conotação sexual — *Cada um dá o que tem* (1975), por exemplo, cujo subtítulo era “Nunca tantas deram tanto em tão pouco tempo” — e enfatizando as formas femininas nos cartazes. O sexo explícito seria incorporado à pornochanchada somente na década de 1980, devido à concorrência dos filmes pornográficos americanos, que, por meio da abertura política, penetravam o mercado brasileiro (ABREU, 2006).

A classificação “pornochanchada” tornou-se equívoca também porque, sob ela, abrigaram-se filmes de gêneros diversos, não apenas comédias. Com o sucesso das primeiras películas produzidas na Boca do Lixo, o polo cinematográfico paulista abraçou outros gêneros populares do cinema internacional, como o drama, o faroeste, o policial e até mesmo os filmes de *kung fu*. O que emprestava unidade a essa produção era a fórmula “*realização rápida + baixo custo + erotismo*”, sempre visando ao maior retorno financeiro possível (ABREU, 2006, p. 46, grifo do autor). Para os fins desta análise, focarei a pornochanchada propriamente dita, a que tem como base a comédia erótica italiana.

A princípio, o conúbio entre *A Divina Comédia* e a pornochanchada pareceria bizarra, não fosse uma característica fundamental desse subgênero cinematográfico: sua vocação paródica. Segundo Nuno Cesar Abreu, a pornochanchada é uma “vampira de gêneros”:

Um aspecto fundamental da pornochanchada é que ela opera com qualquer elemento que esteja à disposição para servir a seus propósitos, sendo frequente o recurso à paródia ou a citações. Apodera-se de outros gêneros, ou melhor, dos clichês de outros gêneros, para viabilizar-se, transacionando o erótico como uma espécie de líquido corrosivo que se adapta a recipientes diversos. A inclinação para a paródia confere-lhe grande vitalidade, permitindo que se sirva, satiricamente, de algumas combinações existentes nos outros gêneros — as mais evidentes recorrências iconográficas ou clichês narrativos —, para expor a própria estrutura. (ABREU, 2006, p. 149)

Cabe destacar que a paródia tinha o objetivo de aproveitar o êxito de algum gênero em evidência ou de algum filme específico, como é o caso

de *Bacalhau* (1976), de Adriano Stuart, realizado com a intenção explícita de surfar na onda de *Jaws* (1975), de Steven Spielberg, lançado no Brasil como *Tubarão*. Um dos exemplos mais conhecidos dessa vocação paródica da pornochanchada é o filme *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), de Oswaldo de Oliveira, que satirizava as convenções dos contos de fadas, mais particularmente de suas adaptações em desenho animado feitas pela Disney⁴. Dada a “atitude antropofágica” do referido subgênero (ABREU, 2006, p. 150), não é estapafúrdio o arranjo por meio do qual Manoel Herzog “traduz” e deforma o epílio de Dante Alighieri com base no sistema de convenções da pornochanchada.

3 A viúva fogosa

É preciso apontar que, em *A Comédia de Alissia Bloom*, não há a reprodução integral e exata das convenções da pornochanchada. Em vez disso, temos uma apropriação dessas convenções para propósitos satíricos e poéticos. Pode-se dizer que o livro de Manoel Herzog, ao mesmo tempo em que parodia *A Divina Comédia*, é também um pastiche de roteiro de pornochanchada, anacronicamente atualizado numa forma poética de prestígio na cultura letrada⁵. Mas, afinal de contas, quais elementos narrativos desse subgênero cômico podem ser encontrados na obra em questão?

Dividindo o ciclo cinematográfico da pornochanchada em três fases — a de formação, de meados de 1960 até aproximadamente 1972; a de consolidação, de 1972 até o final da década; a de decadência e transição para

⁴ Para a análise dos procedimentos paródicos tanto em *Bacalhau* quanto em *Histórias que nossas babás não contaram*, Cf. OLIVEIRA, 2016.

⁵ Uma dúvida pertinente é se o autor pretendeu utilizar-se das convenções da pornochanchada. Não haveria necessidade de tal intencionalidade, levando-se em conta que esse subgênero foi bastante popular nas décadas de 1970 e 1980, impregnando o imaginário de uma parcela do público de então. Contudo, temos um depoimento de Herzog a respeito de seu conhecimento desse tipo de produção cinematográfica. Numa entrevista para a dissertação de Mestrado de Márcio Alexandre Esteves Bernardino, o autor relata: “[...] vi a pornochanchada brasileira, que dentro da precariedade de recursos que a gente tenta produzir alguma coisa, tinham as chanchadas artísticas. Tinham filmes interessantes com Davi Cardoso, que eram destinados ao público mais tosco, mas tinha uma mensagem subliminar de arte” (BERNARDINO, 2019, p. 79-80).

o sexo explícito, de 1980 a 1985 —, percebe-se que *A Comédia de Alissia Bloom* está mais ligada às duas últimas. De forma geral, na passagem da primeira fase para a seguinte, houve uma transição de enredos mais focados na comédia de costumes e de uma produção técnica mais esmerada para o modelo de filmes de baixo orçamento com enfoque sexualmente mais apelativo e humor mais escrachado. Segundo Flávia Seligman (2000, p. 195), nessa passagem, também se percebe uma mudança na caracterização das personagens: “Nos primeiros filmes, as personagens eram mais simples, sem grandes caracterizações e estereótipos. Já para a metade do ciclo, começamos a perceber algumas personagens burlescas que acentuavam a veia cômica e apelativa”.

A galeria de personagens das pornochanchadas é repleta de estereótipos do imaginário popular e de tipos sociais ligados ao cotidiano das grandes cidades. Em torno dos arquétipos básicos, como a virgem inocente, o “paquera” (o conquistador) e o malandro (estes dois últimos costumavam se fundir), gravitavam outros como o corno, a desquitada, o homem do interior ingênuo, o ricoço sem escrúpulos, o homossexual afeminado, a loura burra, a viúva ferosa etc. (SELIGMAN, 2000, p. 194-220). Este último nos interessa particularmente.

Uma das películas mais famosas a apresentar uma viúva como uma de suas personagens principais é *A viúva virgem*. Embora, nessa obra, o tipo da viúva seja uma variação do arquétipo da virgem ingênua, ela nos interessa por apresentar interessantes paralelos com *A Comédia de Alissia Bloom*. O filme conta a história de Cristina, moça do interior de Minas, que se casa com o poderoso e mais velho Coronel Alexandre (também conhecido como Alexandrão); na noite de núpcias, ele sofre uma parada cardíaca e morre antes de consumir o casamento. Temendo continuar virgem para o resto da vida, Cristina muda-se para o Rio de Janeiro com sua tia, instalando-se num apartamento do coronel até então ocupado pelo malandro Constantino. Embora despejado, o paquera enxerga na viúva a possibilidade de dar o golpe do baú e, fazendo-se passar por um bem-sucedido empresário, começa a cortejá-la. A cada investida de Constantino, no entanto, o fantasma do coronel surge para a viúva, aterrorizando-a. Com a ajuda de um psiquiatra, o farsante consegue se fazer mais íntimo de Cristina, porém, assim que se preparava para deflorar a jovem, o fantasma retira sua potência sexual (no

livro de Herzog, Carlos, o marido morto de Alissia, usa do mesmo sortilégio para manter sua esposa a salvo das investidas de outros homens).

Constantino e a tia de Cristina resolvem então realizar uma sessão espírita para conversar com o coronel, que é incorporado pela mulher. Alexandrão debocha de Constantino aludindo à sua impotência, enquanto o malandro ameaça o coronel de espalhar que ele não havia consumado o casamento, deixando a esposa virgem. Os dois chegam a um acordo: o coronel permitiria que o malandro desvirginasse Cristina, desde que ele estivesse incorporado por seu fantasma, e, depois disso, não mais importunaria a viúva. Na hora H, o corpo de Constantino possuído por Alexandrão sofre um ataque cardíaco semelhante ao que tirara a vida do coronel. Constantino é internado, passa um tempo em coma e seus esforços voltam à estaca zero. A partir deste ponto, o enredo toma outra direção, que não interessa às finalidades desta análise.

O principal elemento convergente entre o filme de Pedro Carlos Rovai e o poema de Manoel Herzog é a figura do marido/espírito obsessivo que impede a viúva de satisfazer suas necessidades sexuais. Em ambas as obras, há um episódio de incorporação em que uma possibilidade de solução para o conflito é apontada: o pacto entre Constantino e o coronel na sessão espírita, no caso do filme; a imprecação de Carlos no terreiro, quando Alissia atina com o estratagema para burlar os desígnios do marido morto, no caso do livro. Além disso, há algumas semelhanças, por incidentais que sejam, entre a figura do coronel e a do pai de Alissia — com quem a protagonista chegou a manter uma relação incestuosa —, ambos igualmente ricos fazendeiros de personalidade autoritária.

Outra produção da Boca do Lixo cuja trama gira em torno das agruras de uma viúva é *Mulher, mulher* (1979), de Jean Garret. Embora não possua um teor humorístico, o filme interessa não só pela condição civil da protagonista, mas também por um importante paralelo com *A Comédia de Alissia Bloom*: ao contrário da maioria das pornochanchadas, que priorizavam a perspectiva masculina, tanto o enredo de Ody Fraga quanto a direção optam pelo ponto de vista de Alice, a viúva. Como observa Inimá Simões a respeito da construção desse olhar predominantemente masculino no cinema erótico brasileiro da década de 1970,

“[a] partir do momento em que a pornochanchada volta-se preferencialmente a um tipo de consumidor — o homem adulto de

baixa renda/de formação educacional precária, é inevitável que a câmera assuma as prerrogativas de um olhar clínico masculino que se toma como generalizado”. (SIMÕES, 2007, p. 186)

Além disso, os filmes desse subgênero cinematográfico apostavam numa identificação do espectador com a figura do malandro conquistador, geralmente o protagonista, possibilitando uma projeção das fantasias do público masculino — eróticas, mas também seus desejos de realização pessoal e econômica — sobre a tela (SELIGMAN, 2000, p. 99).

Embora, sob o comando de Jean Garret, a câmera demonstre afeição pelo corpo feminino, o filme evidencia o olhar de Alice como condutor narrativo, seja nas dramatizações *in loco* das reminiscências das personagens, que se descortinam diante dos olhos da protagonista — expediente utilizado em paralelo ao recurso da edição em *flashback* —, seja nas cenas apresentadas como reais, mas que não passam de alucinações da personagem. A opção por essa perspectiva se deve ao fato de o roteiro ter sido inspirado no *Relatório Hite sobre a sexualidade feminina*, publicado em 1978 pela historiadora social norte-americana Shere Hite (SIMÕES, 2007, p. 192). Tendo como base entrevistas realizadas com mais de três mil mulheres nos Estados Unidos, o *Relatório Hite* obteve grande repercussão mundial e causou escândalo ao colocar em pauta temas até então considerados tabus, como a masturbação e o orgasmo femininos, chegando a ser proibido em alguns países. Já no Brasil, Hite se transformou numa celebridade momentânea, reunindo mais de quinhentas pessoas em sua palestra no 1º Simpósio Internacional de Psicanálise, realizado em outubro de 1978 no Copacabana Palace (SILVEIRA, 2018).

Em *A Comédia de Alissia Bloom*, a história, contada em 1ª pessoa, também elege o ponto de vista feminino como enquadramento, embora haja uma perspectiva maior, a do autor implícito — dramatizado como o tradutor “Manoel Herzog” — conduzindo tudo. Vê-se, portanto, que até mesmo alguns desvios do poema em relação às convenções fundamentais da pornochanchada não escapam necessariamente ao escopo de tal subgênero cinematográfico, caso se considere a diversidade de suas produções.

4 Malandro é malandro e mané é mané

Além da viúva fogaosa, outros estereótipos povoam o poema satírico de Manoel Herzog, sendo que, como já vimos, a tendência à estereotipia, resvalando na caricaturização burlesca, é potencializada nas duas últimas fases da pornochanchada. Acrescente-se que, neste tipo de produção cinematográfica, muitos estereótipos são aproveitados diretamente do anedotário popular. Não é diferente em *A Comédia de Alissia Bloom*: temos o japonês sonso e mal dotado, o judeu avarento, o feiticeiro charlatão, o pastor desonesto, o padre pederasta, entre outros. Deve-se alertar que, desde a publicação do livro em 2014, apesar do curto intervalo, houve uma mudança de sensibilidade e é possível que a representação de certas personagens fira algumas suscetibilidades. Porém, a origem desses estereótipos na tradição humorística popular brasileira é óbvia e faz sentido dentro do processo dialógico que Herzog estabelece com a pornochanchada.

Uma das personagens mais curiosas é Vó Barbarella, a mãe de santo italiana a quem, logo no início da história, Alissia recorre para reverter sua abstinência forçada. A mulher, de aparência repugnante, comunica-se numa linguagem que mistura o falar dos praticantes da umbanda — variante dialetal do português hipoteticamente utilizada no passado pelas pessoas escravizadas — com diversos italianismos:

A nonna me gritou: “Já te espetava.
Vem cá, zi-figlia, vem, conta pra nonna
Che male, che mandinga che te entrava

La vita, te comeu algum fantchona?
Alguna vagabunda fez feitiço?
Vem [,] mizi-figlia, vem, contra pra nonna”. (HERZOG, 2014., p. 25)

Depois de revelar a Alissia que o finado marido era o responsável pelo seu período de seca, Vó Barbarella sugere um despacho à viúva, a princípio por um custo módico, não fosse o exorbitante preço cobrado pelos animais a serem sacrificados⁶, o que demonstra o caráter aproveitador da personagem:

⁶ É difícil definir a religião de matriz africana praticada no terreiro de Vó Barbarella. Embora o sacrifício de animais aponte para o candomblé, a presença de entidades como o pirata e a cigana, a incorporação de espíritos e o uso ritual do charuto apontam para a umbanda. Contudo, não é incomum encontrar, em terreiros de todo o país, uma mescla de elementos das duas religiões.

E a Vó, capitalista, uma emergente,
Defendia um troco de todo lado
Abusando da fé dos inocentes,

Dos bestas que nem eu, desesperados
Por coisas que Jesus tira de letra —
Enquanto há trouxa o esperto tá sarado. (HERZOG, 2014, p. 31)

O mais interessante em *Vó Barbarella* é o fato de ela aparentemente cumprir uma função metalinguística na obra. Assim como a personagem assume um caráter burlesco ao mesclar elementos afro-brasileiros com italianos, também se percebe, no livro, uma derrisão paródica daquela que é considerada a obra máxima da língua italiana no atrito com as convenções de um subgênero cômico caracteristicamente brasileiro — *Vó Barbarella* está para a umbanda (ou para o candomblé) assim como o poema dantesco está para a pornochanchada. Em ambos os casos, o resultado é hilariante e carrega algo de farsesco. Há, porém, um segundo nível de deslocamento, pois a própria pornochanchada, em suas origens, é a mistura da comédia erótica italiana com elementos da cultura popular brasileira e de nossa tradição cinematográfica, resultando, ao longo da década de 1970, um produto de humor mais escrachado e de maior apelo sexual. Pode-se dizer que a pornochanchada é uma versão “avacalhada” do subgênero italiano, sendo que uso o termo *avacalhado* não de maneira pejorativa, mas num sentido descritivo: houve uma escolha deliberada de realçar determinados aspectos do modelo, introduzindo novos elementos (para aclimatar o produto ao gosto do público local), sempre tendo em vista um baixo custo de produção e um retorno fácil de bilheteria.

Outro aspecto interessante apontado na mãe de santo é sua condição social: “uma *emergente*” — palavra cheia de ressonâncias no contexto em que a obra foi escrita. Ao longo da década de 2000 e do começo da década de 2010, assistiu-se ao fenômeno da ascensão social e econômica da chamada “classe C”, uma faixa populacional que, vinda dos estratos mais pobres da classe trabalhadora, alcançava uma posição periclitante na classe média sobretudo pela via do crédito e do consumo. Embora a protagonista esteja com a vida ganha, o que seu pai se preocupou em lhe garantir, ela parece se deslocar no universo social desse estrato emergente, que concilia gostos e costumes de sua classe de origem a novos hábitos de consumo econômico

e cultural, propiciando um cruzamento do popular (popularíssimo) com o mais sofisticado.

A posição incerta desse estrato no quadro econômico brasileiro resulta em instabilidade: os índices de ascensão pela renda não ocultam o perigo de se derrapar na clivagem que separa as classes historicamente constituídas, o que representaria uma recaída na situação social de origem. Por isso, o enredo ganha os contornos de uma luta selvagem pela subsistência, em que as personagens tentam a todo momento tirar proveito umas das outras, sendo a protagonista vítima de muitas delas. Há o japonês dono de quitanda que se aproxima da recém-viúva de olho em sua fortuna; a mãe de santo e o feiticheiro que exploram a credulidade de seus clientes, assim como o pastor neopentecostal faz com seus fiéis; o padre *popstar* que se promove junto ao público feminino ocultando sua homossexualidade. Esse darwinismo social à brasileira, no qual os malandros devem predominar sobre os manés, estende-se à seara amorosa na figura do santista Carlos, por exemplo, que seduz a senhora Bloom enquanto mantém um caso com uma mulher mais jovem (e, portanto, mais bem cotada no mercado dos “paqueras”).

Embora o comportamento dessas personagens seja indubitavelmente antiético, não chega a ser criminoso. Suas ações ocupam uma zona de penumbra entre o legal e o ilegítimo. Por essa razão, *A Comédia de Alissia Bloom* pode ser inscrita na tradição de obras em que figura o arquétipo do malandro, assim como este foi descrito por Antonio Candido em “Dialética da malandragem”, famoso ensaio sobre o romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Como a análise de Candido mostra, as personagens do referido romance integram, em sua quase totalidade, o grupo dos *homens livres pobres*⁷, formado por indivíduos que, na sociedade escravocrata, ocupavam uma posição intermediária entre os proprietários e as pessoas submetidas ao trabalho servil, as duas classes que constituíam o eixo da vida econômica brasileira de então. O homem livre pobre, não encontrando lugar definido em tal estrutura econômica, dependia, para sua subsistência, de trabalhos provisórios, quando não do favor dos proprietários, resultando numa situação de aguda instabilidade social. Segundo Candido, tal instabilidade se configura formalmente no

⁷ Categoria estabelecida na historiografia e na sociologia brasileiras por Caio Prado Júnior em *Formação do Brasil Contemporâneo*. Cf. (PRADO JÚNIOR, 2008).

romance de Manuel Antônio de Almeida como uma dinâmica entre o polo da ordem e o da desordem, à qual as personagens e outros elementos da obra estariam subordinados (CANDIDO, 2004).

No polo da ordem, encontram-se práticas e valores considerados socialmente legítimos, como o trabalho, a religião, a família, a lei etc.; no da desordem, tudo aquilo que escapava aos sistemas de controle social. No revezamento contínuo entre esses dois polos, está o estilo de vida da malandragem: se o malandro não é o “homem de família de bem”, tampouco é o marginal; ele se desloca entre o lícito e o ilícito, o moral e o imoral, conforme as necessidades e as conveniências (CANDIDO, 2004). Mesmo com o fim do regime escravocrata e com a industrialização do Brasil no século XX, o malandro sobreviveu como tipo social e figura do imaginário popular graças à profunda concentração de renda de nossa sociedade, representando uma parcela do estrato populacional que se equilibra entre as elites constituídas e a faixa da classe trabalhadora em situação de exclusão social. Não é por caso que encontramos uma proliferação de malandros na pornochanchada, em pleno período do “milagre econômico”, assim como as personagens de *A Comédia de Alissia Bloom* mantêm sua atualidade em relação ao Brasil contemporâneo.

Num contexto completamente diverso e num nível diferente de vulnerabilidade, essa precária classe média representada no poema de Herzog apresenta uma similaridade estrutural com a condição do homem livre pobre que figura em *Memórias de um sargento de milícias*, de modo que, para além da instituição da malandragem como estilo de vida predominante, outros pontos em comum podem ser traçados entre as duas obras. No folhetim de Almeida, o protagonista Leonardinho, apesar de se colocar na dependência do favor de outras personagens, vive despreocupadamente sem ter sua subsistência comprometida (quando é colocado para fora do lar paterno e se torna agregado na casa das duas viúvas, por exemplo, já conta com a herança do barbeiro como salvaguarda); de maneira semelhante, Alissia Bloom leva uma vida confortável assegurada pelo pai. Isso permite que, tanto no poema quanto no romance, a luta pela sobrevivência material não ocupe o centro do enredo, cujo foco está nas aventuras e desventuras (sobretudo amorosas) dos protagonistas, assim como ocorre nas pornochanchadas.

Edu Teruki Otsuka (2016), investigando aspectos que escaparam à lente simpática de Candido em relação ao universo ficcional de Manuel

Antônio de Almeida, chama a atenção para o *espírito de rixa* vigente entre as personagens do romance, que, despreocupadas de considerações éticas, envolvem-se em contínuas disputas, seja por recursos materiais, seja por uma “supremacia qualquer” — para utilizar uma expressão machadiana aproveitada por Otsuka. Esse espírito de rixa seria o motor responsável por mover as engrenagens do enredo. Trata-se de algo semelhante ao que observamos em *A Comédia de Alissia Bloom*, quando eu me referia, alguns parágrafos acima, a uma “luta selvagem pela subsistência”.

Há, porém, uma diferença significativa entre os universos ficcionais criados por Manoel Herzog e Manuel Antônio de Almeida (sendo que, neste aspecto, o folhetim romântico está mais próximo das pornochanchadas): como destaca Antonio Candido (2004, p. 33), em *Memórias de um sargento de milícias* estamos diante de um “mundo sem culpa”, caracterizado como “certa ausência de juízo moral e na aceitação risonha do ‘homem como ele é’, mistura de cinismo e bonomia que mostra ao leitor uma relativa equivalência entre o universo da ordem e o da desordem”, o que se manifesta na maneira como são representados o comportamento e as atitudes das personagens, desembaraçadas de qualquer senso de moralidade mais profundo que o das conveniências sociais. Ao contrário disso, na segunda parte do poema — “Purgatório” —, Alissia Bloom é consumida pela culpa e pelo vazio de uma vida luxuriosa, voltando-se ao polo da ordem, representado pelas religiões institucionalizadas, nas quais encontrará, para seu desespero, a mesma desordem difusa de seu círculo social. Contudo, a redenção alcançada em sua jornada através dos sete Céus passa pelo reconhecimento de que os prazeres terrestres fazem parte do plano de Deus para a humanidade. Portanto, o sentimento de culpa é um elemento exclusivo da protagonista, em desacordo com o universo ficcional construído pela obra e com a consciência autoral nela configurada. No final das contas, o mundo sem culpas é restaurado:

O quanto na vida há que ter coragem
Pra abandonar-se ao gozo e viver pleno
Como se na maior libertinagem.

Gozando urrando trepando e fodendo
Gostoso, mas sem descer ao profano,
Antes, na graça divina ascendendo —

Que o gozo quer Deus pra o gênero humano. (HERZOG, 2014, p. 117)

5 Uma estética da sacanagem

Paulo Emílio Salles Gomes, em seu *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, destaca que um princípio constitutivo do cinema brasileiro — e de nossa vida cultural em geral — seria uma *incompetência criativa em copiar*, resultante da precariedade técnica e material própria de nossa condição de país subdesenvolvido (GOMES, 1980, p. 88). Se, por um lado, esse princípio geraria um produto tecnicamente inferior aos dois países desenvolvidos, de onde provêm os modelos artísticos e comerciais aos quais o Brasil, de formação histórica colonial, está submetido, por outro lado, seria o germen da “originalidade” de nossa produção cultural, uma vez que é preciso adaptar tais modelos às nossas carências, ou seja: a precariedade é marca de distinção e de identidade. Numa entrevista concedida a Maria Rita Kehl na revista *Movimento*, referindo-se especificamente à pornochanchada como “cópia” da comédia erótica italiana, Paulo Emílio afirma:

Bom, a imitação do estrangeiro é uma constante não só na história do cinema brasileiro como em toda nossa vida cultural: como ponto de partida. Acontece que não se consegue imitar, existe uma “incapacidade criadora de imitar”. E os resultados finais mostram que a gente sempre acaba fazendo algo muito diferente do modelo inicial. [...]. Na pornochanchada está havendo evolução e criação mesmo dentro dessa imitação do cinema italiano. (GOMES, 1976, p. 19)

É nesse sentido que eu mencionava a pornochanchada como “avacalhção” da comédia erótica italiana, em que o teor humorístico e picante do modelo se torna mais desabusado, e o cuidado com os aspectos técnicos é menor. O mesmo fenômeno se observa, na pornochanchada, durante a passagem do *softcore* para o *hardcore*, quando o cinema erótico brasileiro teve de competir com o produto norte-americano, mais explícito e profissional. Conforme Nuno Cesar Abreu (2006, p. 132):

Com poucas exceções, o pornô brasileiro não escapa, numa análise pouco rigorosa, de uma impressão de caricatura ou de comicidade (às vezes involuntária). Há, neles, a forte presença de um traço recorrente da cultura brasileira: a sacanagem, referida tanto à conduta (à ética) quanto ao terreno da sexualidade. Os filmes parecem feitos de sacanagem sobre sacanagem. Escracho e deboche são seus ingredientes essenciais, salvo algumas exceções com pretensões

estéticas ou “psicologizantes”, que às vezes caem no ridículo (grifos do autor).

Podemos definir *sacanagem*, sob essa perspectiva, como a assunção consciente e irônica da precariedade como princípio condicionante da produção cinematográfica — uma avacalhação do modelo, seja ele de prestígio ou não (como é o caso do pornô americano). Por mais que a cópia do produto estrangeiro se pretenda séria, sempre subsistiria uma impressão de impropriedade, uma sugestão paródica. Por que, então, não incorporar conscientemente tal circunstância incontornável?

É com um espírito igualmente sacana e com o mesmo deboche que Manoel Herzog se apropria das convenções da pornochanchada para avacalhar a *Divina Comédia*. A *sacanagem* está não apenas no burlesco da história, no grotesco dos eventos narrados, mas no próprio estilo da obra. No canto IV da terceira parte, na descrição da cidade que representa o terceiro Céu, onde vivem as almas dos sábios, encontramos:

Representada na cidade Atenas,
Pois esta vila, de todas as plagas
Celestiais é aonde vive menas

Gente inguinorantes. Lá Pitágoras
Professa o bem e o vegetarianismo,
Gozo melódico das matemáticas, [...] (HERZOG, 2014, p. 126)

“Aonde” em vez de “onde”; “menas” para rimar com Atenas; “inguinorantes”; desvios intencionais da norma culta empegados para transmitir uma impressão de avacalhação generalizada, o que é ironicamente significativo numa passagem em que se exalta o sítio do Paraíso reservado às almas dos mais sábios. Para que não reste dúvidas de que todo esse “desleixo” estilístico é deliberadamente construído:

[...] bato várias

Siriricas pensando no meu Carlos
Pra ir esquentando. De São Paulo a Santos
Dá mais de duas horinhas, vou no embalo,

Desço no Tietê depois de tantos
Quilômetros de estrada e, no metrô,
Vou até Jabaquara, e de lá a Santos.

Podem me criticar, ficou um cocô,
Falta de rima é uma merda, repeti
Santos, mas que se foda, me perdoo. (HERZOG, 2014, p. 44)

A linguagem grosseira, as rimas pobres (embora às vezes inusitadas e hilárias) e a métrica não raramente frouxa são indícios da avacalhação da obra em sua dimensão estilística. É como se a precariedade característica da matéria social esteticamente configurada no poema se alçasse à princípio formal, estruturante, corroendo por dentro a solenidade de seu modelo literário. Não nos esqueçamos de que o estrato representado na obra, a “classe C”, tem sua origem nas classes menos escolarizadas e só recentemente obteve acesso aos níveis mais altos da educação formal, de modo que sua apropriação das referências que constituem o capital cultural se dá com base numa formação intelectual irregular, quando não deficiente. Nas melhores circunstâncias, tal apropriação pode resultar numa revitalização crítica dos elementos da cultura hegemônica na fricção com referências estranhas a ela; em geral, no entanto, observa-se uma reprodução automática dos valores culturais da elite, descambando para o *kitsch*.

Com as soluções estéticas adotadas e levando em conta a natureza enfática e reiterativa dos expedientes satíricos, Manoel Herzog cria um estilo consistente com o horizonte cultural das personagens — incluindo a narradora e seu “tradutor” — submetidas mais uma vez à dialética entre ordem (a cultura “legítima” das classes instruídas) e desordem (o caldo formado por elementos da cultura popular e da de massas, do qual fazem parte a pornochanchada e encarado com desprezo por setores das elites). Malandramente, o arranjo formal de *A Comédia de Alissia Bloom* desliza entre os elementos da cultura letrada e do popularesco, de acordo com suas necessidades, sem se identificar completamente com este (como atesta o tom depreciativo com o qual certas manifestações da cultura popular são referidas) nem com aquela, posto a abordagem irreverente dos modelos culturais de prestígio. A precariedade se torna um princípio formal crítico tanto em relação ao caráter excludente da cultura letrada quanto às condições de carência material com base nas quais a cultura popular se constitui.

Referências

- ABREU, Nuno Cesar Pereira de. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- BERNARDINO, Márcio Alexandre Esteves. *Comunicação, cultura e história de Santos: a gestão do imaginário social da arte no interesse público local*. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul, 2019.
- BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. 2. ed. Chicago The University of Chicago Press, 1983.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 17–46.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. Entrevista com Paulo Emílio de Salles Gomes. [Entrevista cedida a] Maria Rita Khel. *Movimento*, São Paulo, n. 29, p. 19, 19 jan. 1976.
- HERZOG, Manoel. *A Comédia de Alissia Bloom*. São Paulo: Patuá, 2014.
- NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. *Erotismo no cinema brasileiro: a pornochanchada em perspectiva histórica*. Curitiba: CRV, 2018.
- OLIVEIRA, Gilvando Alves de. *A construção do discurso paródico na pornochanchada: uma cosmovisão carnavalesca*. 2016. 203 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.
- OTSUKA, Edu Teruki. *Era no tempo do rei: atualidade das Memórias de um sargento de milícias*. Cotia: Ateliê, 2016.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. 23. ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- SELIGMAN, Flávia. *O Brasil é feito pornôs: o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares*. 2000. Tese (Doutorado em Ciências – Cinema, Rádio e Televisão) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

SILVEIRA, Matilde. Com Shere Hite, orgasmo ganhou visibilidade há 40 anos. *In*: O GLOBO, Rio de Janeiro, 31 jul. 2018. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/com-shere-hite-orgasmo-ganhou-visibilidade-ha-40-anos.html>>. Acesso em: 30 jan. de 2021.

SIMÕES, Inimá. Sexo à brasileira. *Alceu*, Rio de Janeiro, v.8, n. 15, jul./dez. 2007.



Infâmia dos intelectuais: Um comentário sobre *Os inconfidentes* e sua recepção

The intellectuals' infamy: A commentary on Os inconfidentes and its reception

João Pace

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

jolipace@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-5072-2077>

Resumo: O artigo almeja uma revisão crítica do filme *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, tomando como ponto de partida o debate que suscitou entre os contemporâneos, notadamente Gilda de Mello e Souza, cujas observações em termos de análise estética deixam-se também traduzir em problemas ideológicos. No centro da discussão aparece o papel dos intelectuais no conflito social, o desmascaramento agressivo de sua dubiedade política e, finalmente, o impasse em que se viram após 1964 no Brasil. Passando à caracterização formal do filme, a qual se apoia por sua vez na comparação com a peça *Arena conta Tiradentes* (1967), de Boal e Guarnieri, procura-se expor como sua narrativa distanciada e satírica dos fatos históricos garante coerência ao conjunto, unidade formal que será discutida também politicamente.

Palavras-chave: cinema brasileiro; Joaquim Pedro de Andrade; crítica dialética.

Abstract: The article aims at a critical review of the film *Os inconfidentes* (1972), directed by Joaquim Pedro de Andrade, taking as starting point the debate it aroused among its contemporaries, notably Gilda de Mello e Souza, whose aesthetic objections can also be translated into ideological problems. At the center of the discussion appears the role of intellectuals in the social conflict, the aggressive unmasking of their political dubiousness and finally the conundrum they face after 1964 in Brazil. Moving on to the formal characterization of the film, based on a comparison with the play *Arena conta Tiradentes* (1967), by Boal and Guarnieri, an attempt is made to expose how its distanced and satirical narrative of historical facts guarantees coherence to the set, and such unity will also be discussed politically.

Keywords: Brazilian cinema; Joaquim Pedro de Andrade; dialectical criticism.

1

Em um artigo de jornal publicado poucos meses depois da estreia do então mais recente filme de Joaquim Pedro de Andrade, Zulmira Ribeiro Tavares chamou a atenção para um detalhe evidente e importante: seu título não é *A Inconfidência*, e sim *Os inconfidentes* (TAVARES, 1972)¹. Não se trata, portanto, de uma reconstituição da conjuração mineira, mas tampouco de um conjunto de “retratos” dos conspiradores. Antes, a caracterização grosseiramente satírica dos pais da pátria estende diante de nós uma série de *caricaturas*, cujos traços derrisórios mais salientes remetem a vícios e fracassos contemporâneos à filmagem. Assim, os conjuradores nos serão mostrados, cada um a seu modo, ora como oportunistas, ora como adutores, ora como falastrões, ora como covardes, pedantes em certo momento, ingênuos noutra, pusilânimes, tarados por privilégios, exploradores de escravos etc., tudo redundando num malogro político encenado em clima farsesco e algo teatral. A escolha deste ângulo individualizado de ataque fica clara desde a sequência introdutória, com a apresentação do destino dos quatro principais inconfidentes, indo da carne podre de Tiradentes ao Gonzaga delirante na costa de Moçambique. De fundo entra a versão de Tom Jobim da *Aquarela do Brasil*, falando em deixar “cantar de novo o trovador”, e o seu anacronismo crasso e deliberado é um sinal dentre tantos de que a invectiva do filme tinha seus destinatários também no presente de 1972.

Pelo menos em termos de intenção polêmica, *Os inconfidentes* encontrou resposta à altura. Numa ocasião anterior, Gilda de Mello e Souza (2009, p. 223-8) já havia apontado algumas inconsistências na primeira reação do cinema brasileiro ao corte de 1964, numa intervenção a respeito de *O desafio*, de Saraceni. Ali, o diálogo inocentemente explícito e a preponderância visual da mulher burguesa se engrenaram num desacerto formal que traía uma incoerência ideológica: o fascínio pelo universo do campo inimigo, mal disfarçado pela discursiva. A objeção que faz ao filme de Joaquim Pedro é outra, mas similar. O ponto mal-dado na sua costura estaria na torção imposta ao material histórico a fim de que dissesse o que o diretor gostaria que dissesse. Daí o desequilíbrio na construção

¹ Parte da fortuna crítica foi levantada por Ranny Cabrera em seu trabalho sobre o último longa de Joaquim Pedro, *O homem do pau-brasil* (1981). Cf. CABRERA (2022).

das personagens, psicologicamente aprofundada no caso de Cláudio e Alvarenga, unilateral e simplificada no de Gonzaga e Tiradentes, seja com sinal positivo ou negativo. Correriam assim em paralelo um segmento evocativo, articulando sugestões de modo recôndito e com valor artístico, e outro discursivo e inculcador, que tutela o olhar do público direcionando-o sem nuance a uma interpretação única. Essa “indecisão de linhas diretoras” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 254), ou ainda, esse desencontro entre o que noutro lugar a autora chamou de “função esclarecedora” e “função fecundante” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 227) do filme, perturbaria a sua verossimilhança interna.

Os problemas de elaboração formal novamente remetem a outros, de natureza política. A Gilda, o tratamento dedicado aos poetas e administradores coloniais reunidos na Inconfidência, e sobretudo a Gonzaga, pareceu no mínimo injusto. Também aqui haveria uma dualidade de registros: de um lado, a elevação mitificante do alferes, tido por herói popular; de outro, a má figura que fazem todos os demais, gente culta da classe dirigente. Os intelectuais não passariam de interesseiros movidos pelo sentimento da casta, enquanto os filhos do povo são puros e se guiam genuinamente por seus ideais: em uma palavra, trata-se de “uma visão *obreirista* dos acontecimentos” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 253), que chegava ao cinema depois de uma passagem pelo teatro em *Arena conta Tiradentes*. Mais de um comentador fez essa ligação entre a peça de 1967 e o filme de Joaquim Pedro², a ser retomada mais adiante como ponto de apoio para descrever a composição deste último. Enfim, paradoxo dos paradoxos, a representação nobilitante do herói de sempre desdiz a intenção desmistificadora com que se abordou os fatos e reaproximaria a fita da historiografia oficial.

Voltaremos a discutir com maior detalhe a justeza dos reparos de Gilda. O que por ora importa é reter e sublinhar a substância dessa objeção e da divergência de perspectivas entre crítica e obra. Adiantando um pouco e trazendo à frente o nosso principal assunto, o que estava em jogo era o papel dos intelectuais, a sua posição na hierarquia social, seu relacionamento com a administração do Estado e a maneira como se situavam frente à massa

² Noutra chave, ela foi feita por Zulmira Ribeiro Tavares no artigo citado acima, e também no estudo de Iná Camargo Costa (1996, p. 139) sobre o desenvolvimento do teatro político no Brasil em meados do século passado.

dos estropiados que constituíam o grosso do povaréu; este, o eixo em torno do qual se defrontam os termos de comparação históricos, as Minas dos últimos anos do século XVIII e o pós-64, franqueando o trânsito de uma situação a outra e o recurso à alegoria e à alusão. Note-se que a analogia entre situações muito diversas tendo em vista um tema específico obriga àquela simplificação caricatural de que falávamos no começo. De todo modo, essa disputa pelo valor político do intelectual é registro interessante de um abalo mais profundo, além de atestar um conflito geracional. Para a professora de estética egressa das primeiras turmas da nova universidade, que pôde desfrutar dos modestos mas significativos progressos dos decênios anteriores no teatro e no cinema, beneficiária portanto dos feitos da burguesia no campo da cultura (MELLO E SOUZA, 1980, p. 95-106) e de toda a transformação que vinha se processando no país desde 1930, que alterou e internalizou o imaginário nacional – para ela, bem como para seus companheiros de geração, havia um laço tácito, mas necessário e profundo, entre avanço social e aprimoramento crítico da reflexão, e desse ângulo o rechaço violento do que timidamente se pôde acumular no país em matéria de pensamento e literatura equivalia a uma “condenação suicida da intelectualidade pela intelectualidade mais jovem” (SCHWARZ, 2012, p. 193). A autoimolação da *intelligentsia* deixava-a num beco sem saída, e para fugir ao impasse valeria retomar, como ela fez, a defesa do “poder da inteligência” e da “força invencível das palavras” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 253).

Entre as exigências críticas de Gilda de Mello e Souza, que lhe servem para a avaliação de obras como a que está nos interessando, encontramos tanto a da pregnância de significados da imagem, com o que “o sentido do texto permanece encoberto, indeterminado, revelando a custo a série de nexos escondidos” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 256) – critério pelo qual valoriza o tratamento da escravidão no filme – quanto a da confiança no raciocínio interpretativo do público, que não carece de direções fáceis e pode desvendar por conta o enigma proposto pelo trabalho artístico. Em síntese, a força do cinema de Joaquim Pedro aparece quando vem a “confiar no poder evocativo da imagem e na liberdade do público de apreender o sentido na desordem aparente das formas” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 257). Para mostrar que não estava sozinha, lembremos que o estilo de Antonio Candido, informado pela disciplina especializada da rotina universitária, nem por isso deixava de reconhecer “força cognitiva à sensibilidade e à capacidade de

expressão do leitor culto” (SCHWARZ, 1987, p. 155). Poderíamos supor nisso tudo uma aposta intelectual e política no bom uso do juízo de valor, que se guia pela experiência prática ao tratar de arte bem como apura o senso de realidade a partir dela.

Mas aqui começam também os problemas, e com eles reponta o outro lado da questão, que é o aspecto consequente da posição de Joaquim Pedro e de *Os Inconfidentes*. Algumas observações de Roberto Schwarz sobre o artigo de Gilda merecem ser mencionadas neste ponto. A tomada de partido contra um esquematismo meio demagógico

era um apelo para que o artista não fizesse à ditadura ou à luta política o sacrifício da arte, a qual não existe sem a liberdade do espectador e do leitor. Vista à distância, contudo, a chance do conselho era pequena, pois o “obreirismo” no caso correspondia a uma experiência histórica feita, não da eficácia do Tiradentes, mas da acomodação de fundo das classes ilustradas. Por que confiar na liberdade delas? (SCHWARZ, 2012, p. 194)

É uma boa pergunta. De fato, o processo político, social e cultural que teve 1964 como seu centro, além de substituir a plateia cosmopolita do Teatro Brasileiro de Comédia pelos estudantes ruidosos e exaltados do Arena (SCHWARZ, 1999, p. 120-5), botou abaixo todo um conjunto de esperanças quiméricas. Em primeiro lugar, as expectativas de autorreforma das classes dirigentes se provaram sem fundamento, reafirmando o lugar subalterno do país na estrutura de poder do capitalismo global e o imobilismo da dominação no plano interno. As alianças mais ou menos imaginárias do período nacional-populista viraram fumaça, e sua desautorização não deixou intocada a esfera cultural, que anteriormente ligara seu destino àquelas transformações esperadas³. Mesmo bloqueados os dutos pelos quais se dava uma verdadeira transfusão interclasse de energias estético-políticas, a mesma cultura de contestação florescia isolada, como uma mercadoria para consumo entre outras – esta, uma verdade que parte do tropicalismo, entre o cinismo e a celebração, fez questão que todos soubessem. A procuração autoconferida pelos letrados para falar em nome dos oprimidos e defender sua causa, que numa sociedade como a brasileira havia sido um modelo

³ Daqui em diante parafraseamos um pouco as ideias contidas em Schwarz (2008, p.70-111)

de engajamento desde o abolicionismo de Nabuco (SCHWARZ, 1999, p. 172-3), ficou sem chão, e diante dessa desconexão forçada, a qual, contudo, não impedia que a arte passasse muito bem, obrigado, o intelectual passou a fazer de si mesmo seu objeto e refletir com desconfiança sobre os limites de sua atividade. Nem é preciso lembrar a importância de um filme como *Terra em transe* para essa discussão.

No novo momento, a cultura passa a ser entendida como parte conivente do desenvolvimento à brasileira, com seus avanços palpáveis para as classes do mando e exploração desabrida para os mandados. O vazio das palavras de ordem é apresentado com muito êxito no filme de Joaquim Pedro, como muito bem transparece na relação dos inconfidentes com o escravismo. Assim, na cena em que Gonzaga adentra o quarto de Cláudio para convocá-lo ao levante, a câmera começa focalizando a escrava-amante deste último, nua, deitada na cama, depois se erguendo e se vestindo, de modo a deslocar o diálogo entre os poetas rebeldes e qualificá-lo em termos de classe. Analogamente, na sequência seguinte, enquanto os conjuradores repassam versos latinos sobre a liberdade para usar como lema de sua bandeira, a mesma escrava serve-lhes o café da manhã. Temos aqui algo como uma fórmula cênica de base, que variada mas persistentemente orienta a composição do filme, e na qual o contraste entre dicção elevada e vida prática propõe uma simultaneidade obviamente disparatada que distancia o discurso e o torna ridículo. Não deixa de ser uma maneira pertinente de estilizar não só a derrota imposta pelo golpe, como também a nova situação dos intelectuais, entre o papo furado e a impotência política, e o seu ódio por essa situação.

Em linha com as revelações feitas pelo processo histórico, *Os inconfidentes* dava uma figura menos condescendente e mais realista do engajamento dos esclarecidos, desvelando também os interesses pessoais e de grupo que sua fraseologia esconde. Se há esperança, ela estará agora nos dominados que deverão tocar por si mesmos as transformações futuras, sem tempo para elucubrações que mal disfarçam a vontade de dirigir o próximo. Por aí se vê que o filme de Joaquim Pedro, para além do proselitismo, estava na verdade tirando implicações de seu momento. O que não significa, todavia, que a lucidez de sua posição não o conduza ao impasse, aquele a que reagiu Gilda de Mello e Souza no artigo que estávamos glosando; pelo

contrário, a crítica desapiedada do intelectual, uma constante no cinema e na arte desde aquele período, este autoflagelo cobra um preço até o presente.

Para que fique claro o que se quer dizer com isso, pedimos licença para uma pequena digressão e, arriscando um pouco, para a comparação com um filme bem recente. Trata-se de *#agoraoque*, de Jean-Claude Bernardet e Rubens Rewald, lançado em 2020⁴. No seu centro, está um filósofo midiático e de esquerda em constante confrontação com seus limites, com a inocuidade de suas falas, com os ouvidos moucos a que chegam, ou não chegam, suas palavras. Debatendo ora com o pai, ora com a filha, ora com empreendedores periféricos, ora com militantes de movimentos sociais, é sempre chamado a reconhecer seus privilégios, sua falta de contato com a vida e as necessidades urgentes dos pobres, a contradição entre o que fala e o lugar de onde fala. A cena da discussão entre ele e seus familiares a propósito da eficácia de diferentes formas de organização política, pontualmente tornada inaudível pelo aspirador da empregada, lembra aquela fórmula base que dissemos atravessar *Os inconfidentes*. Outra sequência, entretanto, ajuda mais a elucidar a armadilha histórica. É a última do filme, uma roda de conversa do protagonista com jovens politizados da periferia. Enquanto o filósofo argumenta a favor de uma visão ampla dos problemas sociais, advogando a utilidade de seus conhecimentos para a causa dos militantes, estes torcem o nariz e lançam-lhe ao rosto a impostura que é querer ensinar aos outros, de cima para baixo, o que é melhor para eles. Como se lhe respondessem: nada do que você possa dizer nos interessa, e a sua insistência em dizê-lo só mostra a sua vocação para usurpador da luta alheia. Ele chama para uma transformação abrangente; eles só querem tocar o próprio rolê e sobreviver sem ajuda de ninguém. Sob o rechaço agressivo da juventude da quebrada, a câmera mostra o filósofo baixando a cabeça e levando a mão à testa.

O que resta para o intelectual numa situação desse tipo? O reconhecimento de sua própria posição na sociedade, a suspeita lançada sobre si, sobre sua linguagem e sobre suas pretensões a falar em nome de coletividades abstratas é decerto um avanço; por outro lado, a oportunidade prática de sua reflexão e de seus questionamentos, a necessidade da crítica e a possibilidade que abre de transcender o que já está posto – tudo isso também é dispensado, e o que sobra é no máximo o papel de repetir as demandas dos

⁴ Para uma apreciação mais geral, Cf. Otsuka e Rabello (2022).

oprimidos e de seus movimentos, pondo-se humildemente em seu lugar de porta-voz do que os outros já dizem. Um exemplo talvez do que seja jogar o bebê com a água do banho fora: o que se ganhou em realismo, perdeu-se em negatividade. A questão não está, portanto, em tomar um lado, contra ou a favor do intelectual, com Gilda ou com Joaquim Pedro; não cabe nem o elogio do cultivo do gosto nem baixar a cabeça ao anti-intelectualismo, mas registrar ao menos a aporia, fixada pelo processo histórico e que dificilmente encontrará solução apenas no âmbito separado da cultura.

2

Um pouco do que viemos discutindo sobre o lugar histórico do cinema de Joaquim Pedro de Andrade e sua relação com a tradição após 1964 pode ser reencontrado na característica mais própria de seu trabalho, qual seja, “tomar sempre como ponto de partida uma obra consagrada pela literatura ou um fato consagrado pela História [...] para, através do processo criador, ir contestando, ininterruptamente, aquilo que havia erigido como universo de seu discurso” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 253). Por um lado, o cordão umbilical com as obras do passado, que demarcam o espaço ficcional onde se move a imaginação do diretor; por outro, a contestação que esta promove desde o interior desse espaço ficcional, movida a iconoclastia. A retificação do texto prévio o corrói por dentro, como se fosse o caso de refazer a tradição, corrigindo-a; na medida em que esta correção não escapa aos limites da mesma tradição, contudo, segue refém dela. Essa ambiguidade fundamental no modo como Joaquim Pedro se apropria de suas fontes foi mais bem formulada, como de costume, por Gilda de Mello e Souza: ele

se encolhe na tocaia para, sem ser pressentido, saltar com mais êxito sobre a presa. Será uma forma de amor essa atenção feita de vigilância, recusa ao abandono e agressividade? Ou vingança ressentida de criador, consciente de que a sua imaginação age sempre de *maneira parasitária* sobre um primeiro discurso autônomo? (MELLO E SOUZA, 2009, p. 239-40, grifo nosso)

Talvez não seja demasia teórica recordar nesta altura a ideia contrassensual de Adorno, para quem não será o mero encantamento, mas a insatisfação e por vezes até o ódio quanto à tradição aquilo que permite

fazer dela novamente uma força produtiva e, nesse sentido, reativá-la⁵. De todo modo: permanecer imerso na cultura já acumulada e ao mesmo tempo buscar subir à superfície para respirar novos ares, este o duplo movimento que faz o cinema de Joaquim Pedro bracejar sem descanso. Podemos datá-lo historicamente por meio de dois ângulos: primeiro, pensando na referência constante ao Modernismo, ele estaria alcançando a encruzilhada histórica em que a tal arte moderna, a autoconsciência estética da modernização conservadora no Brasil, encontrava seu esgotamento, junto aliás da própria modernização. O congelamento das expectativas sociais ligadas a esta – estabelecido num primeiro momento com a ditadura de 1964 e depois confirmado na atual fase de desintegração, que coincide com a normalidade democrática – obrigava a suspeitar da produção cultural que as vinha acompanhando e formulando havia já meio século. De um segundo ângulo, ainda mais amplo, junto com o movimento modernista caducou o próprio engajamento do intelectual na construção de uma sociedade autônoma e integrada ao movimento do mundo, empenho formativo então velho de dois séculos e que tinha seu marco fundador, vejam só, no neoclassicismo mineiro... Enfim, procuremos definir como aparece essa reiteração agressiva e cerceada da tradição nos dois primeiros longas de Joaquim Pedro, para passarmos depois à descrição da fisionomia de *Os inconfindentes*.

Tanto em *O padre e a moça* como em *Macunaíma*, tudo o que nos originais de Drummond e Mário de Andrade tinha figura genérica, inespecífica temporal e espacialmente, ou ainda, tudo aquilo que aproximava seus personagens e suas situações da indeterminação do mito e da lenda foi retomado em chave por assim dizer realista (MELLO E SOUZA, 2009, p. 240-2). No primeiro, a fuga amorosa do casal proibido, retendo não obstante os motivos plásticos do poema, ganha um cenário localizável, apresentado com detalhe, bem como narrativas paralelas que situam a história central numa teia de outras relações. Aparecem o padrinho tirânico, o impotente, e “o drama deriva das interdições do grupo aos anseios da

⁵ “Se se perguntar a um músico se a música lhe causa alegria, ele preferirá antes responder, como na anedota americana do violoncelista fazendo caretas sob a direção de Toscanini: ‘I just hate music’. Quem tem perante a arte esta relação genuína, na qual ele próprio desaparece, não considera a arte como um objecto; a privação da arte ser-lhe-ia insuportável. As suas manifestações particulares não constituem para ele uma fonte de prazer” (ADORNO, 2011, p. 29).

vida” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 240). Quanto a *Macunaíma*, cabe lembrar as considerações de Ismail Xavier a propósito da alteração principal ocorrida na passagem da rapsódia modernista ao filme, que recai sobre “a relação do herói com o maravilhoso romanesco” (XAVIER, 2012, p. 234). Em primeiro lugar, o protagonista é privado de seus dons mágicos, o ritmo de suas metamorfoses é desacelerado, muitas delas são suprimidas, e suas estratégias de sobrevivência astuciosas o aproximam mais do malandro que do herói mítico. Em segundo lugar, o filme desloca o tema da muiraquitã na ordem narrativa, colocando-o depois da partida do Uraricoera, a qual fica sem sua razão de ser original; a ida de Macunaíma à cidade, que no livro era causada pela busca do amuleto, fica carecendo de “um novo sentido, o qual será encontrado pelo diálogo com outra tradição: a do realismo ficcional que nos remete ao próprio cinema dos anos 60 e, através dele, à literatura dos anos 30” (XAVIER, 2012, p. 235). O cenário é mais urbano, o herói e os irmãos chegam à periferia no pau-de-arara, e o eixo que ligava mata e cidade deixa o caráter mítico para assumir fundamento sociológico.

Mas eis que então, ao trabalhar pela primeira vez com acontecimentos concretos, verdade que pela mediação dos textos literários, Joaquim Pedro inverte o sentido de sua operação habitual: se antes movia-se do mais geral para o mais particular, agora vai do mais particular ao mais geral, descarnando suas personagens de modo a aproximá-las de gente de outros tempos, sabidamente nossos, e enxugando as minúcias naturalistas do cenário. Enquanto seu procedimento sobre as fontes literárias era uma substituição do “plano ontológico pelo plano social”, para seu filme histórico prefere “uma grafia quase abstrata do mundo exterior”, nos termos precisos de Gilda (MELLO E SOUZA, 2009, p. 242). Assim, seus interiores são sóbrios e quase nus, volumes e cores destacados com equilíbrio; neles, os atores se movem com liberdade, os seus gestos e expressões tendem a tomar o centro da imagem e são privilegiados pelo movimento da câmera; a narração do ocorrido é econômica, e até na trilha bossanovista prevalece a opção pelo minimalismo. A supressão da minudência supérflua e ilusionista, aqui, não aproxima os fatos apresentados da generalidade mítica, mas da alegoria política e da estrutura sem segredos e facilmente reprodutível do teatro épico.

Para reforçar a diferença entre o *modus operandi* do terceiro longa se comparado aos outros dois, basta notar que “embora não se subtraia

totalmente ao universo do romance alegórico”, o *Macunaíma* de Joaquim Pedro “reforça causalidades e circunstâncias novas que delimitam um espaço ‘mais real’ para a jornada” (XAVIER, 2012, p. 235). Nos *Inconfidentes*, por outro lado, a sequência cronológica real é recortada e remontada de trás para frente, mostrando a morte dos conspiradores, depois os últimos momentos da conspiração, a prisão, os interrogatórios, as sentenças e novamente o fim de cada um, ordem esta ainda repicada de vaivéns que ora reconstruem os motivos do levante, as primeiras reuniões, ora adentram a fantasia das personagens (como a noite de núpcias sonhada por Gonzaga), ora ajuntam anacronicamente à narrativa materiais de cinejornal, como nas sequências finais. O trajeto temporal circular, reforçado pelo fato de a primeira imagem, das moscas se servindo da carne podre do alferes, ser também a última – estará todo o filme sob o signo da morte? – contribui para a impressão de uma história sempre retomada do início, algo que segue se desenrolando, cujos esquemas podem ser também os do tempo presente.

Voltando, com *Os inconfidentes* Joaquim Pedro foge à mera reconstrução *kitsch* de época, tal como a de uma grande produção patrocinada pela ditadura e lançada no mesmo ano de 1972, para marcar o sesquicentenário da Independência, com atores de telenovela nas casacas engalanadas dos fundadores da nação⁶. Ele, pelo contrário, prefere a “grafia quase abstrata do mundo exterior”, já mencionada. Pois bem, tendo o filme um princípio de composição como este, caberia enxergar profundidade psicológica na construção de algumas de suas personagens, como queria Gilda de Mello e Souza? Parece-me que aqui a crítica pode ter confundido os próprios pressupostos com os do filme e percebido força sugestiva e complexidade psíquica onde predomina a caracterização deliberadamente sem requinte. Para essa despersonalização contribuem diversos recursos, sobretudo aquele que fundamentou a escrita do roteiro e a elaboração dos diálogos: a colagem de textos primários. Com efeito, no filme, *toda fala é ao mesmo tempo citação*, e ainda por cima de obras célebres; daí que o

⁶ Trata-se de *Independência ou morte*, dirigido por Carlos Coimbra e estrelado por Tarcísio Meira. Nesta altura, em que discutimos a relação entre nosso filme e a cinematografia oficial do regime militar, vale a pena não esquecer que foi este quem criou o feriado de Tiradentes e lhe conferiu o título de “Patrono da Nação Brasileira”, em 1965. A caracterização negativa de sua figura, a que chegaremos logo adiante, se inscreve nesse contexto e traz a confrontação política para o terreno da história.

elo essencial para a atuação realista entre interioridade e linguagem, com o que cada réplica parece brotar espontaneamente da alma, é cortado. Até mesmo a escolha de manter os titubeios e tropeços dos atores dando o texto, evidenciando o contraste entre a dicção neoclássica e sua situação mais próxima, vai nesse sentido distanciador e que dispensa empatia.

Se estamos certos em nossa objeção à objeção de Gilda, outras cenas que ela inclui do lado da evocação oblíqua e da complexidade artística terão outro aspecto, como aquelas em que “o filme explora com muita habilidade e senso de humor a utilização fática da imagem para sugerir a identificação com o presente e instalar na cena uma leitura de segundo grau” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 256). São momentos como o interrogatório do padre Toledo, ao tentar justificar declarações favoráveis à independência dos norte-americanos, dizendo que, se haviam lutado para se livrar do jugo metropolitano, é porque se viam sob alguma opressão, o que não era naturalmente o caso do Brasil – ao que o ator se volta para o público e indaga diretamente: “não é?” Ou ainda quando, interpretando o tenente-coronel Francisco de Paula, interpelado pelos companheiros a acelerar o levante pelas tropas na primeira reunião dos inconfidentes, Carlos Kroeber olha de baixo para cima a câmara e dá uma aula de paciência histórica: “É, mas agora não dá!” Os referentes contemporâneos a que tais sequências reportam-se – no caso, a situação do país sob o imperialismo e as indecisões e cálculos desastrosos da esquerda – eram conhecidos de todos; onde o enigma artístico, a sugestão aberta a mil significados, onde o espaço de manobra para o livre-pensar do público educado?

Não são evocações, portanto, com o peso devido da palavra, mas *alusões* de que se compõe um “truque expositivo” (SCHWARZ, 2008, p. 98) similar ao empregado pelo teatro de Arena: um evento histórico conhecido e longínquo no tempo, envolvendo luta contra uma situação de falta de liberdade, é selecionado para tratar indiretamente do antagonismo presente, isto é, do presente pós-64. E aqui, chegamos na analogia entre o Tiradentes de Joaquim Pedro e o de Boal-Guarnieri. Este, Gilda já havia mencionado e comparado com a “concepção cruel e desmistificadora do povo” de *Terra em transe*, a qual se afastava e até contrariava aquela apresentada na peça: “é o povo na sua concepção mais melodramática, eu diria mesmo a mais *kitsch*, do herói, que renasce eternamente de suas mil mortes” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 235-6). No teatro, a exaltação do

protagonista, com finalidade de provocar identificação e entusiasmo no público, conclamando-o à ação, era parte da proposta batizada de “sistema Coringa”: de um lado, a “função protagônica” desempenhada pelo mártir mineiro, apresentado em “faixa naturalista” (ROSENFELD, 1996, p. 15); de outro, as demais personagens expostas distanciadamente, com técnicas brechtianas manejadas pelo Coringa, narrador da peça. Este é “paulista de 1967”, conhece o final da história, o horizonte de seus conhecimentos sobre a situação cênica é amplo e não se confunde com o das personagens; mais, na medida em que todos os atores, salvo o que faz Tiradentes, interpretam com distância seus papéis, também eles são narradores e assumem a função Coringa (ROSENFELD, 1996, p. 17-8). O herói, todavia, correndo em paralelo pela pista stanislavskiana, tem o horizonte mais curto que seus pares, preso que está ao ponto de vista individual sobre os acontecimentos que vão se desdobrando. Uns, os que narram, participam da consciência contemporânea do autor e a todo instante têm em mira a totalidade da narrativa; o outro, o que atua colado ao protagonista, deve a cada cena fingir que aquilo que ocorre, ocorre da primeira vez. Na peça, todos os personagens secundários são apresentados criticamente, com a revelação dos interesses que movem sua ação sob as belas palavras; sua capacidade de cálculo prático, entretanto, ao discrepar do idealismo exaltado da figura central, faz com que a grandeza desta fique sem fundamento. Involuntariamente, os oportunistas e os exploradores são os inteligentes, ao passo que o herói popular oscila entre a monumentalidade e a burrice (ROSENFELD, 1996, p. 26-7).

A coexistência estilística mal resolvida dos registros épico-distanciador e ilusionista-empático resultava em efeitos cômicos quando as duas linhas postas lado a lado se encontravam. Anatol Rosenfeld, cujas descrições da peça estamos acompanhando, menciona a “cena equestre de *Tiradentes*”:

[u]ma vez que David José, ator protagônico, teria que usar, naturalisticamente, um cavalo real – coisa pouco recomendável – entra em seu lugar o Coringa (Guarnieri), usando parte da indumentária (máscara) de Tiradentes e fazendo a pantomima cômica e distanciadora de quem anda a cavalo (momento pouco adequado a um herói mítico). (ROSENFELD, 1996, p. 22)

O humor imprevisto é uma pista do lugar em que se dá a rachadura na dramaturgia, a “ruptura” à qual o mesmo Rosenfeld deu novamente a formulação exata: a função protagônica

rompe a unidade da peça que deve ser criada pela narração a partir da perspectiva unificada do Coringa. Concebido em termos puramente dramáticos, isto é, como personagem autônomo, não narrado, o protagonista deixa de ser projeção do narrador, isso também porque o ator protagônico deve ter, stanislavskianamente, a consciência só do personagem, e não dos autores. Assim, salta do contexto narrativo, emancipado dele, se é que se pode falar de emancipação. Pois ele é o único personagem (o ator neste caso virou integralmente personagem: identificou-se por completo com ele) que não sabe (ou não deveria saber) que está numa peça e, fechado na sua consciência miúda, insiste em permanecer radicado no século XVIII, não participando do progresso mental do Coringa (e dos personagens narrados por ele), paulista de 1967, de consciência extremamente avançada. (ROSENFELD, 1996, p. 23-4)

Vimos que, para Gilda de Mello e Souza, o “obreirismo” de *Os Inconfidentes* – partilhado pelo Arena – traduzia-se internamente a) pela sujeição do nexa artístico ao discurso, e b) pela caracterização idealizada do Tiradentes, discrepante das demais; vimos também que a primeira objeção talvez não fosse tão precisa. É hora de perguntar: terá o Tiradentes de Joaquim Pedro esse relevo à parte, esse estatuto de ser isolado e plenamente positivo, a ponto de constituir uma inconsistência artístico-ideológica e romper a unidade do filme? Mais exatamente: a personagem de José Wilker efetivamente sobressai às demais a ponto de escapar da maneira distanciada da narração, da qual procede a coesão do todo?

Recapitulemos rapidamente a execução de Tiradentes no filme. Na sequência imediatamente anterior ao enforcamento, vemo-lo beijar os pés de seu carrasco, tirar as vestes e dizer: “Cristo também morreu nu”. Até aqui, aparentemente, a beatificação; contudo, anteposto ao herói vemos o corpo negro do algoz, só uma parte do rosto, e podemos lembrar que este mesmo idealista, agora a caminho do cadafalso, carregou consigo seu escravo até o Rio Janeiro e lá teve de vendê-lo por falta de dinheiro. Quem é o povo aqui, afinal? O contraste entre o branco com a face voltada para a câmera e o negro de costas, justapostos, é um modo de colocar a questão. Na sequência da forca, ela é retomada: depois das imprecações de um sacerdote contra

a insubordinação, filmadas à distância e em contra-*plongée*, é colocada a corda no pescoço do herói, com cortes reapresentando as cenas de morte dos companheiros, já vistas no início; não há discurso, não há *close-up*, nenhum apelo à comoção; o enforcamento é breve, e o carrasco negro com quem Tiradentes logo antes trocou belas palavras monta sobre seu corpo pendurado: será o povo tripudiando sobre o herói que lutou por sua libertação? Fato é que o filme não se detém neste que, segundo a convenção dramática, seria um clímax, e começam as sequências finais, intercalando publicidade oficial e o esquartejamento.

Em lugar do foco no rosto do ator, a apreciação mais longínqua da execução, a câmera posta mais ou menos onde depois descobrimos estar o público contemporâneo do espetáculo; ao invés da atmosfera comovida pela perda de um lutador da liberdade, a sequência entrecortada e logo quebrada por uma montagem refletida de imagens extra e intra-narrativas: quanto aos procedimentos, nada parece romper a perspectiva unificada sobre os fatos e seus agentes, isto é, nada altera a posição narrativa alheada e com um pé bem plantado do presente. E será a construção do Tiradentes tão nobilitante quanto parece? A princípio, seu lugar afastado no pátio da prisão, quando da leitura das sentenças, indicaria que sim: enquanto Gonzaga e Alvarenga lançam-se de joelhos ao chão diante de dona Maria I, o único sentenciado à morte permanece de pé acorrentado às grades de uma janela. Os outros, mais hesitantes, sempre o julgaram fanático. De fato, algo distingue Tiradentes dos demais; mas seu suposto heroísmo passa realmente incólume pelo viés crítico da narração cinematográfica?

Na cena que o introduz, ele entra fazendo comentários exaltados sobre a subserviência dos brasileiros, que pela passividade canina mereceriam as chicotadas que levavam; seu entusiasmo, todavia, chama a atenção de Silvério, que corre para repassar as informações ao governador. De que lhe terá servido a convicção empolgada? Em outro encontro entre delator e alferes, este se deixa levar pelos conselhos suspeitíssimos daquele, para dali a alguns minutos reaparecer preso e sob tortura – não sem antes, como já dito, vender seu escravo. Temos portanto algo que o aproxima dos outros conjuradores, a propriedade e o usufruto do braço servil; além disso, a sua exaltação está unida à inabilidade política. Tiradentes é ingênuo, fala demais, não lê bem as situações, imagina um levante que não há, e se por contraste o seu voluntarismo parece melhor que o cinismo dos outros,

também os seus esforços desaguaram num fracasso. Cada um com suas especificidades, mas todos vistos da mesma distância, o que prevalece é a visão de conjunto: *Os inconfidentes*.

Tratando do impasse formal que marcava a estrutura das peças do Arena, cuja expressão mais bem acabada era o sistema Coringa e sua aplicação, Roberto Schwarz (2008, p. 100) imaginava que, politicamente, ele corresponderia a “um momento ainda incompleto da crítica ao populismo”. De um lado, a função protagônica e catártica tinha parte com o modo indiscriminado pelo qual o nacionalismo pré-64 pensava poder reunir interesses socialmente conflitantes; de outro, a esquerda que vibrava com suas certezas era dispensada do exame crítico delas, “como se a derrota não fosse um defeito” (SCHWARZ, 20008, p. 98). Se há algum acerto no modo com que descrevemos a unidade do foco narrativo em *Os inconfidentes*, no seu caso o desequilíbrio na apresentação das personagens seria problema superado: sem que as especificidades individuais de cada um sejam inteiramente apagadas, nenhuma delas se emanciparia do contexto narrativo, firmando-se numa faixa formal própria⁷. Podemos supor que a solução mais consistente encontrada por Joaquim Pedro também admite ser lida sobre o fundo do impasse político da época: falando diretamente aos tipos que constituíam seu público e recusando sua simpatia, apreciando negativamente e em bloco a história de uma derrota, o filme daria indício de um momento em que a crítica ao populismo se completava.

Daí a sua pertinência contemporânea, aos olhos de 1972; aos de agora, porém, algumas observações poderiam ser feitas no que toca a essa sua atualidade, que seria bom enumerar antes de concluir.⁸ – Digamos que o procedimento desmistificador empregado pela narração seria o do *desvelamento*. Sob a vibração liberal do lema latino, a vontade de fazer da própria esposa a rainha do Brasil, de enriquecer com o desenvolvimento da

⁷ É possível que a vantagem do filme em relação à peça, em matéria de consistência, esteja ligada à diferença dos meios estéticos cinematográficos e teatrais. “A mediação essencial, no teatro, se verifica através do ator/personagem, portador da palavra. Já no cinema a comunicação se faz mediante a imagem que independe em certa medida de atores/personagens, podendo deter-se longamente no mundo anônimo que condiciona o homem” (ROSENFELD, 1996, p. 45).

⁸ Alguns dos principais argumentos e discussões que servem de base para o que segue podem ser encontrados no texto de Roberto Schwarz sobre a atualidade do distanciamento brechtiano (1999, p. 113-48).

manufatura no novo país livre, de se livrar das dívidas etc. Analogamente, as liras de Gonzaga dirigidas a Marília, com sua singeleza bucólica, seriam apenas cantadas hipertrofiadas. Os gestos e as palavras são esconderijos para o interesse material ou sexual, e a tarefa da crítica está em trazer ao primeiro plano estas realidades secretas. Hoje, a admissão destes motivos, longe de incriminar quem quer que seja, não é vergonha alguma, é pelo contrário bem compreensível, e o fundamento interessado das ações não espanta mais. A monetarização da própria imagem na nova indústria cultural, o gerenciamento empresarial de si, o dinheiro a serviço de Deus, a pré-fabricação do sexo, tudo lança luz sobre o que antigamente ficava na escuridão da má consciência. Como fica o poder de revelação daquele procedimento crítico usado no filme? Aliás, essa indagação pode ser estendida até o momento de sua produção. Pois o desvelamento supõe algo como uma norma e uma normalidade, claro que autodesignada, cujo fundo falso trata de expor; com a abertura de uma nova era de exceção pelo regime de 64, a bem da verdade nunca encerrada, ainda que em permanente mutação, era a própria norma que ficava em suspenso. A quem o novo momento, cuja instituição arbitrária e violenta se dera sob as vistas de todo mundo, pareceria normal e naturalizável? – Algo similar pode ser pensado sobre a abordagem sarcástica e irreverente do que na historiografia oficial era ponto de honra patriótico. Poderíamos recordar aqui as várias reconstituições satíricas da fuga da família real portuguesa para o Rio de Janeiro, no cinema, na televisão e no jornalismo dos últimos trinta anos; algo como um achincalhamento do passado da nação, de muito sucesso comercial. Na feira dos chavões acadêmicos, por outro lado, a “leitura a contrapelo da história” virou um *slogan* infinitamente repetido e vazio, e todos temos nosso compromisso crítico e progressista de lembrar os porões de horror sobre os quais se assenta nossa sociedade. Não cabe aqui tratar dos componentes de lucidez e cegueira desse lugar-comum: o que importa é que reduz a voltagem e a novidade, por exemplo, das sequências finais do filme, em que a intervenção autoral sobre as imagens se evidencia e se alternam esqueteamento a machadadas e festa civil, ao embalo da *Aquarela* reduzida ao esqueleto por Jobim. O discurso oficial e o melhor da cultura sem dúvida têm seu reverso sombrio nos crimes que garantem a ordem; no entanto, como arrancar esta verdade ao realejo do conformismo atual? – Sobre essas mesmas sequências finais, sua amarração muito pensada parece sugerir um ordenamento meio sem saída da história. Os párias de ontem são

os heróis de hoje, e hoje a celebração dos párias de ontem ocorre em paralelo com a tortura dos párias de hoje, os quais, quem sabe?, serão os heróis de amanhã: talvez não seja forçar a barra enxergar, nesta maneira de dispor das coisas, a má-infinitude do processo histórico, próxima daquela “*desordem no tempo brasileiro*” (ARANTES, 2014, p. 296, grifo do autor) descrita caso a caso por Ismail Xavier nas suas *Alegorias do subdesenvolvimento*. A baixa histórica das expectativas ligadas ao progresso do país veio a coincidir com o descrédito da tradição, toda ela feita de esforços modernizadores que passaram a ser encarados com olhar suspeito; pode-se supor, também, que algo no próprio funcionamento da cultura estivesse se alterando, com o novo patamar da mercantilização e a perda de força da tradição enquanto material produtivo. As palavras com as quais Antonio Candido advogava por uma atenção afetuosa no trato das obras no passado, no prefácio da *Formação da literatura brasileira*, e pertencentes a um outro período histórico, perderam eco na experiência. É certo que nossas letras estão aí, com tudo o que nelas se sedimentou e diz respeito a nossa conformação e àquela do mundo – mas quem sobrou para amá-las?

Referências

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.
- ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2014.
- BERNARDET, Jean-Claude. Com as armas do inimigo. *Opinião*, Rio de Janeiro, p. 20-21, 11 abr. 1975.
- CABRERA, Ranny. *Intelectuais e história: leitura do filme O Homem do Pau-Brasil* (1981) de Joaquim Pedro de Andrade. 2022. 145 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- CANDIDO, Antonio. *Teresina etc*. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. *Exercícios de leitura*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2009. (Coleção Espírito Crítico)

OTSUKA, Edu Teruki; RABELLO, Ivone Daré. #eagoraoque: Impasses do intelectual. In: A TERRA é redonda, [S. l.], 19 fev. 2022. Site. Disponível em: <<https://aterraeredonda.com.br/eagoraoque-impasses-do-intelectual/>> Acesso em: 15 jan. 2023.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaio* 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. Ensaio. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. Os inconfidentes. *Suplemento Literário (O Estado de São Paulo)*, São Paulo, ano 16, n 791, p. 6, 24 set. 1972.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.



“Contra-imagem da dor”: o cinema para elaborar o luto em *C’est loin Bagdad [fotogramas]* de Leila Danziger

“Counter-image of pain”: the cinema to elaborate mourning in *C’est loin Bagdad [fotogramas]* by Leila Danziger

Mariane Pereira Rocha

Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSul), Bagé, Rio Grande do Sul/ Brasil

marianerocha@ifsul.edu.br

<http://orcid.org/0000-0002-0126-8063>

Resumo: O presente artigo propõe uma análise do livro *C’est loin Bagdad [fotogramas]* (2018), da poeta carioca Leila Danziger, a partir de suas intersecções com o cinema. O livro, que contém apenas um poema subdividido em nove partes, já em seu título faz referência ao curta-metragem do mesmo nome, de 1985, dirigido pela cineasta francesa Valérie Brégaïnt. Ao longo do poema, Danziger vai elaborar a dor do luto e da perda de Brégaïnt, que era sua amiga. Assim, mescla-se o enredo do filme *C’est loin Bagdad* com aspectos biográficos tanto da vida da poeta, quanto da cineasta. O objetivo deste artigo é mostrar de que formas o texto lírico de Danziger dialoga com a linguagem cinematográfica, bem como debater os possíveis usos da imagem para elaboração do luto, com amparo, principalmente, nas reflexões propostas por Roland Barthes (2018), Susan Sontag (2003, 2004), Audrey Linkman (2011) e Didi-Huberman (1998). Através das análises, compreendeu-se que, no poema, as imagens – materiais e imaginadas – tecem a trama que entrelaça vida e morte, ficção e realidade. Como peças fundamentais para lidar com a morte de alguém querido, elas preenchem o presente como lembretes constantes de um passado impreciso e distante. As imagens não atuam como evidência ou prova de algo que aconteceu, como memórias eficazes dos tempos remotos, pelo contrário, são vestígios borrados do passado que somente adquirem sentido quando organizadas poeticamente, quando elaboradas e reposicionadas no texto lírico.

Palavras-chave: Leila Danziger; Poesia; Cinema; Luto.

Abstract: This article proposes an analysis of the book *C’est loin Bagdad [fotogramas]* (2018), by Leila Danziger, based on its intersections with cinema. The book, which contains only one poem divided into nine parts, already in its title refers to the short film of the same name, from 1985, directed by French filmmaker Valérie Brégaïnt. Throughout the poem, Danziger will elaborate on the grief and loss of Brégaïnt, who was her friend. Thus, the plot of the film *C’est loin Bagdad* is mixed with biographical aspects of both the poet’s

and the filmmaker's life. The purpose of this article is to show how Danziger's lyrical text dialogues with cinematographic language, as well as to debate the possible use of the image for the elaboration of mourning, based mainly on the reflections proposed by Roland Barthes (2018), Susan Sontag (2003, 2004), Audrey Linkman (2011) and Didi-Huberman (1998). Through the analysis, it was understood that, in the poem, the images – material and imagined – weave the plot that intertwines life and death, fiction and reality. As key pieces in dealing with the death of a loved one, they fill the present as constant reminders of an imprecise and distant past. The images do not act as evidence or proof of something that has happened, as effective memories of remote times, on the contrary, they are blurred vestiges of the past that only acquire meaning when poetically organized, when elaborated and repositioned in the lyrical text.

Keywords: Leila Danziger; Poetry; Cinema; Mourning.

Considerações iniciais

As relações entre poesia e artes visuais vêm sendo discutidas, no Ocidente, pelo menos desde Platão e suas reflexões sobre a representação. No contexto romano, para Horácio, *ut pictura poesis*, ou seja, poesia e pintura compartilhariam de uma essência em comum, passível de ser desenvolvida tanto visualmente quanto verbalmente. Muitos séculos depois, veríamos na análise de *Lacöon* feita por Gotthold Ephraim Lessing (2011[1767]) que há limites entre o que se escreve e o que é mostrado pelas artes visuais. É apenas na segunda metade do século XX, especialmente no âmbito da literatura, que se desenvolve academicamente a compreensão de que o estudo do texto literário se amplia quando os diálogos que ele estabelece com outras mídias são postos como um horizonte de análise e esses encontros passam a ser estudados sistematicamente.

Apesar das representações das artes visuais estarem presentes na literatura pelo menos desde Homero (HEFFERMAN, 1991), as produções literárias contemporâneas cada vez com mais frequência, intensidade e intencionalidade se relacionam com outras mídias, especialmente aquelas imagéticas. Para Florência Garramuño (2014), a literatura produzida no século XXI vem gradualmente apostando na inespecificidade, característica dela de sair de seu meio principal – o texto verbal – e encontrar outros discursos. Segundo a autora, todas essas articulações demonstram que as práticas literárias se imbricam com a própria experiência contemporânea, delineando uma literatura “que se figura como parte do mundo e imiscuída

nele” e que “parece propor para si funções extrínsecas ao próprio campo disciplinar” (GARRAMUÑO, 2014, p. 36).

É nesse sentido que esse artigo discute o livro *C'est loin Bagdad [fotogramas]* (2018), de Leila Danziger, artista e poeta brasileira, nascida no Rio de Janeiro. Esse livro foi publicado pela editora 7letras através do selo Megamíni, que publica “minilivros” artesanais com tiragem limitada, o que faz dele uma publicação singular no conjunto de obras de Danziger. Seu título, conforme a poeta nos informa na descrição feita em seu site¹, faz referência ao curta-metragem de mesmo nome – *C'est loin Bagdad* (1985) – dirigido pela cineasta francesa Valérie Brégaïnt, que conta a história de três amigas de infância que se desencontram ao longo da vida adulta. O livro contém apenas um poema, subdividido em nove partes, sucedido de algumas fotografias em preto e branco.

Além das referências ao curta-metragem, as fotografias incluídas no texto, bem como os *prints* de redes sociais fazem dessa obra um objeto de análise interessante para se pensar os encontros da literatura com outras mídias. Nesse sentido, o objetivo desse artigo é mostrar de que formas *C'est loin Bagdad [fotogramas]* dialoga com esses outros meios, especialmente com as linguagens cinematográfica e fotográfica. Ao longo do poema, Danziger vai elaborar a dor do luto e da perda de Brégaïnt, que era sua amiga; mescla-se, assim, o enredo do filme *C'est loin Bagdad* com a própria história da amizade entre Danziger e Brégaïnt, através das referências às personagens do filme e à vida e morte da amiga francesa. Desse modo, a presente análise espera também debater os usos das imagens no processo de elaboração de luto no poema.

Para isso, nos vincularemos aos estudos de intermedialidade. Conforme reflete Irina Rajewsky (2005), a intermedialidade pode investigar tanto as evoluções das mídias através dos anos, refletindo sobre o fenômeno intermedial enquanto uma “categoria ou condição fundamental” de cada mídia, quanto pensar tais relações como “uma categoria crítica para a análise concreta de produtos midiáticos ou configurações individuais”² (RAJEWSKY, 2005, p. 47, tradução nossa). É a essa segunda abordagem

¹ Disponível em: <<https://www.leiladanziger.net/>>

² Do original: “The first concentrates on *intermediality as a fundamental condition or category* while the second approaches *intermediality as a critical category for the concrete analysis of specific individual media products or configurations.*”

que o presente trabalho se filia: olharemos para o poema a partir das configurações midiáticas³ que ele apresenta, mais especificamente, a partir dos sentidos criados no texto poético através do uso da fotografia e do audiovisual.

1 O livro e o filme

No curta-metragem *C'est loin Bagdad* (1985), de Valérie Brégaïnt, a protagonista, interpretada por Christine Choffey, começa uma jornada em busca do reencontro de duas amigas, mas encontra apenas frustrações ao longo do caminho, que tem como contexto histórico a guerra Irã-Iraque. Essa produção, bastante experimental e realizada como uma etapa de conclusão de curso por Brégaïnt, apesar de ter sido concluída em 1985, jamais foi lançada e divulgada ao público⁴ e a cineasta seguiu sua carreira no cinema como montadora, até sua morte, em 2013. A primeira parte do poema apresenta esta temática central, a dor e a ausência, a partir da aproximação com as imagens:

³ Autores como Irina Rajewsky (2012) e Claus Clüver (2006) vão separar as relações intermídiais em diferentes grupos. Para este trabalho, optaremos pela divisão oferecida por Rajewsky (2005, 2012), que propõe três categorias, sendo elas: a) intermídiais no sentido de transposição midiática; b) intermídiais no sentido de combinação de mídias e c) intermídiais no sentido de referências intermídiais. No primeiro caso, teríamos como exemplo mais evidente as adaptações de uma mídia para outra, como os romances que foram adaptados para o cinema. No segundo, duas ou mais mídias estão presentes dentro do mesmo produto: “essas duas mídias ou formas de articulação midiáticas estão cada uma presentes na própria materialidade e contribuem, nos seus modos específicos, para a constituição e significado do produto inteiro” (RAJEWSKY, 2005, p. 52). Por fim, o último caso, diz respeito às menções a outras mídias ou a utilização de procedimentos que pertencem a outra mídia no texto verbal, criando um efeito de “como se fosse”.

⁴ Na dedicatória do livro de Danziger, encontramos a seguinte declaração: “Com Valérie Brégaïnt (*in memoriam*) e Christine Choffey”. Agradeço à Christine Choffey que gentilmente conversou comigo sobre o filme, do qual existe ainda hoje uma cópia física, em sua posse, a qual não tive acesso. A atriz e jornalista espera, em breve, conseguir fazer um lançamento de *C'est loin Bagdad*, bem como de outro filme dirigido por Brégaïnt, já no fim de sua vida, ambos nunca disponibilizados ao público. São de autoria de Christine Choffey boa parte das fotografias incluídas no livro *C'est loin Bagdad [fotogramas]*.

1

No início,
o golpe –
a luminosidade
excessiva
do monitor.

Meus olhos se fecham
e produzem
um retângulo
de sombras
contra-imagem
da dor.

Em perfeita
autonomia

meus olhos

recusam a luz da informação

apegam-se ao instante
íntegro
anterior

ao anúncio da dor
da amiga

9 anos distante.

Por instantes
o anúncio da dor

cede à lembrança

de sua alegria
em Lisboa
de sua alegria
em *C'est loin Bagdad* –

filme
tão distante

quanto a amiga

cuja distância
não cede

ao anúncio
de sua dor. (DANZIGER, 2018, p. 9)

É significativo o posicionamento dessa parte do poema no livro: a seção que dá início ao poema se refere tanto ao momento inicial do filme: “No início,/ o golpe —”, como ao momento no qual a poeta descobre que algo aconteceu com sua amiga, no qual os olhos “apegam-se ao instante/ íntegro/ anterior/ ao anúncio da dor”.

Já nesses versos de abertura, observamos que a dor é transposta ao nível linguístico a partir da aproximação com a imagem. Danziger menciona uma reação física que o corpo sofre quando os olhos recebem informações luminosas de forma muito rápida, passando do escuro para o claro. As pupilas, no escuro, estão dilatadas e, ao entrarem em contato com a luz, levam alguns milésimos de segundo para se adaptarem à nova realidade ótica. Em relação à tela de cinema, Jacques Aumont (2012) a coloca entre as imagens que exigem uma visão fotópica, ou seja, o olho se adapta às telas da mesma forma que se ajusta aos objetos nos quais a luz do dia incide:

o cinema, o vídeo, a que se assistem no escuro, dela também participam [a visão fotópica], em que a tela apresenta luminância elevada (vários milhares de cd/m²): ao contrário, pois, do que se poderia pensar espontaneamente, a visão da tela de cinema ou do tubo do televisor é uma visão “diurna”, mesmo que se dê em um meio “noturno” (AUMONT, 2012, p. 19).

A autonomia do processo óptico, bem como a espontaneidade com a qual os olhos se fecham diante da intensidade da luz são utilizadas como metáforas para o momento em que a poeta soube do “anúncio da dor/ da amiga”. É, afinal, principalmente através dos olhos que conhecemos, que recebemos informações, especialmente aquelas em vídeo. Por isso, são usuais as figuras de linguagem relacionadas à visão e ao olhar para sugerir compreensão e entendimento. Dessa maneira, a aproximação que a poeta

faz entre luz e informação remonta a esse imaginário cultural acerca da visão: o desconforto causado pela luz age como símbolo para a dor sentida pela amiga; não é o conteúdo do que assiste que a incomoda, mas sim a estrutura, a luz da imagem inicial exposta na tela.

O filme que dá título ao livro é mencionado pela primeira vez também nessa primeira parte, na terceira estrofe. A menção ao filme, tanto nessa estrofe quanto em outros momentos do poema, é acompanhada da descrição da distância estabelecida entre a poeta e o curta-metragem: “cuja distância/ não cede” (DANZIGER, 2018, p. 9), “Procuro fotogramas/ de *C’est loin Bagdad*/ mas tudo é muito longe” (DANZIGER, 2018, p. 17). Essa distância parece refletir outra, aquela entre a poeta e a amiga morta. O afastamento entre duas pessoas pode se dar geograficamente, temporalmente ou, ainda, emocionalmente. Já a distância entre uma pessoa e um filme parece dizer respeito a uma situação na qual alguém não se recorde com exatidão do filme assistido e não haja possibilidades de reassisti-lo. Essa hipótese de leitura é corroborada pela penúltima parte do poema, quando a poeta recorda das circunstâncias em que assistiu ao filme pela primeira vez:

e me pergunto –
quando foi mesmo
que assisti
C’est loin Bagdad?
em 1986, 87?
estávamos na casa da rue Papelard?
no apartamento da rue de l’Ange?
era abril, maio? *era sempre maio*
sempre madrugada
e girávamos em torno de uma mesa
até que o dia virou noite
e a heroína partiu
para Bagdad
para Lisboa
(DANZIGER, 2018, p. 24-25, grifo do autor)

Nos versos acima, vemos que não há uma recordação precisa do ano e do local nos quais a poeta assistiu *C’est loin Bagdad*. As memórias sobre o filme parecem se confundir com as memórias acerca da própria vida de

Valérie Brégaint: “e a heroína partiu/ para Bagdad/ para Lisboa”. Brégaint tinha uma relação com essas duas cidades, o que é evidenciado na seção do livro em que imagens são incluídas. A penúltima imagem do livro é uma captura de tela do *Facebook*, que mostra uma postagem feita pela cineasta:

Figura 1 – “Era longe Bagdá, com o tempo Lisboa também”⁵



Fonte: (DANZIGER, 2018)

A inserção das imagens contribui para dar ao livro um caráter mais biográfico, especialmente porque elas são retiradas da página de *Facebook* de Valérie Brégaint, rede social na qual as pessoas compartilham fragmentos de sua vida e cotidiano. As imagens mostram a mesma mulher, ora andando pelas ruas de Lisboa, ora dentro de casa. A mulher tem um ar de liberdade, é mostrada pulando, com os cabelos bagunçados, algumas vezes com o rosto coberto. Estando posicionadas principalmente ao final

⁵ Tradução nossa

do livro, essas fotografias não ilustram os poemas da forma como fariam caso estivessem intercaladas com eles; aqui as fotografias agem como uma espécie de álbum, vestígios de uma vida que se encerrou, mas cujas lembranças permanecem registradas nas fotografias das redes sociais — e, agora, no livro. Ao escolher fotografias do *Facebook* da amiga, Danziger reforça a hibridização entre ficção e realidade, entre as vidas retratadas no filme e sua própria vida intercalada com a vida da cineasta. Esse desejo de fazer parte da vida de Brégaint, assim como do filme produzido por ela, se torna evidente na oitava parte do poema:

ou talvez
eu nunca tenha assistido
C'est loin Bagdad
e tudo não passe
de planos imaginários
projetados diretamente
em alguma parte do meu corpo

A vida
será então o sonho
deste filme
interminável?

– o desejo
de me inscrever
nos 16 minutos de película
em que não estou? (DANZIGER, 2018, p. 25)

Acima, percebemos que o poema assume um tom bastante existencial ao comparar filme e vida. A poeta elenca a possibilidade de sequer ter assistido ao curta-metragem, ter apenas o imaginado, o que reforça o papel crucial dessa produção para a construção dos laços entre ela e Brégaint. Essa importância subjetiva que o filme tem para a poeta não deixa de contrastar com a sua relevância sociocultural: uma vez que o filme nunca foi lançado e não está disponível ao público, ele não tem espectadores, existe apenas para o círculo de pessoas que conviviam com Brégaint, portanto, não tem impactos culturais e sociais para os outros.

Isso afeta a forma como a obra é abordada no poema. Em *C'est loin Bagdad [fotogramas]*, a discussão do filme de Brégaïnt não se baseia em critérios críticos-teóricos, visto que esses aspectos não seriam facilmente retomados pelos leitores. O curta-metragem é explorado a partir da experiência pessoal de Danziger ao assisti-lo e ao lembrá-lo e, principalmente, a partir de seu processo de luto com a morte de Brégaïnt.

Além disso, não são inseridos no livro fotogramas do filme, nem mesmo são feitas, ao longo do poema, éfrases que auxiliem o leitor a visualizar detalhadamente cenas do curta-metragem. Essa decisão torna o plano narrativo do poema mais verossímil, afinal, em diferentes momentos a poeta deixa subentendido que não lembra do filme com detalhes, há, ao longo dos versos, a sugestão da distância, da memória desarticulada; sendo assim, um eu que fosse capaz de descrever e detalhar esse filme, não soaria crível.

Apesar disso, a ausência da materialidade do filme e a ausência das descrições não prejudicam a recepção do poema, visto que o foco de *C'est loin Bagdad [fotogramas]* está, justamente, em explorar a subjetividade da experiência humana nos processos de perda e ausência do outro, como veremos a seguir.

2 O luto

A temática do luto já estava presente em livros anteriores de Danziger, principalmente em *Ano novo* (2016), cujo assunto central se desenvolve em torno da organização do apartamento e dos pertences do pai da poeta após sua morte. Sobre esse processo nos poemas de *Ano novo*, Gustavo Ribeiro analisa que há, na obra, uma espécie de fantasmagoria:

se o fantasmático é marcado pela presentificação do que está ausente (atribuindo a ele densidade ontológica) e pela urgência de um retorno sempre incontrolável e intempestivo, é possível dizer que a conversa que a poeta desenvolve com seus mortos se dá sob o signo cambiável do fantasma: os que se foram não cessam de invadir o presente, ora invocados pela lembrança, ora retornando indefinidamente em meio às atividades de todos os dias, impondo a sua presença e reivindicando o seu lugar no mundo dos vivos (RIBEIRO, 2017, p. 7).

Tal processo é perceptível também em *C'est loin Bagdad [fotogramas]*, um passado incessante que retorna o tempo todo para o

presente. Em determinados pontos do poema, a poeta muda o tempo verbal de suas reflexões que são, em grande parte, feitas no pretérito, para o presente, como vemos na primeira estrofe da oitava parte do poema:

Você caminha no Cais das Colunas
em direção ao Tejo
parece que vai atravessá-lo
a pé (DANZIGER, 2018, p. 24)

Nesse momento, é como se a poeta estivesse observando sua interlocutora, convivendo com ela. Mais adiante, ainda, ela ressalta: “olho de longe a geografia/ que você percorre a pé” (DANZIGER, 2018, p. 24). É importante destacar que, na seção destinada às fotografias, há uma foto em que Valérie Brégaïnt aparece sorrindo em frente a uma coluna no Tejo, em Lisboa, e o tempo verbal no presente poderia representar não a poeta em um convívio com a amiga morta, mas sim observando as fotografias no presente. Sendo assim, a fantasmagoria em *C'est loin Badgad [fotogramas]* acontece também a partir das imagens, visto que tanto as fotografias inseridas no livro quanto as imagens do filme, evocadas a partir da lembrança de Danziger, são responsáveis por essa presentificação da morte em seu cotidiano.

As aproximações que as imagens estabelecem com a morte estão postas desde o surgimento da fotografia e não se limitam apenas à representação das pessoas que já partiram em retratos ou vídeos. José Bertolo e Margarida Medeiros (2020) nos lembram que essa relação se dá também em nível ontológico, já que a presença da morte na fotografia e no cinema acontece de forma dupla, uma vez que ambas as artes possuem

a faculdade de possibilitar a todos os seres a sua preservação, a sua permanência entre os vivos sob a forma de imagem, muito para além do seu desaparecimento bio-físico. Desde modo, as duas artes posicionam-se, esteticamente falando, num plano privilegiado de ligação entre as noções de vida e morte (BERTOLO; MEDEIROS, 2020, p. 9).

Essa possibilidade de “preservação” que o registro visual oferece, especialmente na fotografia, é chamada de “tempo de representação” por Boris Kossoy (2014): em oposição ao “tempo de criação”, que é o instante efêmero no qual o registro é feito, o “tempo de representação” é o perpétuo,

que para sempre exhibe aquele momento capturado. Segundo o autor, “os assuntos e fatos permanecem em suspensão, petrificados eternamente, perpétuos se conservados: peças arqueológicas, cuja poeira do tempo removemos cuidadosamente, na tentativa de descortinarmos as sucessivas camadas que constituem sua espessura histórico-cultural, sua memória.” (KOSSOY, 2014, p. 135).

Não é em vão que os verbos “congelar” ou “eternizar” sejam associados ao ato fotográfico, como se a câmera, ao capturar uma ação a condensasse a uma rigidez, já que durante muito tempo a exibirá da mesma maneira, enquanto a materialidade fotográfica durar⁶. Para Susan Sontag (2004), a proximidade entre morte e fotografia parece vir justamente dessa capacidade da segunda em evidenciar a passagem do tempo a partir do registro inalterável do passado. Assim, para ela, a fotografia é um atestado de nossa mortalidade, visto que “as fotos mostram as pessoas incontestavelmente presentes num lugar e numa época específica de suas vidas; agrupam pessoas e coisas que, um instante depois, se dispersaram, mudaram, seguiram o curso de seus destinos independentes” (SONTAG, 2004, p. 44).

Em função dessa possibilidade de a fotografia apresentar um tempo que pode não mais existir, as fotografias desempenham um papel importante na elaboração do luto. Sobre isso, Audrey Linkman (2011) explica que à medida que o processo de luto deixa de ser um fenômeno público para se tornar uma questão privada, a partir do século XX, as fotografias assumem uma função antes destinada aos túmulos, ou seja, se tornam um lugar de rememoração da pessoa que partiu, bem como uma tentativa de

⁶ É importante destacar que a materialidade fotográfica, seja ela um negativo, uma foto impressa ou fotografia digital, não é tão durável quanto o senso comum costuma acreditar. Conforme nos lembra Didi-Huberman (2018) não podemos falar de imagens sem falar de cinzas: “Nós sabemos bem que cada memória é sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro é ameaçado pelo saque, cada tumba é ameaçada pela profanação. Por esse motivo, cada vez que abrimos um livro — pouco importa se o *Gênesis* ou os *120 dias de Sodoma* —, teríamos talvez que reservar alguns segundos para refletir sobre as condições que tornaram possível o simples milagre de que esse texto esteja aqui, diante de nós, que tenha chegado até nós. Tantos livros e bibliotecas foram queimados. E da mesma forma, cada vez que colocamos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, seu desaparecimento. É tão fácil, tem sido tão recorrente, em qualquer época, destruir as imagens (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 34).

comunicação para com ela; a morte passa a ser “um evento associado com a revisão e reapreciação dos números sempre crescentes de fotografias existentes, tiradas durante a vida do falecido” (LINKMAN, 2011, p. 148, tradução nossa⁷).

Se pensarmos juntos com Sigmund Freud (2013) e entendermos o luto como o processo no qual há a perda de interesse por tudo que pertence ao mundo externo, tudo aquilo que não auxilia a pessoa a recordar o morto, as imagens, em *C'est loing Bagdad [fotogramas]* auxiliam a poeta a estar em prolongado contato com a amiga falecida, atuando no preenchimento do vazio deixado pela morte de Brégaint. Segundo Georges Didi-Huberman (1998), essa necessidade da humanidade de preencher a ausência dos rostos que não estão mais presentes existe desde a pré-história. Para ele, comparando a forma como nos relacionamos com as imagens hoje com os diferentes rituais realizados com os crânios dos mortos pelos povos para preservar a memória dos que partiram, podemos observar que existe na história uma

maneira sistemática como o rosto ausente volta, de um modo ou de outro — mas sempre de maneira visual — ao lugar que de quem o enfeita para melhor apresentá-lo. Investigar um lugar para a perda do rosto nada mais é do que arranjar um lugar para que essa ausência se torne eficaz (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 76).

Ainda de acordo com Didi-Huberman, a utilização dessas imagens na rememoração dos mortos não serve apenas para representar aqueles que já partiram, mas “o que os retratos fariam, depois de tudo, seria apenas poetizar — isto é, produzir — uma tensão sem recurso entre a representação dos rostos e a difícil gestão de sua perda” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 62).

No clássico livro *A câmara clara* (2018), Roland Barthes busca uma essência da fotografia⁸, a partir de fotografias que despertam interesse pessoal nele. A principal motivação para a escrita da obra é o falecimento de sua mãe e o processo de luto pelo qual o autor passa. Embora essa obra tenha

⁷ Do original: “[...] an event associated with the review and reappraisal of the ever growing numbers of existing photographs taken during the deceased’s lifetime”.

⁸ Muito criticado por teóricos posteriores, Barthes recusa a fotografia como uma linguagem formal. Para ele, a especificidade da fotografia não está na sua linguagem, mas na dialética entre o sujeito olhado (do campo do *spectrum*) e sujeito que olha (*spectator*).

recebido muitas críticas, principalmente no que diz respeito ao conceito do “*isso-foi*”⁹, a reflexão do autor francês aponta para questões importantes em relação às imagens fotográficas: a capacidade da fotografia de nos conectar com outras possibilidades de interpretação, a elaboração do passado a partir das fotos e a importância das fotografias na constituição de um imaginário cultural e, especialmente, de um repertório pessoal/emocional.

Muitas das reflexões propostas no livro partem de uma foto específica, a qual ele nomeia “Foto do Jardim de Inverno”. A fotografia não está, contudo, reproduzida no livro: “Não posso mostrar a Foto do Jardim de inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do ‘qualquer’” (BARTHES, 2018, p. 65). Para o autor, aquilo que desperta seu interesse, que o fere e o comove em relação a essa fotografia (seu *punctum*¹⁰), diz respeito somente a ele, portanto, não interessaria aos demais. Em *C’est loin Bagdad [fotogramas]* encontramos a subversão desse raciocínio: aqui, as fotografias são reproduzidas, ainda que o *punctum* delas não seja compartilhado com os leitores, a vida da Brégaïnt é mostrada a eles, como uma forma de celebrá-la e de transformar a dor pela perda da amiga em poesia, compartilhando-a com os demais. Embora os processos sejam distintos, há algo de barthesiano na expressão poética de Danziger, visto que as imagens interessam a poeta especialmente por seu valor emocional e subjetivo.

Outro aspecto importante no que diz respeito às imagens e o luto, é o lugar que as redes sociais ocupam nessa relação. No poema de Danziger, percebemos que são as postagens no *Facebook* da amiga que iniciam o processo de rememoração:

⁹ O conceito de *isso-foi* diz respeito ao entendimento que Barthes tem de que há algo do referente que se mantém na fotografia: “isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente” (BARTHES, 2018, p. 68)

¹⁰ Barthes opõe o *punctum* ao *studium*. O último seria a dimensão cultural da fotografia, teria como funções informar, representar, surpreender, fazer, significar e/ou dar vontade. Já o *punctum* é a dimensão emotiva da fotografia, detalhe pelo qual a imagem fere o espectador.

Certos dias
os algoritmos
que nos governam
fazem surgir
seu nome

Visito seu perfil –
novos abaixo-assinados
tantas causas
urgentes
aguardam sua assinatura
que não está

Recuo ao nosso tempo em comum –
(DANZIGER, 2018, p. 16)

Além disso, todas as fotografias utilizadas na obra também pertencem à página online de Valérie Brégaïnt, conforme é informado em nota final do livro. Linkman reflete que “enquanto anteriormente o funeral representava o contato final com os mortos, a internet agora oferece vias contínuas de comunicação” (LINKMAN, 2011, p. 150, tradução nossa¹¹). Isso possibilita que mesmo alguém distante fisicamente possa voltar às postagens e fotografias do falecido e rememorar sua vida, ainda que não tenha acesso aos itens e acervos pessoais da pessoa que partiu. A própria Danziger, na descrição do livro em seu site, reflete sobre o impacto das redes sociais na elaboração do luto:

As redes sociais alteraram a forma com que trabalhamos as perdas e o luto? De forma profunda, não sei, mas é certo que oferecem um meio novo. Os perfis são pequenos condensados de vida que ficam lá, em suspenso. Não para sempre, é certo, mas até que a tecnologia se torne obsoleta ou que a plataforma se esvazie definitivamente, porque teremos todos migrado para outras estratosferas digitais, deixando para trás escombros de imagens e informações (DANZIGER, 2018, *online*).

¹¹ Do original: “Whereas previously the funeral represented the final contact with the deceased, the Internet now offers continuing avenues of communication.”

Ao transpor as fotografias do âmbito da rede social para o livro, Danziger parece opor a efemeridade da lembrança no ambiente virtual à permanência do objeto livro. O “pequeno condensado de vida” que antes pertencia apenas ao *Facebook* agora se encontra disponível junto ao poema, em um lugar cuja significação e relação estabelecida é de uma ordem diferente, uma vez que pertence ao campo artístico. Esse gesto expressa ainda uma forma de resistência àquilo que Fontcuberta (2010a) chama de “desmaterialização”: se na fotografia analógica tínhamos uma superfície tocável como o papel e, portanto, as fotos ocupavam álbuns, molduras ou gavetas, na fotografia digital, a superfície é a tela e, desse modo, “a impressão da imagem sobre um suporte físico já não é imprescindível para que a imagem exista; a foto digital, portanto, é uma imagem sem lugar e sem origem, desterritorializada, não tem lugar porque está em toda parte” (FONTCUBERTA, 2010b, p.65). Na nona parte do poema, que o encerra, a poeta reflete sobre a materialização do luto no livro:

9

Escrevo pela década
incompleta
pela festa
de cinquenta anos
que não houve

nunca houve festa aqui
o que houve foi
a galope cavalos

e seu filme

disperso
em fotogramas
encriptados
em nossas redes
de rumores. (DANZIGER, 2018, p. 27, grifo do autor)

Assim, não interessa o fato de *C'est loin Bagdad* jamais ter sido lançado e não ter alcançado repercussão. Da mesma maneira que escolhe compartilhar as fotografias como forma de divulgar ao mundo a vida de Brégaint, ao utilizar o filme como eixo central de seu livro, Danziger dá visibilidade à história e ao trabalho de Brégaint, reposicionando, inclusive, a importância social que a artista tem, proporcionando a ela postumamente o reconhecimento que nunca teve em vida.

Considerações finais

Observamos durante esta análise que Leila Danziger elenca o livro como local de rememoração da amiga falecida, terreno fértil para lidar com seus próprios processos de luto, bem como espaço de reposicionamento das imagens, tanto daquelas que estavam nas redes sociais destinadas a se tornarem obsoletas, quanto àquelas pertencentes ao filme que, agora, tem novo alcance — não de espectadores, mas de leitores que têm a oportunidade de pensar e criar novas narrativas a partir das reflexões líricas de *C'est loin Bagdad [fotogramas]*.

A combinação de mídias a partir das imagens do *Facebook* parece atender ao objetivo de preencher as lacunas da memória que são reconhecidas pela poeta. As imagens não atuam aqui como evidência ou prova de algo que aconteceu — embora, em certa medida, comprovem que Brégaint realmente existiu —, como memórias eficazes dos tempos remotos; pelo contrário, são vestígios borrados do passado que somente adquirem sentido quando organizadas poeticamente, quando elaboradas e reposicionadas pela poeta. Não é, portanto, em vão, o fato de o título do livro repetir o nome do filme, porém utilizando a variação “[fotogramas]”: esses se diferenciam de fotografias por serem frames de um vídeo e, reproduzidos juntos, logo, os fragmentos somente adquirem significado a partir da relação com os demais e da reprodução adequada deles. Encontramos, assim, no poema, a perspectiva didi-hubermaniana que apontamos, a tentativa de achar um lugar para poetizar a ausência, especialmente para aquelas fotos que se perderiam na efusão de imagens das redes sociais.

No poema, as imagens — tanto as materiais, que aparecem como combinação de mídias, quanto aquelas que são apenas referências, narradas pela poeta — tecem a trama que entrelaça vida e morte, ficção e realidade. Como peças fundamentais para lidar com a morte de alguém

querido, as imagens preenchem o presente como lembretes constantes de um passado impreciso e distante. De modo similar, as imagens no livro aqui discutido adquirem novos sentidos a partir das “redes de rumores” construídas poeticamente por Danziger e, assim, imagens que poderiam ter seu significado restrito a um valor emocional dado por aqueles que se relacionavam com Brégaïnt, agora são compartilhadas e têm sua função ampliada para o campo artístico.

Referências

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio Santoro. Campinas: Papyrus, 2012.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: Notas sobre a fotografia. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BERTOLO, José; MEDEIROS, Margarida. Os fantasmas da fotografia e do cinema: uma breve introdução. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 53, p. 7-14, 2020.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria*: Revista De Estudos De Literatura, v. 14, n. 2, p. 10-41, 2006.

DANZIGER, Leila. *Ano novo*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.

DANZIGER, Leila. *C'est loin Bagdad*: [fotogramas] Rio de Janeiro: Megamíni, 2018.

DANZIGER, Leila. *C'est loin Bagdad* [fotogramas]. In: LEILA DANZIGER [Site da artista], Rio de Janeiro, maio 2018. Disponível em: <<https://www.leiladanziger.net/single-post/2018/05/29/cest-loin-bagdad-fotogramas>>. Acesso em: 20 set. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. Tradução. Sonia Taborda. *Porto Arte*: Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, v.9, n. 16, p. 61-82, maio 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Tradução Helano Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.

FONTCUBERTA, Joan. *A câmara de Pandora*: a fotografia depois da fotografia. Tradução Maria Alzira. São Paulo: Gustavo Gili, 2010a.

- FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Tradução Maria Alzira Brum Lemos. São Paulo: Gustavo Gili, 2010b.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014
- HEFFERNAN, James. Ekphrasis and Representation. *New literary history*, v. 22, n. 2, p. 297-316, 1991.
- KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. 3. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- LESSING, Gotthold. *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. New York: The Bobb's Merryll Company, 2013.
- LINKMAN, Audrey. *Photography and Death*. London: Reaktion Books Ltd, 2011.
- RAJEWSKI, Irina. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités*, n. 6, p. 43-64, 2005.
- RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Tradução Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, Thaïs; VIEIRA, André. (org). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012. p. 51-74 (Volume 2)
- RIBEIRO, Gustavo. Luto e transmissão na poesia de Leila Danziger. *Arquivo Maaravi*, v. 11, n. 20, p. 59-67, maio 2017.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. (Kindle edition)
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



A escrita filmica de uma epopeia pop

The filmic writing of a pop epic

Tatiana Carlotti

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

tcarlotti@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-8778-1564>

Resumo: O presente artigo busca analisar a construção da escrita fílmica no romance *PanAmérica*, obra do escritor paulistano José Agrippino de Paula, publicada em 1967, em meio à ditadura militar. Num primeiro momento, estabelecendo as filiações artísticas da obra, nós analisaremos dois procedimentos experimentais centrais à promoção de efeitos de sentido próprios da linguagem visual do cinema na linguagem verbal. Para tal, contaremos com as contribuições pioneiras sobre a obra de Evelina Hoisel (2014), sobre a cultura de massas e o cinema de Hollywood de Edgard Morin (1998) e os conceitos de intermedialidade de Irina O. Rajewsky (2010). Num segundo momento, analisaremos a atualidade da proposta estética de Agrippino de Paula, e como ela se sustenta com o passar do tempo, a partir dos conceitos de *pós-produção* e *cultura do uso* do crítico e curador de arte Nicolas Bourriaud (2009).

Palavras-chave: literatura contemporânea; intermedialidade; pós-produção; ditadura militar; cultura de massas.

Abstract: This article seeks to analyze the construction of filmic writing in the novel *PanAmérica*, a work by São Paulo writer José Agrippino de Paula, published in 1967, during the military dictatorship. Firstly, establishing the artistic affiliations of the work, we analyze two experimental procedures centered on the promotion of effects of meaning proper to the visual language of cinema in verbal language. To this end, we will rely on the pioneering contributions on the work of Evelina Hoisel (2014), on mass culture and Hollywood cinema by Edgard Morin (1998) and the concepts of intermediality by Irina O. Rajewsky (2010). Then, we analyze the actuality of Agrippino de Paula's aesthetic proposal, and how it sustains itself over time, based on the concepts of post-production and culture of use by critic and art curator Nicolas Bourriaud (2009).

Keywords: contemporary literature; intermediality; post-production; military dictatorship; mass culture.

Nos capítulos finais de *PanAmérica*, romance de José Agrippino de Paula, a Estátua da Liberdade caminha pelas ruas de Nova York pisoteando a multidão apavorada. Vez ou outra, a gigante de concreto para e ergue um punhado de pessoas do chão, sorri e as devora. A faceta monstruosa – e cinematográfica – do estandarte da democracia estadunidense é uma entre as várias alegorias no romance brasileiro sobre a ingerência norte-americana no continente durante a Guerra Fria, promovendo ditaduras em países como Brasil (1964-1985), Argentina (1966-1973), Chile (1973-1990), Uruguai (1973-1985), Paraguai (1954-1989) e Bolívia (1964-1980), para citar apenas as nações-alvo da Operação Condor.

Publicado em 1967, o romance traz os embates e os atores (ficcionais ou não) de sua contemporaneidade, em particular os ícones da indústria cinematográfica dos Estados Unidos, dispostos em um cenário que vai assumindo proporções cada vez mais apocalípticas, em meio à guerra entre o Norte e o Sul. Naquele ano, no Brasil, o Gal. Costa Silva, um dos articuladores do golpe que depôs o presidente João Goulart (1961-1964), assumia o comando do país; e era promulgada uma nova Constituição que não apenas reiterava os retrocessos democráticos dos Atos Institucionais anteriores (AI-1, AI-2, AI-3 e AI-4), mantendo suspensas as eleições diretas para presidente, governadores e prefeitos, como instituía a pena de morte para os chamados crimes de segurança nacional. Frente a esse cenário de crescente silenciamento, a cultura se insurgiu e gritou como e enquanto pode contra as violações cometidas por mais de duas décadas pelo Estado militar. *PanAmérica* é parte desse grito.

Ao analisar a produção cultural do período, Ridenti (2014) destaca de 1967, as estreias de Zé Celso com *O Rei da vela*, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri com *Arena conta Tiradentes*, Plínio Marcos com *Navalha na carne*, *Dois perdidos numa noite suja*, *Homens de papel* e *Quando as máquinas param*. Na literatura, *Quarup* de Antonio Callado, *Pessach, a travessia* de Carlos Heitor Cony; *Ópera dos mortos* de Autran Dourado. No cinema, Glauber Rocha estreava *Terra em transe*; José Mojica, o eterno Zé do Caixão, *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, e Luís Sérgio Person, *O Caso dos irmãos Naves*.

Enquanto isso, a classe média brasileira, economicamente alavancada por uma breve e circunscrita bolha de prosperidade, vendida como ‘milagre brasileiro’, adquiria o aparelho televisor que substituiria as leituras, as

conversas e os jogos da sala de estar, dando corpo às vozes do rádio. Na TV TUPI de 1967, Cleyde Yáconis interpretava a heroína de *Éramos Seis* (dona Lola), romance de Maria José Dupré, em um período de contaminações da literatura na incipiente teledramaturgia nacional. A literatura também estava na Música Popular Brasileira como atestam as canções finalistas do III Festival da Música Popular na TV Record: *Ponteio* de Edu Lobo, *Roda Viva* de Chico Buarque, *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso e *Domingo no Parque* de Gilberto Gil. O mesmo Gil que meses antes participara, arrastado por Elis Regina, na lendária *Passeata contra a Guitarra Elétrica*. O ano 1967 foi também o período da exposição de *Tropicália*, do artista plástico Hélio Oiticica, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Inspirada na arquitetura das favelas cariocas, a “instalação penetrável” trazia um televisor ligado em seu interior. Num mesmo plano, subdesenvolvimento e modernidade. Sístole e diástole, a pulsação cultural do período.

Como aponta Hollanda, negando-se a discutir se a revolução seria “socialista-proletária” ou “nacional-popular ou burguesa”, a Tropicália questionava a própria ideia de tomada de poder da esquerda. Ao mesmo tempo em que rechaçava a tacanhez autoritária, com sua militarização do cotidiano (HOLLANDA, 2004, p. 70-72). Daí o humor corrosivo, a sátira, o deslocamento de signos, a inversão de hierarquias e outras ferramentas discursivas de que dispunham escritores, músicos e artistas como Agrippino de Paula, que nunca aceitou a alcunha de “guru do tropicalismo” dada pelos cantores baianos, embora circulasse entre os artistas da Tropicália e seu desdobramento posterior, a Marginalia.

Multiartista, dotado da habilidade de manusear diferentes linguagens, entre 1965 e 1970, ele produziu intensamente. Seu primeiro romance *Lugar Público* (1965) foi prefaciado por Carlos Heitor Cony; *PanAmérica* (1967), o segundo, por Mário Schenberg. Ambos destacando a originalidade e a transgressão formal aos padrões literários. Em 1968, ano de intensa produção, Agrippino de Paula migrava da linguagem verbal do romance para o teatro e o cinema. Com a bailarina e companheira Maria Esther Stockler, com quem havia fundado o grupo teatral Sonda, encenava *Nações Unidas* e *Tarzã, Terceiro Mundo*; e levava para o cinema, nos redutos da cultura *underground*, o clássico *Hitler, Terceiro Mundo* com as participações ilustres de Ruth Escobar e Jô Soares, entre outros. Agrippino também esteve à frente, naquele ano, da produção e roteiro do show *O Planeta dos Mutantes* (1968).

Essa pulsão criativa seria coibida pela escalada da opressão com o AI-5, de 13 de dezembro de 1968. Ainda assim, em 1970, Agrippino e Maria Esther encenavam *O Rito do Amor Selvagem*. No ano seguinte, após passarem uma noite no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), Agrippino e Maria Esther partiam para a África, onde registraram cerimônias religiosas e outras manifestações culturais locais em curtas-metragens, como o belíssimo *Candomblé no Tongo* (1972), filmado por Agrippino com sua Super 8, no Sudoeste do Níger. De volta ao Brasil, meses depois, eles se fixaram na Bahia até o ano de 1980, quando a saúde mental de Agrippino de Paula começou a apresentar oscilações, levando-o a morar com familiares em Embu das Artes, no interior paulista. Desde então, amigos e admiradores se alternam na missão de reavivar a sua produção artística.

Frente ao desconhecimento do autor e de sua potente obra artística, vale destacar os principais esforços nesse sentido. Em 1986, a editora Liberarte publicava a segunda edição de *PanAmérica*. Em 1988, a *videomaker* Lucia Meirelles, então curadora do acervo do multiartista no Museu da Imagem e Som (MIS), expunha os filmes de Agrippino e o curta-metragem de sua autoria *Sinfonia PanAmérica*. A partir de 2001, Sérgio Pinto de Almeida, da editora Papagaio, e amigo do autor, passou a reeditar os romances de Agrippino que, naquele período, dizia que voltaria a filmar caso tivesse uma câmera Super 8. A psicanalista e cineasta Miriam Chnaiderman registra o episódio no premiado curta-metragem *Passeios no Recanto Silvestre*, de 2006. Um ano depois, poucos dias antes de completar seus 70 anos, Agrippino sofreria um infarto.

Em 2009, os manuscritos mimeografados de *Nações Unidas*, peça de 1968, foram traduzidos e publicados na França. Em 2013, o SESC-SP promoveu um seminário sobre o artista, lançando uma compilação de toda sua obra visual e musical, em um box intitulado *Exú 7 Encruzilhadas*. O encarte desse material traz vários testemunhos de colegas ou artistas influenciados por Agrippino. Tom Zé, por exemplo, define o escritor paulistano como “um olho que pula do cérebro”. Arnaldo Antunes o sintetiza como “um óvni que encarna ao mesmo tempo mito e modernidade”. Jorge Mautner o denomina “hipermonge-primitivista”. Carlos Reichenbach, por sua vez, dele destaca a “compreensão do demiurgo”.

Em 2017, por ocasião dos dez anos da morte de Agrippino, Lucia Meirelles lançava o apaixonante documentário *Rito do Amor Selvagem*,

com imagens de época e depoimentos dos que participaram ou assistiram ao espetáculo de 1970, a última peça de Maria Esther e Agrippino, concebida (o próprio título indica) como um ritual do amor selvagem. Em 2019, finalmente, a peça de *Nações Unidas* (de 1968) foi lançada pela editora Papagaio. Também vale destacar o papel de escritores contemporâneos, como Joca Terron e André Santana, na divulgação da obra do autor. Apesar desse histórico, a massa crítica sobre o multiartista avança devagar.

O principal estudo sobre Agrippino de Paula permanece sendo o doutorado da professora Evelina Hoisel (UFBA), defendido em 1980, sob orientação de Salviano Santiago. Republicado em 2014 pela editora da UFMG, sob o título *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*, a análise pioneira de Hoisel aborda as duas obras a partir da perspectiva sobre a indústria cultural dos teóricos de Frankfurt (Theodor Adorno e Max Horkheimer) e Walter Benjamin. Ela também traz, nesse último livro, uma discussão sobre a pós-modernidade e a lógica cultural do capitalismo tardio, por teóricos como Fredric Jameson; e a fortuna crítica sobre Agrippino, citando duas pesquisas, em particular, a de Juliana Andrade Cunha, *Sujeito e cultura na virada dos anos 60: contribuição para o debate a partir de PanAmérica, epopeia de José Agrippino de Paula* (2007) com base na noção de imaginário de Cornelius Castoriadis; e o estudo que acena a influência e atualidade de Agrippino de Décio Torres Cruz, intitulada *O pop: literatura, mídia e outras artes* (2003).

Dado o breve panorama acima, nós iremos observar no território intermediário de *PanAmérica*, como é construída a escrita fílmica do romance. Num primeiro momento, nós analisaremos dois procedimentos experimentais centrais à promoção de efeitos de sentido próprios da linguagem visual do cinema na linguagem verbal do romance. Para tal, contaremos com as reflexões sobre o romance de Hoisel (2014), sobre a cultura de massas e o cinema de Hollywood de Edgard Morin (2018), e sobre os conceitos de intermedialidade de Irina O. Rajewsky (2012). Num segundo momento, vamos analisar a atualidade da proposta estética de Agrippino de Paula, e como ela se sustenta com o passar do tempo, a partir dos conceitos de *pós-produção* e *cultura do uso* do crítico e curador de arte Nicolas Bourriaud (2009).

“Um olho que pula do cérebro”

Uma “epopeia contemporânea do imperialismo americano”, com raízes na realidade histórica, mas contada a partir de uma elaboração mitológica que tem no cinema a sua principal inspiração. É assim que o físico, político e crítico de arte Mário Schenberg apresentava *PanAmérica* em seu prefácio de junho de 1967, considerando o surgimento dessas novas mitologias como “um dos aspectos mais importantes da vida do século XX” (PAULA, 2001, p. 12). Do outro lado do Atlântico, submetido aos mesmos fenômenos, o antropólogo e sociólogo Edgard Morin chegava a mesma conclusão, considerando o aparecimento dessa nova mitologia “o produto mais original do novo curso da cultura de massas” (MORIN, 2018, p. 100).

Observando as forças e os principais agentes desse projeto, Morin destacava como inédito a criação de uma nova cultura, caráter universalizante, uma “nova colonização da alma humana, produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial e propagada pelas técnicas da difusão maciça” (MORIN, 2018, p. 3-4) dotada de seus próprios valores e seus próprios deuses. No Olimpo dessa colonização, ele aponta as estrelas de cinema, atletas, líderes políticos que, contrariamente aos deuses de outrora, passam a assumir dupla função: são *sobre-humanos* no papel que representam, mas demasiadamente *humanos* em suas vidas privadas, em geral escancaradas com fins comerciais. Ora sagrados, ora profanos, esses mitos irão mobilizar as frustrações e os desejos por meio de mecanismos de projeção e de identificação atuando como “condensadores energéticos da cultura de massa” (MORIN, 2018, p. 100).

Disseminando normas e modelos de autorrealização da vida privada, esses novos deuses, por ele chamados de “olimpianos”, os ícones do *mass media*, serão mais eficazes conforme corresponderem às aspirações e necessidades da vida cotidiana do mundo capitalista. Em suas palavras:

Eles fazem os três universos se comunicarem: o do imaginário, o das informações, o dos conselhos, das incitações e das normas. Concentram os poderes mitológicos e os poderes práticos da cultura de massa. Nesse sentido, a sobre-individualidade dos olímpianos é o fermento da individualidade moderna. (MORIN, 2018, p. 101)

Em *PanAmérica*, os habitantes desse novo Olimpo, ofertados como “modelos de autorrealização” serão mobilizados como personagens

planas do romance. Marilyn Monroe, Joe DiMaggio, Harpo Marx, Jonh Wayne, Marlon Brando, Tio Patinhas e seus sobrinhos, Elizabeth Taylor e tantos outros, atuarão numa superprodução chamada “A Bíblia”, mais ou menos próximos do signo que encarnam no plano referencial. E passarão, transformados personagens da obra, por uma série de deslocamentos semânticos. Como aprofunda Morin, o imaginário se estrutura segundo arquétipos, na medida em que

existem figurinos-modelos do espírito humano que ordenam os sonhos e, particularmente, os sonhos racionalizados que são os temas míticos ou romanescos. Regras, convenções, gêneros artísticos impõem estruturas exteriores às obras, enquanto situações-tipo e personagens-tipo lhes fornecem as estruturas internas (MORIN, 2018, p. 16).

Ao trabalhar com esses figurinos-modelos, peças-chaves do maquinário ideológico ocidental, Agrippino de Paula os desloca da cadeia semântica do leitor, libertando-os (ou procurando libertá-los) da formatação da indústria cultural. Uma arma poderosa que o escritor emprega aos moldes do que ensina Roland Barthes em suas *Mitologias* (2003).

Diz o pensador que um mito é sempre constituído a partir de uma cadeia semiológica prévia que compõe a nossa consciência significante, por isso, a melhor “arma contra o mito talvez seja mitificá-lo a ele próprio e produzir um mito artificial” (BARTHES, 2003, p. 203-05). É justamente o que faz *PanAmérica* com os signos pré-fixados dessa nova colonização: constrói e desconstrói sentidos usando o material prévio no imaginário cultural, como veremos, logo adiante, acontecer com a personagem Marilyn Monroe que assume o papel da *pinup*, da namorada, da Vênus na banheira, da deusa ctônica e tantos outros.

Insistimos neste aspecto, porque se trata de um procedimento central não apenas desta, mas em praticamente toda a obra do multiartista, que opera sua alquimia semântica sobre popstars, políticos, obras cinematográficas, episódios históricos, expressões idiomáticas, teoremas científicos. Tudo é absolutamente passível de transmutação e recombinações em meio ao delírio figurativo da narrativa. Tudo é passível de devorado e deglutido em sua fome antropofágica que Hoisel classifica como “ato de violência”, uma reação contra os valores opressores da família burguesa de outrora e os valores dessa indústria cultural (HOISEL, 2014, p. 59). Uma postura estética,

política e ética em consonância com as produções *pop tropicalistas* a ele contemporâneas que buscarão responder, a partir do deboche e da crítica cáustica, às profundas transformações do capitalismo global e à iminente entrada dos produtos dessa nova indústria cultural, que chega com muito mais força no Brasil a partir do Golpe de 1964, mexendo com os anseios de uma sociedade mais rural do que urbana, desigual e estratificada pelos valores de 400 anos de um brutal colonialismo europeu, seguido por dois séculos de exploração imperialista e subdesenvolvimento, aprofundados por 21 anos de asfixia militar, financiada e sustentada pelos Estados Unidos na *última* entre as muitas experiências autoritárias do Brasil.

Esse é o território onde desembarcarão os deuses do *mass media* nem *PanAmérica* e tantas outras produções da Tropicália que irão evidenciar esse tensionamento entre o arcaico e moderno. Além dela, a arte experimental de Agrippino dialogará, e fortemente, com as experimentações do cenário underground internacional. Em *O voo da borboleta: a obra cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler*, a pesquisadora Irlayne Regina Madazzio, ao analisar a produção do Grupo Sonda, aponta as influências do teatro laboratorial de Jerzy Grotowski, das experimentações do *Living Theatre* de Judith Malina e Julian Beck; das performances de Merce Cunningham; da música aleatória de John Cage. Traz depoimentos da bailarina e coreógrafa Maria Esther que menciona a busca da dupla naquele momento por uma forma de existência inspirada na “sobrevivência junto à arte” e por realizações que não fossem comerciais (MADAZZIO, 2006, p. 35), ecoando o anticapitalismo e as formas de vida do pensamento hippie, cuja lógica associativa e negação das hierarquias influenciaria o horizonte dos hiperlinks e das conexões tecnológicas da atualidade.

Entre as inovações artísticas do período, a que mais se destaca na produção de Agrippino, notadamente é a arte *pop*, que surge nas nações mais ricas do globo, os Estados Unidos e a Inglaterra, refletindo às transformações do capitalismo operadas no cotidiano ocidental do pós-Guerra. Embora apareça nos anos 1950, o *pop* ganhará impulso a partir dos anos 1960, conferindo escala ao *ready made* de Duchamp ao colocar em circulação, nos museus e galerias de arte, os objetos e produtos descartáveis da sociedade de consumo (embalagens, latas de supermercado, slogans publicitários). Andy Warhol, ícone do movimento, destacava em suas memórias que para além da percepção de um novo futuro, o *pop* abria uma

nova forma de se olhar o presente. “Quando se pensava *pop*, nunca mais se podia ver os Estados Unidos do mesmo jeito outra vez”, complementando que, contrariamente ao restante da sociedade norte-americana, que via as mudanças acontecerem apegadas às referências sociais e culturais do passado, os artistas *pop* viajavam pelas estradas do país e caminhavam por suas cidades absolutamente deslumbrados com os *outdoors* e os ícones do *mass media*. (WARHOL; HACKETT, 2013, p. 54-55).

No Brasil, avalia Celso Favaretto (2007, p. 48), o *modus operandi* da arte *pop* esteve na base da vitalidade tropicalista com seu deboche, sua paródia, sua dessacralização e embaralhamento de hierarquias *PanAmérica* pode ser considerada uma das mais bem acabadas expressões dessa influência na literatura brasileira, e Agrippino de Paula, um de seus maiores alquimistas. Mas a obra vai além, entre o moderno e o pós-moderno, a radicalidade de seu fazer estético encanta, desafia e, longe de qualquer anacronismo, encontra o seu lugar ao lado das experimentações intermediárias da contemporaneidade.

Dividido em vinte blocos sem parágrafos, o romance é narrado em primeira pessoa (“eu”), em um “agora” e um “aqui” sem passado ou futuro. Com exceção do tempo, bem delimitado, narrador, personagens, cenário e a própria lógica narrativa do romance tradicional – pela qual o sujeito deslocado de sua posição inicial, por uma falta ou um desejo, parte em busca das competências necessárias em busca de um objeto de valor (BARROS, 2002) – são implodidos. Predomina a visualidade sobre a narração de cenas justapostas guiadas por uma lógica associativa que mobiliza as principais figuras e temas do maquinário de desejos da Guerra Fria: o cinema hollywoodiano.

Esse delírio narrativo é possibilitado por uma narração objetiva e telegráfica. Em *PanAmérica*, inexistem digressão psicológica, inexistem fluxos de consciência, inexistem traumas ou memórias, sequer diálogos diretos entre as personagens existem. O romance é o que acontece com esse narrador, o cenário é o que ele consegue ver enquanto caminha, sem história ou expectativas de futuro. Ele apenas descreve o que vê e o que faz a partir de uma radical exterioridade, como um telespectador que observa o mundo e a si mesmo dentro dele sem qualquer ponderação moral, política, ética. O narrador de *PanAmérica*, ao contrário dos narradores que surgem sob a ditadura, jamais julga, tampouco defende causas ou ideologias. Recusa-se

a dar conselhos, em total subversão ao narrador benjaminiano, mas nada o impede de contar a história de seu tempo: a de um país violento e em plena repressão, em um mundo teleguiado por máquinas e ícones vendedores de identidades e desejos de consumo.

De modo geral, podemos traçar uma espécie de enredo conforme as posições ocupadas por esse narrador, tão plano quanto as personagens ícones, e submetido aos mesmos deslocamentos semânticos: do 1º. ao 7º. bloco da obra, ele é um diretor cinematográfico que filma uma megaprodução, “A Bíblia”, nos estúdios de Hollywood, namora Marilyn Monroe e transita entre as beldades e os poderosos do Olimpo do *mass media*. Do 8º. ao 12º., ele se torna um soldado do Exército ianque, perseguido e obrigado a fugir após assassinar um adido norte-americano, responsável pelas ditaduras na PanAmérica. A partir do 13º capítulo, ele encena hiperbólicas aventuras com os ícones do *mass media*, em uma narrativa que galga em termos de ilogicidade, inclusive, abalando a construção dos parágrafos e de suas frases.

A temática do cinema é, portanto, o foco em *PanAmérica*, mas o romance vai além nesse sentido. Como salientava Schoenberg, em prefácio à obra, Agrippino toma do cinema não apenas as figuras mitológicas, mas “uma técnica de narração por imagens que funde a realidade com o onirismo, fugindo a qualquer análise psicológica” (PAULA, 2001, p. 13). Que tipo de narração é essa? Como o autor constrói seus efeitos de sentido da mídia cinematográfica no romance literário? É o que veremos agora, analisando três excertos do romance, a partir das contribuições de Irina Rajewsky em *A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade* (2012).

Em seus estudos sobre o fenômeno da intermedialidade – interação entre duas ou mais mídias –, Rajewsky (2012, p. 58) identifica três possibilidades de cruzamentos intermidiáticos: (1) a *transposição midiática*, quando acontece a transformação de uma mídia em outra mídia, por exemplo, nas adaptações de textos literários para o cinema e, neste caso, uma mídia não afeta a composição da outra; (2) a *combinação de mídias*, quando acontece a combinação de várias mídias como o caso da ópera, em que todas (teatro, música, dança) colaboram, cada qual ao seu modo, construindo uma estrutura plurimidiática; e (3) as *referências intermidiáticas*, quando uma mídia se refere à outra mídia dela distinta, por exemplo, quando o texto literário faz referência a certo filme, gênero fílmico ou ao cinema

em geral, por meio da escrita fílmica. Em nossa hipótese, este é o caso de *PanAmérica*. Além das referências ao universo cinematográfico e vários gêneros do cinema, sua narrativa é um exemplo de escrita fílmica.

Naturalmente, a literatura nunca será cinema, dadas as coerções materiais e midiáticas da linguagem verbal. O que a escrita fílmica permite, porém, é a aproximação dessas duas linguagens, sugerindo os efeitos de sentido de uma na outra. Como explica Rajewsky (2012, p. 68), ao contrário do que se vê na combinação de mídias, nas referências intermediáticas “as formas diferentes de articulação da mídia não se mesclam”, elas suscitam “correspondência e semelhança com elementos, estruturas e práticas representacionais” criando, no caso de *PanAmérica*, a ilusão cinematográfica e instaurando um *como se*.

É justamente esse *como se* que iremos observar a partir da análise de dois procedimentos experimentais da composição da obra: (1) a construção de sua arquitetura paratática, capaz de recriar sonora e imagetivamente a pulsação de um maquinário industrial; e (2) o deslocamento semântico de suas personagens, base do seu delírio figurativo. Para exemplificá-los, traremos três reimpressões do signo Marilyn Monroe: a Marilyn *pinup*, a Marilyn mulher-mãe e a Marilyn ctônica.

A pulsação industrial

A referencialidade intermediática em *PanAmérica* evoca no leitor a sugestão de estar por trás de uma câmera de cinema, assistindo a um filme ao lado do narrador, que é protagonista da aventura. O livro, naturalmente, jamais será um filme. Como reitera Rajewsky (2012, p. 68), nos casos de referencialidade intermediática, apenas uma mídia convencionalmente distinta vai se revelar em toda sua especificidade física e midiática. No entanto, ao contrário das especificidades midiáticas, é possível incidir sobre as especificidades do gênero, afinal

As especificidades genéricas e as normas prescritivas e restritivas que regem um gênero baseiam-se unicamente em convenções que podem ser parodiadas, enfraquecidas ou ultrapassadas sem muitos problemas; as especificidades midiáticas, por sua vez, implicam uma série de restrições materiais e operativas que podem, sim, ser alvo de brincadeiras, mas sem que o emprego dos meios e instrumentos midiáticos respetivos as abalem. (RAJEWSKY, 2012, p. 68).

A compreensão da escrita fílmica em *PanAmérica* passa, portanto, pela compreensão do funcionamento dessa especificidade genérica subvertida por Agrippino.

Na linguagem cinematográfica é possível identificar vários tipos de montagem, conforme a maior ou menor visibilidade das mudanças de planos entre as cenas. O *raccord*, por exemplo, não marca a transição entre os planos, garantindo a “continuidade da narrativa visual” (AUMONT; MARIE, 2013, p. 136); tampouco o *plano sequência*, como o termo indica “um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência” cinematográfica (AUMONT; MARIE, 2013, p. 231). Outros tipos de transição, no entanto, optam pelo contrário. Recusando a transparência, eles destacam as mudanças e afirmam a descontinuidade entre esses planos, como é possível assistir no cinema de Eisenstein que concebia o filme como um

... sistema coerente de fragmentos, mais exatamente, um sistema de sistemas, que atravessa todos os fragmentos, cada um dos sistemas parciais – a cor, o som, o contraste preto/branco, a dimensão de plano etc. – devendo ser, precisamente, determinado para levar ao sentido do conjunto (EISENSTEIN *apud* AUMONT; MARIE, 2013, p. 136).

A afirmação da descontinuidade também se reflete na construção de *PanAmérica*. Ao analisarmos o texto, com lupa, e a partir de seu nível mais básico, o nível frástico, é possível identificar a criação de períodos interdependentes e justapostos, em uma afirmação da descontinuidade, com orações curtas e predominantemente paratáticas. Soma-se a isso uma obsessiva iteração do sujeito da ação, marcado em negrito no excerto abaixo:

O **Jaguar** contornou os carros e eu passei por um ônibus. Quando eu percorria uma das ruas de Hollywood **Marilyn** Monroe acenou para mim. **Eu** realizei uma pequena manobra e parei o carro um pouco à frente. **Marilyn** correu para mim sorrindo e disse; “Lindo!” **Eu** sorri para Marilyn e estalei os dedos convidando-a para entrar. **Marilyn** não percebeu o meu sinal, mas já se encontrava dentro do carro ao meu lado e beijou-me a orelha. **Eu** voltei a acelerar o carro e passei à frente de uma série de carros. **Marilyn** saltava no banco e pedia que eu fosse para a avenida beira-mar. **Eu** contornei a praça e dobrei a esquina e **Marilyn** Monroe emitiu um grito agudo e infantil quando viu o mar à sua frente. O céu estava azul e um vento fraco batia na

areia branca. **O Jaguar** deslizou pela avenida e subiu uma pequena encosta, entrando na avenida que contornava os penhascos. **Marilyn** continuava emitindo gritos agudos e infantis e de tempos em tempos me beijava a orelha. **Marilyn** apertou o acelerador sobre o meu pé. **Eu** senti que **Marilyn** desejava mais velocidade, e apertei mais o acelerador. **O carro** deslizava zunindo entre as curvas e a mureta de pedra que servia de divisão entre a avenida e o mar passava veloz. **Eu** continuei apertando o acelerador e percebi que **Marilyn** sentia medo; ela se encolheu no canto do banco e seu cabelo louro voava levado pelo vento. **Marilyn** gritou, e eu apertei o freio e o **Jaguar** estacou subitamente. **Marilyn** foi levada para frente e bateu com a cabeça de leve no para-brisas. “Ai... louco!”, disse **Marilyn** e saiu do **Jaguar** batendo a porta. (PAULA, 2001, p. 40-41, grifos nossos).

É possível observar acima a estrutura frástica; sujeito + verbo + objeto (S+V+O). Com poucas exceções, as orações se complexificam. No geral, a parataxe predomina construindo uma arquitetura estável que se reproduz ao longo das mais de trezentas páginas do romance. Uma arquitetura coerentemente desmanchada nas páginas finais, com a supressão dos verbos que enunciam o caos e o contexto apocalíptico da bomba-atômica.

A essa estrutura paratática, insistimos, soma-se a iteração pronominal do sujeito da ação no início de cada período produzindo uma inevitável cadência rítmica pela repetição, sobretudo desse “eu” no começo e meio de cada parágrafo, ao longo das mais de 300 páginas do romance, evocando o ritmo contínuo de um maquinário industrial, potencializado pelas figuras e temas do universo cinematográfico que são trabalhadas no plano de conteúdo da obra. A essa evocação soma-se a própria ideia de saturação desse “eu” e dos demais sujeitos repetidos à exaustação na narrativa, transformada em um maquinário de reimpressão das marcas e ícones dos *mass media* e, sobretudo, desse “eu”, simulacro “de si”, esvaziado a cada impressão. E não para por aí: a justaposição das orações e períodos no nível frástico corresponderá à justaposição temática das unidades cênicas que são paratáticas também em termos semânticos, na medida em que não obedecem a um percurso narrativo bem definido. A lógica que orienta a combinação dessas cenas é associativa e busca afirmar a descontinuidade no plano de conteúdo.

O resultado é uma montagem de várias cenas justapostas, *como se fossem takes* em uma somatória infinita de figuras e temas. Daí a mais absoluta imprevisibilidade, é impossível imaginar o que irá acontecer, a

linearidade é implodida. A experiência é visual e sinestésica entre cenas ora mais abstratas, ora mais figurativas, ora reais, ora míticas, que mantêm entre si uma relativa interdependência. O que relaciona, por exemplo, o ataque das borboletas contra o protagonista e os trabalhadores que colhem flores entre as ondas de um oceano, para além do lirismo e da potência imaginativa, é, puramente, a associação visual: a sugestão das cores, a leveza das asas e das flores que boiam, o movimento das águas, e não a lógica de uma trama com começo, meio e fim. Esse é o modo como Agrippino dribla as coerções do gênero romance até onde lhe permitem os limites materiais e midiáticos da linguagem verbal. O resultado é uma deslumbrante polifonia visual, e “ao fundo” é possível sentir a pulsação dessa máquina de reimpressão contínua do capitalismo industrial.

Pulsação potencializada por uma segunda subversão aos cânones literários: a radical despersonalização do narrador, esse “eu” continuamente reimpresso, e de suas personagens icônicas. Vejamos, a partir de agora, como esse processo acontece a partir de três reimpressões do signo Marilyn Monroe. E, na sequência, como o romance atravessa o tempo e dialoga com a produção artística contemporânea, a partir dos conceitos de *pós-produção* e *cultura do uso* de Nicolas Bourriaud.

Da bela à fera

No excerto anterior do romance, o signo Marilyn Monroe surge em plena consonância com a *pinup* do cinema norte-americano. Jovem e infantil, alegre e frágil, leve e bela. Marilyn faz pose e atua com seu cabelo loiro ao vento ao sabor das estereotípias hollywoodianas e dos desejos masculinos. Estereótipos implodidos pelo contexto hiperbólico desse “eu”, tão irreal quanto os demais atores, que dirige o maior objeto de consumo, o Jaguar; ao lado do maior objeto de desejo sexual de sua geração. Essa construção hiperbólica se soma à paisagem idílica e eles contornam penhascos, correm à beira-mar, como se protagonizassem uma das inúmeras cenas em conversíveis do cinema norte-americano.

A descrição objetiva, por sua vez, potencializa a escrita filmica, além de criar uma dupla posição desse narrador sobre os acontecimentos, afinal, embora ele esteja ali, protagonista da cena, esse “eu” nada sente e fala sobre si como quem filma um outro. Até mesmo o Jaguar, que ganhará

asas e alçar voo no final dessa cena, ganha *status* de personagem, ao lado da atriz, ambos ícones de desejos de consumo.

Neste excerto, também é possível observar como o humor é trabalhado a partir da aproximação dos opostos e da quebra de expectativas, por exemplo, quando o símbolo sexual bate a cabeça no para-brisa como qualquer pobre mortal do planeta. Temos, portanto, uma escrita fílmica em termos de estrutura, potencializada pela referência intermediática em termos de gênero (*pinup*, carro, cenário) e do manejo das estereotípias, arquétipos e formas fixas de representação dos corpos femininos nas telas de cinema.

No artigo *Telas. O Corpo do cinema*, o historiador e crítico Antoine de Baecque (2011), ex-redador-chefe do *Cahiers du Cinéma*, conta que nos primórdios da arte cinematográfica, o corpo humano aparecia sob a égide do burlesco, do circense, do monstruoso. Abundavam os corpos de grandes criminosos e de suas vítimas, os corpos deformados pelo alcoolismo e outros excessos, os corpos da pornografia da *Belle Époque*. Somente com o advento dos grandes estúdios, surge o corpo feminino condensador de um padrão único de beleza universal: uma forma animada por diferentes ethos.

Nesse primeiro momento, os corpos femininos são os corpos da mulher fatal, a *vamp*, a dominadora punida com destino trágico, como a Cleópatra de Theda Bara. Essa imagem poderosa e trágica, habitada por uma sucessão de divas, do cinema mudo ao falado, será revertida durante a II Guerra Mundial, e substituída pela ingenuidade abrasiva das *pinups*, tal qual a representação acima de Marilyn Monroe, soltando seus gritinhos e se encolhendo de medo no interior do possante Jaguar. Nas palavras de De Baecque,

O sonho da primeira guerra foi uma mulher-diabo, mulher-desejo, fatal, exótica, sofisticada. O da segunda, uma boa mocinha bochechuda e de nádegas enormes, própria ao *American way of life*, nascida da saudável excitação dos estudantes e dos militares (DE BAECQUE, 2011, p. 493).

Entre os anos 1940 e 1950, o *pin-upismo* determinou as formas de existir desse corpo, e a pose feminina nas telas e nas fotografias com a marcante Rita Hayworth preparando o terreno para o advento Marilyn Monroe que, por sua vez, passaria da “cativante loura idiota” à diva glamourosa. Enquanto isso, na Europa, o corpo feminino ganhava novos

contornos com a *Nouvelle Vague*, passando a ser apresentado sob a tônica da sexualidade natural (DE BAECQUE, 2011, p. 498), com uma jovem Brigitte Bardot descabelada e descalça, abolindo as poses ou as inserindo propositalmente e de forma exagerada para demarcar a diferença.

Essa reconfiguração da sexualidade natural, em oposição à *pinup*, pode ser observada abaixo, sob nova reimpressão do mesmo signo Marilyn, em novo deslocamento semântico. Vale destacar que, no quinto capítulo da obra, sem economizar nos termos e descrevendo as minúcias do sexo feminino, Agrippino constrói um ato sexual entre o narrador e Marilyn a partir da musicalidade e da dança dos corpos. Não à toa, um trecho desse capítulo foi musicado pelos Doces Bárbaros na canção *Eu e ela estávamos ali encostados na parede*, de 1976. Lembremos que se trata de um romance de 1967, quando o controle sobre o gozo feminino se dava pela repressão e ocultação; e não pela formatação e exposição atuais.

O fato é que essa mesma Marilyn que faz sexo também engravida e não só engravida como dá à luz, atada às forças da natureza, como vemos no excerto abaixo:

Marilyn Monroe **gemeu** ao meu lado, levantou-se e eu e ela caminhamos apressados na praia. Eu olhei a barriga estufada e redonda e o rosto, que **se contraía de dor**, e Marilyn Monroe retirou o vestido e, por baixo, ela ainda levava a calcinha, e ela arrancou com dificuldade a calcinha e ficou **nua abraçada à árvore**. Ela **gemia e contraía o rosto**. Eu me aproximei, mas eu não poderia fazer nada naquele instante e se eu soltasse uma frase seria inútil. Eu vi a barriga branca e estufada de Marilyn Monroe e ela **apertava a barriga contra a árvore**. Marilyn Monroe se **agarrou ao tronco com ambas as mãos**, apoiou os dois joelhos na árvore e permaneceu suspensa e **gemendo**. Eu me ajoelhei junto ao sexo dela, que se projetava para baixo, e via que as **contrações** do sexo dela correspondiam ao **ritmo dos gemidos**. (PAULA, 2001, p. 217, grifos nossos).

No excerto acima, a estrutura paratática permanece idêntica (S+V+O), a diferença é que agora os termos repetidos informam a dor (gemido) e a agonia impotente desse narrador – “eu não poderia fazer nada naquele instante” e “se eu soltasse uma frase seria inútil” –, exilado por sua restrição genérica (é um homem) da fusão telúrica com as forças da natureza, construída no binômio Marilyn-Árvore. A narrativa filmica, por sua vez, vai construindo essa “contração” (termos em negrito) que começa no

rosto e chega ao sexo, de perto, observado pelo sujeito. E aqui, um adendo à obsessiva (e encantada) descrição de todas as minúcias desse parto, com seus órgãos sempre hiperbólicos e sua materialidade biológica: membranas, líquidos, sangue, sujeira, tal como ela se revela na sequência abaixo.

No sexo de Marilyn Monroe apareceu a cabeça da criança protegida por uma **membrana. Escorria um líquido** e eu procurava amparar a queda da criança quando ela se desprendesse do ventre de Marilyn Monroe. Ela continuou gemendo e realizando um grande **esforço físico** para expulsar a criança. A cabeça esférica protegida pela membrana **brotou rasgando e abrindo o sexo de Marilyn**. Eu uni as duas mãos formando uma concha, pensando que a criança deveria cair naquele instante. Mas ela continuava gemendo e contraindo o ventre para expulsar a criança. Marilyn Monroe contraiu violentamente o corpo suspenso e soltou um grito enquanto a criança escorregava para fora, caindo nas **mãos sujas de sangue e líquido**. Marilyn levantou um pouco o corpo e comeu os figos silenciosamente como uma criança, e depois pediu mais água. Eu trouxe o copo, ela bebeu a água e eu depusitei o copo na grama. O parque estava imerso na penumbra e a luz dos postes iluminava as árvores. Eu a beijei várias vezes no rosto, e perguntei se ela queria dormir. Ela movimentou a cabeça levemente num gesto afirmativo, fechou os olhos, e encolheu o corpo. Eu me encostei na árvore e permaneci imóvel ao lado dela. Ela resmungou uma frase e eu me aproximei do seu rosto para ouvir o que ela dizia de olhos fechados. Ela repetiu numa voz tênue que eu não deveria deixar que ela dormisse até tarde. (PAULA, 2001, p. 218, grifos nossos)

Apesar da descrição objetiva, calcada na materialidade e na visualidade plástica desse nascimento, e do fato de não haver, em nenhum momento, um juízo de valor, a cena mantém o seu lirismo na descrição dos atos, perpassada por um pujante lirismo atado à visão idílica dessa árvore/natureza em contraposição à maternidade asséptica dos hospitais. Marilyn pare e come figos, bebe água e adormece, é cuidada, amada, descansa em paz.

Essa visão arbórea e ordenada do mundo sofrerá forte abalo na sequência:

Eu soltei um urro de dor quando **minúsculos fetos de orelhas triangulares e dentes pontiagudos** saíam correndo da fenda aberta da minha barriga. Eu agitei o corpo gritando de dor e a **multidão minúscula de fetos rosados e transparentes** corria arreganhando

os **pontiagudos e afiados dentes**. O ruído de ódio que a **multidão de fetos** produzia correndo no meu corpo e me mordendo formava um grande tumulto, e eu gritei saltando para cima e batendo com as mãos nos **ferozes fetos** que me mordiam. Os minúsculos **olhos vermelhos** dos fetos brilharam, e eles correram uns por cima dos outros fazendo uma enorme algazarra. Eu bati com as mãos e pisei com os pés os **corpos moles e rosados** de quatro centímetros de altura, e a velocidade e o grande número de **fetos transparentes de dentes pontiagudos** correndo uns sobre os outros e mordendo o meu rosto. (PAULA, 2001, p. 218, grifos nossos).

A unidade arbórea (mãe/árvore) anterior é substituída pela construção rizomática dessa multidão desgovernada e hiperbólica, com fetos animalizados que instauram as forças desagregadoras da ordem natural, trazendo novas relações intermediáticas com as histórias de quadrinhos, os filmes de aventura e de terror, afinal, os fetos invadem os prédios e atacam as pessoas ruas, com seus olhos vermelhos, orelhas triangulares, dentes pontiagudos. Enquanto isso, Marilyn Monroe sofre mais uma reimpressão.

Primeiro eu vi sair de seus pés nus, que estavam sobre o asfalto da avenida, as **raízes que fraturaram o asfalto da avenida**, as **raízes que fraturaram o asfalto** e se introduziram no solo. Os pés brancos da atriz lançaram **raízes no asfalto** e naquele instante ela soltou um **horrível grito**. Marilyn Monroe agachou sobre os joelhos, abriu as pernas e lançou um **horrível lamento**, e de sua vagina vermelha escapou em grandes hordas o exército de fetos. A multidão minúscula de fetos abandonou o útero de Marilyn Monroe armada de lanças e espadas. Os fetos rosados de dez centímetros de altura corriam uns sobre os outros nos cantos das lojas e entevam nos bueiros da avenida. Marilyn Monroe jorrava multidões de fetos rosados e vermelhos, que deslizavam encolhidos pelas ruas e subiam uns sobre os outros e cobriam homens e mulheres destruindo-os com os seus afiados dentes. O jorro de fetos na vagina de Marilyn aumentou e a minúscula multidão verde e transparente subiu nas paredes dos prédios. Eu vi o enorme sexo se abrir e surgiu uma esfera vermelha com um orifício no centro. A cabeça vermelha e úmida pulsava violentamente, a esfera vermelha era a ponta do útero de Marilyn Monroe. O útero **continuou a pulsar e sair para fora dos gigantescos lábios vermelhos e úmidos**, e o útero **crescia esférico entre as altas coxas** de Marilyn. O imenso útero se abriu no orifício e passou a **envolver esfericamente os pés de Marilyn**. Eu me encontrava entre as altas coxas de Marilyn

Monroe e já estava coberta pela imensa abóbada vermelha que naquele instante envolvia o **corpo de Marilyn**. O útero de Marilyn continuava a crescer e me envolvia juntamente com o corpo de Marilyn. (PAULA, 2001, p. 219, grifos nossos).

De *pinup* à *vamp*, de bela à fera, a musa de Hollywood não solta mais gritinhos efusivos, ela se transmuta em uma superpoderosa deusa tônica. Seus pés são raízes que fraturam o asfalto. Seu útero expele hordas e hordas de soldados que estarão, a partir de então, acelerando a ilogicidade que atinge seu ápice no último capítulo do romance. Uma deusa capaz de gerar a vida com todos os seus devires de caos e destruição. Nas palavras de Camille Paglia (1992, p. 17), em *Personas Sexuais*, “o daimonismo da natureza tectônica é o segredo indecente do Ocidente”. Além de metaforizar “aspectos daimônicos da mulher”, um tema recorrente na mitologia, a *vamp*, que guarda íntimas relações com as deusas telúricas, aponta para a incontrolável proximidade da natureza repudiada pelo contexto civilizatório. Deusas que evocam “uma femalidade capaz de conter a ambivalência moral tanto da criação quanto da destruição” (PAGLIA, 1992, p. 23).

Somada à descrição objetiva, o excerto acima acena para novas combinações intermidiáticas a partir do movimento desse útero – que desce e sai do corpo – envolvendo as personagens enquanto planeta-útero de dimensões hiperbólicas. Destaca-se, também, a construção visual, em nenhum momento pornográfica, desse “enorme sexo”, “gigantes lábios vermelhos e úmidos”, “vagina vermelha”, “altas coxas”, emulando na linguagem verbal as aproximações e distanciamentos de uma câmera cinematográfica.

Procuramos demonstrar até aqui como a escrita fílmica em *PanAmérica* é construída no romance, em pelo menos, dois de seus procedimentos centrais: (1) a construção de sua arquitetura paratática, capaz de recriar sonora e imageticamente a pulsação de um maquinário industrial; e (2) o deslocamento semântico de suas personagens, base do seu delírio figurativo, analisando três reimpressões do signo Marilyn Monroe: a Marilyn *pinup*, a Marilyn mulher-mãe e a Marilyn tônica. Vejamos agora, como essas experimentações continuam na ordem do dia, a partir das contribuições de Nicolas Bourriaud, em *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo* (2009).

Vislumbres contemporâneos

Cerca de sessenta anos nos separam da publicação de *PanAmérica* e das vanguardas estéticas, políticas e comportamentais que influenciaram sua composição experimental. Uma proposta artística que se distancia da “busca pelo novo” que caracteriza a produção modernista, e nos permite diferenciar, na leitura de poucos parágrafos, Oswald de Mário, Rosa de Clarice, Lígia de Hilda e assim por diante. Diferentemente desses criadores (de enredos, personagens, linguagens), a criação de Agrippino de Paula parte da combinação de elementos e de referências pré-existentes na cultura. As reimpressões de Marilyn Monroe enquanto ícone ou referência a cenas, marcas, mitologias, estereótipias, por exemplo, essa é a sua matéria-prima. Objetos e signos culturais sobre os quais opera sua alquimia de desconstrução e reconstrução. E nisso reside o papel central, como *modus operandi*, das relações intermediáticas presentes não apenas em *PanAmérica*, mas em todas as suas obras publicadas, como *Lugar Público* (1965) e *Nações Unidas* (1968).

O que está em jogo é exprimir as mutações de um capitalismo cada vez mais globalizante e autoritário; e suas transformações tecnológicas, em particular, o cinema, por onde chegam os valores e os novos modos de vida disseminados pela indústria cultural. Fenômenos que o multiartista tematizou e investigou em suas obras ao adotar uma postura essencialmente intermediática, problematizando esteticamente questões profundamente contemporâneas. Muitas delas, e aqui elencaremos duas, levantadas por Nicolas Bourriaud, em seu estudo *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo* (2009).

Crítico e curador de arte, ao analisar obras recentes de arte contemporânea, produzidas a partir da década de 1990, Bourriaud nos ajuda a compreender o quão atual é a proposta estética em *PanAmérica*. Ele trabalha com o conceito de pós-produção, terminologia extraída do universo audiovisual, e que significa o uso de produtos ou objetos culturais pré-existentes. “Não se trata mais de fazer tábula rasa ou de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar um modo de inserção nos inúmeros fluxos da produção”, aponta (BOURRIAUD, 2009, p. 13). Nesse contexto, explica Bourriaud, a realidade é a montagem ancorada sobre uma outra realidade, o que permite múltiplas versões do real, a partir de um mesmo material.

Essa postura tem como consequência deslocar o lugar o artista na sociedade. Aos moldes do DJ e do programador, o artista na contemporaneidade passa a operar a desprogramação e a reprogramação do mundo já existente (BOURRIAUD, 2009, p. 14), atuando como um grande proponente de itinerários pelo universo cultural em seu jogo referencial. Em sua avaliação, os artistas contemporâneos

não consideram mais o campo artístico (e poderíamos acrescentar a televisão, o cinema e a literatura) como um museu com obras que devem ser citadas ou “superadas”, como pretendia a ideologia modernista do novo, mas sim como uma loja cheia de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar. (BOURRIAUD, 2009, p. 13).

Como os artistas analisados hoje por Bourriaud, Agrippino de Paula já acenava que a pergunta não era mais “o que fazer de novidade”, mas “o que fazer com isto?”. Por trás dessa pergunta, destaca o filósofo (2009), está a dissolução das fronteiras entre o consumo e a produção artísticos, que ganha forte impulso com as atuais tecnologias e novas práticas da conectividade.

Frente a essas transformações, os artistas vêm desenvolvendo uma nova cultura, uma “cultura do uso” que concebe a arte como um “término provisório de uma rede de elementos interconectados”, composto a partir de infinitas contribuições e resultante de uma negociação entre o artista e o público (BOURRIAUD, 2009, p. 17). Uma cultura que pretende transformar o status da obra de arte, que passa a ser muito mais colaborativa, e do próprio artista, que se torna um distribuidor de enredos.

Agrippino de Paula, com sua escrita fílmica, é um dos precursores na literatura brasileira desse movimento. E o paradoxo nisso tudo – além do absurdo ostracismo de sua obra – é que em sua reimpressão do material simbólico da Guerra Fria, ele traz questões de imensa atualidade. A começar pela despersonalização contínua desse “eu” que narra. Como não repensá-la frente à exacerbação do narcisismo pelas novas tecnologias?

Ao definir o multiartista como “um olho que pula fora do cérebro”, Tom Zé está absolutamente correto. Um olho que conseguiu se fixar no futuro em meio ao fascismo que, de tempos em tempos, nos lança ao passado. E talvez seja essa, além da imensa potência de sua literatura, com todos os temas tabus que corajosamente ela insere, a sua maior subversão.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

BARROS, Diana. *Teoria do Discurso: Fundamentos Semióticos*. São Paulo: Humanitas/FLLCH/USP, 2002.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CANDOMBLÉ no Dahomey. Direção: José Agrippino de Paula. [S. l.: s. n.], 1974. Super-8, COR, 22min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2F-6ugtqxTk&feature=youtu.be>> Acesso em: 01 abr. 2023.

DE BAECQUE, Antoine. Telas. O corpo do cinema. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org). *História do corpo: as mutações do olhar*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p.481-507).

EU e ela estávamos ali encostados na parede. Letra: José Agrippino de Paula. Co mposição e interpretação: Doces Bárbaros, 1976. Publicado pelo canal Caetano Veloso. Disponível em: <https://youtu.be/g2aYp_jHEHM> Acesso em: 04 maio 2023.

EXÚ 7 Encruzilhadas. São Paulo: Selo SESC, 2011. Dez músicas inéditas e dois filmes de Agrippino de Paula. DVD/CD. DVDSS0011/11, 64 min. CDSS 0028/11, 58 min. color. son.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

HITLER Terceiro Mundo. Direção: José Agrippino de Paula. [S. l.]: Sonda, 1968. 35mm, BP, 90min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HAVNYu5diNM>>

HOISEL, Evelina. *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: Arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PASSEIOS no Recanto Silvestre. Direção: Miriam Chnaiderman. Produção: Reinaldo Pinheiro. São Paulo: Sequência Um, 2006. 35 mm, 15 min. color. son. Disponível em: <<http://curtadoc.tv/curta/artes/passeios-no-recanto-silvestre/>>. Acesso em: 13 mar. 2023.

PAULA, José Agrippino de. *PanAmérica*. 3. ed.: São Paulo: Editora Papagaio, 2001.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Tradução Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. (org.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p. 51-74.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à Era da TV*. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2014.

RITO do amor selvagem. Direção: Lucila Meirelles. Produção: Marcos Moura. São Paulo: SESCTV 2019. Disponível em: <<https://vimeo.com/558772342>> Acesso em: 10 jan. de 2023.

SINFONIA PanAmérica. Direção: Lucila Meirelles. São Paulo: [s. n.], 1988. Vídeo. U-Matic, 15 min. Disponível em: <<http://vimeo.com/51527727>>. Acesso em: 10 abr. 2023.

WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. *Popismo: os anos sessenta segundo Warhol*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.



O fantástico machadiano em telefilme: *Os óculos de Pedro Antão*

Machadian fantastic in a telefilm: The Glasses

Geovana Barbosa de Almeida

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, Minas Gerais / Brasil

geovanadealmeida3@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-6723-4739>

Cynthia Beatrice Costa

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, Minas Gerais / Brasil

cynthiacos@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-3063-0121>

Resumo: O telefilme brasileiro *Os óculos de Pedro Antão* (2008), dirigido por Adolfo Rosenthal, é uma adaptação autodeclarada do conto de mesmo nome publicado por Machado de Assis no *Jornal das famílias* em 1874. Como tal, recria personagens, cenários, diálogos e eventos do conto-fonte, inclusive seu traço fantástico. Este último é o objeto da presente investigação, que verifica, por meio da análise detida de ambas as obras, como se dá a reconstrução do escorregadio fantástico machadiano no meio audiovisual. Para tanto, apoia-se nas considerações de Ricardo Piglia (2004) sobre o gênero conto, na fortuna crítica da narrativa e em reflexões sobre a adaptação de Lauro António (2009) e Linda Hutcheon (2011).

Palavras-chave: Machado de Assis; fantástico; conto; adaptação cinematográfica.

Abstract: The Brazilian telefilm “The Glasses” (2008), directed by Adolfo Rosenthal, is a self-declared adaptation of the homonymous story published by Machado de Assis in the *Jornal das famílias* in 1874. As such, it recreates characters, settings, dialogues, and events from the source tale, including its fantastic element. This element is the object of the present investigation, which verifies, through a detailed analysis of both works, how the slippery Machadian fantastic is reconstructed into the audiovisual medium. It relies on Ricardo Piglia’s (2004) considerations on the short story genre, on this story’s critical legacy, and on reflections on adaptation by Lauro António (2009) and Linda Hutcheon (2011).

Keywords: Machado de Assis; fantastic; short story; film adaptation.

1 Introdução

Adaptar Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) para o meio audiovisual é uma tarefa corajosa. Obra aberta por excelência, seus contos e romances prestam-se a uma multitude de interpretações, constituindo-se como uma literatura movediça. Por outro lado, há um forte aspecto visual em sua escrita, o que certamente atrai tanto adaptadores quanto público. Sobre as afinidades e contrariedades da adaptação cinematográfica das obras de Machado, observa o cineasta português Lauro António:

Há muito de cinematográfico na escrita e nos recursos estilísticos de Machado de Assis, é verdade. Mas seu húmus não é muito facilmente adaptável. Machado de Assis é um pessimista, um cético, um moralista desiludido, um filósofo que ficciona situações para sobre elas discorrer. (ANTÓNIO, 2009, p. 147).

Uma literatura marcada pelo filosófico, como sugere António, pode não se acomodar adequadamente a um meio em que a ação costuma prevalecer. Contudo, o desafio de levar Machado às telas não tem impedido roteiristas e diretores de fazê-lo, sendo significativa a quantidade de adaptações machadianas para o cinema e a televisão. Romances como *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, transformados em filmes e minisséries, porém, costumam chamar mais a atenção do grande público, enquanto contos adaptados parecem ser menos conhecidos.

Contos adaptados, no entanto, permitem um exame mais minucioso das dificuldades de adaptação e das estratégias adotadas para contorná-las. Como forma de debatê-las de modo detido, o presente artigo investiga o caso ilustrativo do telefilme *Os óculos de Pedro Antão* (2008), uma adaptação do conto de mesmo nome dirigida por Adolfo Rosenthal. Trata-se de uma oportunidade de analisar como o aspecto escorregadio da escrita machadiana é trabalhado por um diretor experiente, além de ensejar uma reflexão sobre o chamado “fantástico machadiano” em duas versões: literária e cinematográfica.

Parte-se da hipótese de que o fantástico machadiano desafia o adaptador por duas vias: por ser fantástico e por ser Machado. O emprego do fantástico em Machado tem sido descrito como diluído pela racionalidade, realizado sobretudo no plano onírico (GINWAY, 2016; ESTEVES, 2017). No conto em questão, o autor cria um tom lúgubre, lugar comum do gênero

fantástico. No filme, Rosenthal vale-se de técnicas do cinema, como o posicionamento de câmera, a cenografia e a trilha sonora, para recriar os efeitos de indeterminação instaurados no conto. Na obra cinematográfica, contudo, inserida no contexto contemporâneo, esfacela-se o tom moralizante do conto e o suspense é mantido no desfecho.

Para examinar a maneira como o fantástico machadiano atualiza-se no telefilme de Rosenthal, este texto está dividido em quatro partes, iniciando-se por um breve estudo do conto. A seguir, aborda a adaptação e, por último, discute a questão do fantástico adaptado. Fecha-se a reflexão com uma retomada do percurso e ideias para futuras pesquisas no mesmo entrecruzamento de Machado/fantástico/cinema.

2 O conto

“Os óculos de Pedro Antão” foi primeiramente publicado em forma de folhetim em três partes, de março a maio de 1874, no *Jornal das famílias*, periódico carioca de publicação mensal que tinha como público-alvo mulheres da sociedade alfabetizadas. Seu conteúdo, portanto, aludia ao universo doméstico e continha ensinamentos morais: “Contos, poesias, romances, culinária, moda, higiene eram os assuntos dominantes. E selecionados de modo a não ferir os valores das famílias da ‘boa sociedade’” (CABRAL, 2014, n.p.).

Curiosamente, contendo a ironia que é peculiar a Machado, o conto traz um comentário que poderia refutar a própria publicação no *Jornal das famílias*:

Está já o leitor um pouco atrapalhado com este introito que lhe parece mais de folhetim que de romance ou então pergunta consigo mesmo a qual destas coisas atribuí eu os óculos de Pedro Antão. Isto não é folhetim, nem romance: é uma narração fiel do que me aconteceu há cerca de três anos: é crônica. (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1202)

Como se vê, estão colocadas aí algumas armadilhas comuns na obra machadiana. Além do recurso metalinguístico, com o narrador comentando o próprio gênero que adota, e do endereçamento ao “leitor” para um público

¹ Para a presente análise, é usada a edição do conto que integra o volume dois da coletânea “Machado de Assis: obra completa”, publicada pela Editora Nova Aguilar em 2021.

majoritariamente feminino, há a ironia de que o conto foi, como se sabe, publicado de forma seriada, ou seja, folhetinesca.

“Os óculos de Pedro Antão” seria posteriormente integrado à coletânea *Contos fantásticos de Machado de Assis*, organizada por Raimundo Magalhães Júnior, cuja primeira edição é de 1973. A escolha feita pelo estudioso influenciaria a maneira como o conto vem sendo abordado desde então; como texto avulso, não integrante das coletâneas mais celebradas de Machado de Assis, costuma ser recebido pelo viés traçado por Magalhães Júnior, ou seja, como um exemplo do fantástico machadiano.

Com três parágrafos introdutórios filosofando sobre o uso de óculos por necessidade ou vaidade, o conto não foge à acidez característica de Machado. No centro da história está o narrador Pedro, que relembra o convite que recebera de seu amigo José Mendonça para visitar o casarão deixado para ele como herança do tio, Pedro Antão. Como evidência de sua excentricidade, Pedro aceita o convite com a condição de que a visita ocorresse à meia-noite. No conto, o narrador-personagem insere a troca de bilhetes entre os dois amigos:

Há cerca de três anos, como dizia, recebi a seguinte carta do meu amigo Mendonça: *Pedro*. Recebi hoje as chaves da casa de meu tio; vou abri-la. Queres acompanhar-me? Não penses que é por medo de lá entrar só; é porque eu sei que tu tens interesse e gosto em penetrar nos negócios misteriosos: e nada mais misterioso que a casa do famoso tio. Vem ao meio-dia.

Teu Mendonça.

A minha resposta foi a seguinte:

José. Vou, mas não ao meio-dia. Entrar em casa misteriosa, quando o sol está no zênite, é anacronismo. Irei às onze horas da noite, e à meia-noite em ponto entraremos na casa do defunto.

Teu Pedro.

Perto das onze horas, depois de ter dito à família que ia ver um doente grave, por eu ser médico e costume ver doentes à noite, investi para casa de Mendonça, que era na rua do Areal. (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1204, grifo do autor)

Porque Pedro age dessa forma, fazendo questão de visitar a casa de madrugada, só se pode concluir que por capricho; trata-se de um estratagema narrativo deliberado (e conspícuo) para dar o ponto de partida à aventura dos dois amigos. O itinerário pela casa do tio-defunto ocorre como planejado,

com Pedro e Mendonça percorrendo durante a madrugada a propriedade com objetivos bastante distintos; o sobrinho anseia a herança do tio, Pedro procura elementos para criar uma narrativa fantástica: “Pareces-me tolo – respondi –, tu queres a herança do tio, e eu quero conhecer o homem” (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1204). Passando de cômodo em cômodo, a dupla realiza o inventário dos objetos espalhados. Encontram itens – como uma escada de seda e óculos com lentes antirreflexo – que serão empregados por Pedro na construção de um enredo que desvendaria a causa da morte do tio. De forma sugestiva, o narrador afirma que a aventura noturna pela casa de Pedro Antão é uma “página de romance tétrico” (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1203) e anuncia “e aqui começa o fantástico” (p. 1205) ao avistar os bustos de mármore de Cristo e de Satanás sobre uma secretária deixada pelo falecido.

Na história imaginada por Pedro e ouvida por Mendonça com interesse, o tio teria cultivado um caso de amor proibido com a vizinha; descoberto por seu criado, ele o teria matado para preservar a discrição. No dia seguinte, porém, o criado-defunto volta e, na correria desencadeada pelo susto, Pedro Antão despenca escada abaixo e morre. Mendonça impressiona-se com a verossimilhança da narrativa do parceiro. Após muito vasculharem, porém, os amigos por fim encontram um bilhete deixado pelo tio em que este afirma que distribuía deliberadamente os esdrúxulos objetos para instigar a criação de um romance a seu respeito. A carta deixada por Pedro Antão explica que tudo não passou de uma pilhéria:

Meu sobrinho. Deixo o mundo sem saudades. Vivo recluso tanto tempo para me acostumar à morte. Ultimamente li algumas obras de filosofia da história, e tais coisas vi, tais explicações encontrei de fatos até aqui reconhecidos, que tive uma ideia excêntrica. Deixei aí uma escada de seda, uns óculos verdes, que eu nunca usei, e outros objetos, a fim de que tu ou algum pascácio igual inventassem a meu respeito um romance, que toda a gente acreditaria até o achado deste papel. Livra-te da filosofia da história. (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1214)

Tem-se, assim, um conto autorreflexivo, que contrapõe ficção e filosofia. Todo seu discurso é pautado pela dificuldade de se distinguir imaginação e realidade, convidando o leitor a ponderar sobre a plausibilidade no embate entre lógica dedutiva, fatos e fantasia.

Acompanhamos a história da visita à casa e, dentro dela, a história inventada por Pedro a respeito do tio de Mendonça. Essa “história dentro da história” ainda é acompanhada de uma terceira história – ou da segunda história secreta, partindo da enunciação do contista argentino Ricardo Piglia (2004, p. 90) em seu ensaio *Teses sobre o conto*: “O conto é uma narrativa que encerra uma história secreta”. A primeira história visível em *Os óculos de Pedro Antão* é a da herança do casarão e da visita de Mendonça e Pedro; dentro dessa primeira está a história costurada por Pedro para explicar a morte do tio. Porém, a história construída “em segredo” (PIGLIA, 2004, p. 89) ainda é outra: a de um homem imaginativo (Pedro) que se deixa levar por pistas falsas (deixadas por Pedro Antão) para criar uma aventura romanesca repleta de clichês. Essa história está cifrada dentro da primeira, e o “efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície” (PIGLIA, 2004, p. 89). E é essa, a terceira história, que tem o efeito moralizante condizente com a sua publicação no *Jornal das famílias*. Machado cumpre o objetivo de deleitar e, ao mesmo tempo, ensinar uma moral, a de que não devemos analisar fatos com os olhos da imaginação. Pedro aprende a lição deixada pelo tio-defunto e, ao final, declara: “Daí para cá não interpretei à primeira vista todas as aparências” (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1214).

O que vem à tona no fechamento do conto é que as fantasias do jovem Pedro não passam mesmo disso, de fantasias. Como muito do que se refere à escrita de Machado, o fantástico presente em “Os óculos de Pedro Antão” transgride definições tradicionais. Machado faz uso de elementos fantásticos em favor de seu estilo narrativo. Não se trata propriamente do fantástico entendido à maneira todoroviana, embora haja uma “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 31), representado pela mistura de credulidade e de desconfiança por parte de Mendonça durante o relato de Pedro. Essa hesitação, no entanto, não permeia a história inteira, apenas uma sequência. Pode-se sugerir que o emprego de elementos fantásticos na narrativa não chega a tirá-la do espectro do realismo machadiano, já que a conclusão do conto ironiza toda a aventura fantasiosa proposta pelo narrador – há, portanto, uma saída explícita pela via realista.

Nesse sentido, o fantástico do conto apresenta-se mais como uma breve experiência de ansiedade para Mendonça e o leitor; conforme o

narrador Pedro reimagina os fatos que teriam levado à morte de Pedro Antão, Mendonça vai se envolvendo na trama imaginária. Idealmente (já que não é possível prever como cada leitor reage; cf. ISER, 1996), o leitor também se envolve, vivenciando suspense e até mesmo medo quando da revelação de que o assassino de Antão fora o fantasma de seu criado.

Em seu prefácio às histórias fantásticas que selecionou entre a contística machadiana, Magalhães Júnior descreve a coletânea como dotada de um “fantástico mitigado”:

[Machado de Assis] foi também um cultor do fantástico. Às vezes de um fantástico mitigado, que não ia além dos sonhos que temos não só adormecidos como ainda acordados; outras vezes de um macabro ostensivo e despejado. Excepcionalmente, ia buscar na realidade, mais arrojada que a ficção, os temas de alguns desses contos macabros. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1973, p. 8)

O conto “Os óculos de Pedro Antão” adequa-se à noção de um “fantástico mitigado”, diluído. Estão contidos ali elementos – o mistério da morte do criado no dia anterior à de seu patrão, os objetos bizarros espalhados pela casa e, evidentemente, o retorno do criado morto na narrativa de Pedro – possivelmente sobrenaturais ou, ao menos, misteriosos. Mas nada além disso, pois os toques de ironia e de humor quebram com a possibilidade de um macabro pleno.

Marcelo J. Fernandes (2011) realiza uma categorização dos contos fantásticos e não-fantásticos de Machado, classificando “Os óculos de Pedro Antão” como um “fantástico-policial (à maneira de Poe)” (FERNANDES, 2011, p. 10) em que “Machado também desloca o sobrenatural para o eixo lógico e racional, à maneira do autor de ‘O corvo’, e acresce à narrativa a sua corrosiva ‘pena da galhofa’, reduzindo-a, também, ao ‘quase-macabro’” (FERNANDES, 2011, p. 11). Baseando-se nas considerações de Fernandes, Diogo Nonato Pereira (2015) reforça o conto machadiano como herdeiro do labor literário de Edgar Allan Poe em suas narrativas policiais, e também como motivado pela obra de E.T.A. Hoffmann, citado nominalmente no conto quando os amigos analisam um cachimbo encontrado no casarão: “Apenas vimos sobre uma mesa um cachimbo alemão, que necessariamente devia ter pertencido ao cavaleiro Teodoro Hoffmann, pois a sua forma era de todo fantástica” (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1204).

Aline Sobreira de Oliveira (2012, p. 15), por outro lado, não vê o fantástico tão presente em “Os óculos de Pedro Antão”, afirmando que “ainda que explore elementos de mistério e hesitação, está muito mais próximo da narrativa policial tradicional que da literatura fantástica”. Oliveira lembra que o conto possui como figura central a do “puro raciocinador”:

Ressalte-se, a esse respeito, que, diferentemente da literatura fantástica oitocentista, que em geral pretende questionar a supremacia da razão iluminista e introduzir o mistério e a possibilidade do sobrenatural na realidade, a literatura policial de enigma iniciada por Edgar Allan Poe com seu “Assassinatos da rua Morgue”, de 1841, possui como central a figura do decifrador de enigmas – o “puro raciocinador”, nas palavras de Ricardo Piglia (1994). Auguste Dupin e seu notável herdeiro, Sherlock Holmes, são eficientes em eliminar, por meio da razão, a ambiguidade que o fantástico busca construir. (OLIVEIRA, 2012, p. 15).

De fato, o jovem Pedro parece ter herdado a lógica de Auguste Dupin antes do próprio Sherlock Holmes (que só seria criado na década de 1880 por Sir Arthur Conan Doyle). Seu método dedutivo, porém, mostra-se invertido – ele fantasia mais do que raciocina – e malsucedido no desenlace do conto, pois, como as premissas foram mal concebidas, baseadas nos objetos deliberadamente deixados por Pedro Antão, as conclusões de Pedro são incorretas, ou até absurdas.

Com base nessas conjecturas, talvez seja possível afirmar que Machado mais homenageia autores pioneiros tanto do gênero fantástico quanto do policial – como Hoffmann e Poe – do que se rende totalmente às formas tradicionais desses gêneros. Os elementos fantásticos e policiais de “Os óculos de Pedro Antão” podem ser entendidos como artifícios usados para parodiar os gêneros; lido hoje, aliás, o jovem Pedro parece parodiar personagens que nem tinham sido criados ainda, como Sherlock e os detetives criados por Agatha Christie.

Além da paródia, pode-se entender a abordagem machadiana do fantástico como crítica e como *motif* filosófico, já que o breve abandono do real como é conhecido gera incertezas nas personagens e, potencialmente, nos leitores, como comenta Maylah Longo Gonçalves Menezes Esteves:

As narrativas fantásticas machadianas recorrem ao onírico, aos sentidos difusos do sonho, em que há a transgressão do real e onde tudo é permitido; ao se depararem com a realidade, as personagens

sentem o alívio de terem apenas sonhado, mas isso sempre as leva a questionar o que é ou não real e se a irrupção do fantástico em seu mundo “real” poderia ou não ser possível. Dessa forma se estabelece a duplicidade. (ESTEVEVES, 2017, p. 30)

A “transgressão do real” dá-se em *Os óculos de Pedro Antão* por meio da fantasia narrada por Pedro; ao saírem dessa aventura imaginativa, Mendonça (o ouvinte) e Pedro (o contador de histórias) têm de lidar com o impacto do real. Desse modo, a crítica literária promovida por Machado demonstra, a partir da incursão de Pedro, que a narrativa fantástica é um jogo cognitivo capaz de confundir os leitores desatentos. A última frase contida na carta de Antão, “Livra-te da filosofia da história”, pode funcionar como chave para a história secreta do conto. Ao examinar Machado como leitor de Poe, observa Luiz Roncari a respeito da obra machadiana:

Para o autor carioca, a ficção ultrapassava o plano da imaginação, ela era usada também para esconder e revelar, ao mesmo tempo, uma visão aguda do real, e esta era mostrada onde ninguém pensaria em procurá-la, como se o autor a colocasse na moldura e não na tela do quadro. Na literatura de Machado, o modo de ser social é exposto com tal naturalidade, que acaba se tornando transparente, como um espelho que não refletisse e a atenção do leitor fosse desviada para os planos mais profundos, porém muitas vezes secundários, para a busca da verdade da história no fingido e inventado. (RONCARI, 2000, p. 141)

A “visão aguda” do real, por vezes velada na escrita de Machado, também pode ser abordada por um viés sócio-histórico. Para M. Elizabeth Ginway (2016), o cerne de *Os óculos de Pedro Antão* é o contexto histórico em que o conto foi publicado. Nele, Machado teria cifrado o teor fantasmagórico da escravidão. Em oposição a Fernandes e aos demais críticos já abordados neste estudo, Ginway considera o conto macabro e, partindo da teoria de Walter Benjamin,² aprecia-o como alegoria sociopolítica. Para Ginway, a estranheza é situada no pano de fundo:

² A alegoria de Benjamin, conceito recuperado do período barroco em que a alegoria era entendida como uma “caveira”, expressa a ruína da história: “Nisso [na imagem da caveira] consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio” (BENJAMIN, 1984, p. 188). Para Ginway (2016), o conto machadiano evoca a imagem da ruína, precisamente a do passado colonial e escravista.

Os contos de Machado empregam o estranho não para endossar a presença do sobrenatural e fantasmagórico, mas, sim, para perturbar e enervar, oferecendo representações de violência, sobretudo em imagens do corpo, e, eu argumento, o corpo político – precisamente o tipo de abjeção que é central para o conceito de alegoria de Benjamin.³ (GINWAY, 2016, p. 211, tradução nossa)

Para a autora, o conto oculta a crítica à política de Dom Pedro II. Machado contestaria, nas entrelinhas, a versão da história oficial em que o monarca seria um progressista intelectual, um pacificador que unificou o Brasil em seu reinado entre 1840 e 1889. Dois eventos mancham essa imagem, a Guerra do Paraguai (1865-1870) e outro em 1868, quando Dom Pedro designou o Visconde de Itaboraí (1802-1872), do partido conservador, para assumir seu novo gabinete. A autora argumenta que o nome do narrador Pedro e do falecido Pedro Antão aludem às personagens históricas:

[...] ao repetir o nome Pedro no narrador e personagem principal de seu conto – um estratagema que também chama a atenção para os nomes dos dois imperadores brasileiros, Dom Pedro I e II, o que pode nos dar mais uma pista para a alegoria dos laços da história com o legado de Pedro I e da ascensão de Pedro II ao poder.⁴ (GINWAY, 2016, p. 219, tradução nossa)

A data de 23 de março, em que Mendonça, recém-chegado de viagem à França, recebe as chaves para adentrar o casarão, seria significativa por coincidir com o mês e o dia em que os conservadores tomaram o poder em 1841.

Em intertextualidade com a “A carta roubada” (1844), conto de Poe, Ginway afirma que Pedro, o detetive amador, ao contrário de Dupin, não consegue desvendar crime algum. Sua hipótese do assassinato do criado e do suicídio do tio revela-se falsa quando lida a carta deixada por Pedro Antão.

³ No original: “Machado’s tales employ the uncanny not to endorse the presence of the supernatural and ghostly, but rather, to unsettle and unnerve, offering depictions of violence, especially in images of the body, and, I argue, the body politic – precisely the kind of abjection that is central to Benjamin’s concept of allegory”.

⁴ No original: “by repeating the name Pedro in both the narrator and main character of his tale – a stratagem that also calls attention to the given names of both Brazilian emperors, Dom Pedro I and II, which may give us another clue to the story’s allegorical ties to Pedro I’s legacy and Pedro II’s rise to power”.

Esse documento poderia remeter, segundo Ginway, ao evento histórico da Lei do Ventre Livre. A aprovação da lei em 1871 representou apenas um pequeno passo de Dom Pedro em direção à abolição da escravidão – uma falsa abolição, portanto. Ginway relaciona as datas do conto – publicado em 1874, mas narrando eventos de 1871, como assinala o narrador – com a lei promulgada três anos antes de sua publicação, o que cria um paralelismo entre a carta deixada por Pedro Antão e o documento assinado pelo imperador; ambos não passariam de gracejos. Decorre disso a ideia de o Brasil ser assombrado pelas consequências do legado de Dom Pedro II:

O tio esperava que alguém inventasse uma história mais emocionante sobre ele, a fim de encobrir a banalidade de sua vida, o que Pedro certamente fez, usando de forma indireta a história para revelar uma verdade mais profunda sobre a sociedade escravista do Brasil. Assim como a carta de Pedro Antão, em última análise, não oferece uma explicação simples do mistério de sua morte ou de seu servo, a questão da escravidão não tinha solução simples para o imperador do Brasil e a elite latifundiária.⁵ (GINWAY, 2016, p. 220, tradução nossa)

A interpretação sociopolítica e histórica de Ginway integra o rol de leituras variadas, e igualmente ricas, do conto. Uma interpretação recorrente tem relação com os óculos, presentes no título, na reflexão que abre o texto e entre os objetos misteriosos deixados por Pedro Antão. Do ponto de vista filosófico, o conto trata do que vemos e do que não vemos, o que é sugestionado pelo próprio início, em que o narrador machadiano descreve as três possíveis razões para o uso dos óculos do tio defunto (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1202): a primeira seria “a debilidade do órgão visual”; a segunda, “a moda, o capricho, ou, como diz Rodrigues Lobo, a galantaria”; e a terceira, atribuída por ele a Montesquieu, de fazer “demonstrativamente que o homem que os traz é consumado nas ciências, por modo que um nariz ornado com eles deve ser tido, sem contestação por nariz de sábio”. O narrador também aconselha ao leitor que utilize as famosas lunetas-pênseis:

⁵ No original: “The uncle had hoped that someone would make up a more exciting story about him in order to cloak the banality of his life, which Pedro certainly did, indirectly using the story to reveal a deeper truth about Brazil’s slave-based society. Just as Pedro Antão’s letter ultimately offers no simple explanation of the mystery of his death or his servant’s, the issue of slavery had no simple solution for Brazil’s emperor and the landed elite”. (GINWAY, 2016, p. 220)

Efetivamente quem quiser passar por verdadeiro homem do tom deve trazer, não direi óculos fixos que é só próprio de sábios e estadistas, mas estas famosas lunetas-pênseis, que são úteis, cômodas e graciosas, dão bom aspecto, fascinam as mulheres, servem para os casos difíceis e duram muito (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1202)

Portanto, recorre à tradição europeia na forma do político e filósofo francês Charles-Louis de Secondat, mais conhecido como Montesquieu (1689-1755), e do poeta português Francisco Rodrigues Lobo (1580-1622), para atestar o uso da luneta-pênstil, neologismo do escritor português Camilo Castelo Branco.⁶ Nesse sentido, Pedro junta-se aos tantos narradores eruditos de Machado capazes de tecer variadas referências (a autores, obras, atualidades...) para expressar o espírito de sua época.

Pedro também pode ser entendido no universo de Machado como um protonarrador não confiável; está longe ainda da sofisticação de Brás Cubas e Bento Santiago, mas carrega indícios da complexidade que Machado alcançaria em seus futuros narradores. Desde o início do conto, pesa a ambiguidade na fala de Pedro; um efeito de indeterminação é construído retoricamente:

Isto não é folhetim, nem romance: é uma narração fiel do que me aconteceu há cerca de três anos: é crônica. Quanto a Pedro Antão é positivo que os seus óculos deviam ter por causa o enfraquecimento da vista; mas ainda assim não lhe posso afirmar nada, porque Pedro Antão, que eu não conheci, foi o homem mais singular das tais crônicas, viveu recluso durante a vida inteira e mal consta alguma coisa dos seus primeiros anos. (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1202; grifos nossos)

O ponto de vista de Pedro é, portanto, incerto; como narrador-personagem, ele relata e analisa o evento – a morte de Pedro Antão – a partir de reminiscências e impressões. Está estabelecido, assim, o tom de

⁶ Alex Sander Luiz Campos (2017) aborda o emprego de estrangeirismos a uma época marcada pela recusa aos valores portugueses e adesão à cultura francesa. Machado relativiza essa tendência ao empregar o neologismo “luneta-pênstil” de Camilo Castelo Branco (1825-1890), escritor português: “quando a utilização de estrangeirismos ou de palavras evocatórias do estrangeiro lhe parecia proveitosa, ainda assim Machado de Assis procurava, muitas vezes, a abonação dos clássicos da literatura portuguesa” (CAMPOS, p. 86, 2017).

dúvida, com um narrador propositalmente digno de suspeita. Como se vê no trecho citado, ele afirma ser essa uma “narração fiel” para depois ressaltar “não lhe posso afirmar nada”, pois não conhecera Pedro Antão. As negações de Pedro podem aludir à história de seu nome, já que, na Bíblia, Simão Pedro nega Jesus três vezes (Mc 14, Lc 22, Jo 18).⁷ O conto é edificado na indeterminação. E é dentro dessa moldura de dúvida que está a outra história construída “em segredo” (PIGLIA, 2004, p. 89), cifrada dentro da primeira história. A digressão de Pedro pelos escombros da memória e a narração que é realizada três anos após a visita ao casarão acentuam as incertezas.

A seguir, a partir da análise das dimensões narrativas no telefilme em comparação ao conto machadiano, mostraremos como a adaptação é elaborada a partir da assimilação machadiana do fantástico oitocentista.

3 O filme

Os óculos de Pedro Antão, de 2008, telefilme de Adolfo Rosenthal⁸ com duração de 49 minutos, foi produzido como parte da coleção de filmes *Os imortais*⁹ e exibido pela rede Record de televisão em comemoração ao centenário da morte de Machado de Assis. Rosenthal também foi responsável pelo roteiro, em colaboração com Moisés Liporage, e essa não foi a sua única experiência adaptando Machado, já que no ano seguinte faria o telefilme *Uns braços*, baseado no conto homônimo. Essas experiências deram início a um projeto de recriação audiovisual do cânone literário brasileiro. Entre outras adaptações literárias de sua carreira, estão *As mãos de meu filho* (2010), telefilme baseado no conto de Erico Verissimo; *O crime e o burguês*, recriação da história de Carlos Heitor Cony; e *O fim de Arsênio Godard*

⁷ É curioso pensar que até mesmo o modo com que foi publicado o folhetim é indício da simbologia do número três – em três partes, de março a maio de 1874. Na primeira linha do conto, também é anunciado pelo narrador que “três são as causas possíveis para o uso dos óculos” (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1202). Como discutimos aqui, também três são as histórias contidas no conto.

⁸ O telefilme possui direção de produção de Fábio De Fiori e produção executiva de Aguinaldo De Fiori Filho; direção de arte de Oswaldo Lioi, direção de fotografia de Bruno Tiezzi e montagem de Cristiano Winter.

⁹ Entre outros autores cujos trabalhos foram adaptados para o audiovisual na coleção, estão Aluísio Azevedo, Jorge Amado e Monteiro Lobato.

(2011), adaptado da obra de João do Rio. Em 2014, dirigiu ainda *Machado do Brasil*, um curta de ficção que tem o autor como personagem.

À maneira do que Linda Hutcheon traça como critério para que uma obra seja considerada oficialmente como uma adaptação, isto é, a autodeclaração da relação com o texto-fonte (HUTCHEON, 2013, p. 24), o telefilme *Os óculos de Pedro Antão* inicia-se com os seguintes dizeres na tela:

CONTO:
OS ÓCULOS DE PEDRO ANTÃO
(1874 – SUSPENSE)
de MACHADO DE ASSIS
(OS ÓCULOS..., 2008, 01min01s)

Há, portanto, indicação explícita de título, gênero e autoria. A seguir, reforça-se a autoria do texto-fonte ao mostrar na tela o título do filme entalhado em madeira: “‘Os óculos de Pedro Antão’, de Machado de Assis” (OS ÓCULOS..., 2008, 01min22s). Essa repetição indica, podemos argumentar, um desejo ou intuito de adaptação fidedigna – o filme não se considera distante do conto. Nem por isso, porém, deixa de ser “tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação”, como assinala Hutcheon (2011, p. 29) a respeito de adaptações.

Enquanto são exibidos os créditos do elenco, a câmera então passeia por uma série de objetos e insetos aleatórios e bizarros ao som da trilha sonora instrumental de Rodrigo Lessa; compõe-se assim uma introdução intrigante para, como já anunciado nos dizeres citados acima, uma história de suspense. Elemento importante do conto de Machado, o suspense é adaptado no telefilme por meio de um conjunto de recursos. Rosenthal recorre à técnica cinematográfica de apresentar uma personagem sem dizer inicialmente quem ela é – Pedro Antão é mostrado sem vida logo na primeira cena, caído ao pé da escada, sem que os espectadores saibam de quem se trata e de quais foram as circunstâncias que levaram àquela imagem. A trilha sonora cadenciada, com picos de excitação em momentos-chave, também é crucial na concepção de sequências de suspense; no cinema, o som pode ser usado “para criar estados subjetivos e efeitos emocionais”¹⁰ (CHERRY, 2009, p. 69, tradução nossa).

¹⁰ No original: “to create subjective states and emotional affect”.

Assim como no conto, o telefilme é ambientado na segunda metade do século XIX. Logo após a imagem de Pedro Antão morto, o corte é feito para o momento em que o jovem Pedro recebe o bilhete do amigo Mendonça, convidando-o para visitar ao meio-dia o casarão deixado como herança pelo tio Pedro Antão. Pedro aceita o convite com a condição de que a visita aconteça à meia-noite, assim como no conto. Uma boa parte do diálogo entre os amigos é adaptada no telefilme sem alterações significativas, como na fala-chave de Pedro: “Pareces-me tolo, Mendonça. Tu queres a herança do tio. Eu quero conhecer o homem” (OS ÓCULOS..., 2008, 08min14s).

A narrativa audiovisual tem como pano de fundo o bairro carioca de Santa Teresa. O casarão escolhido, ladeado pela vegetação densa, remete a um cenário gótico de Poe. Outras intertextualidades – profusas nesse conto de Machado, assim como em toda a sua obra – são transformadas no telefilme de acordo com o projeto artístico do diretor. Enquanto no conto são citadas cópias de Rafael e Velásquez entre as obras exibidas na casa do tio morto, no telefilme Pedro nota a pintura *Vista do Rio de Janeiro tomada de Santa Tereza* (1892), de Nicolao Antonio Facchinetti, na sala de estar. A imagem pendurada na parede como que recria a vista da janela do casarão mostrada pela câmera em um *traveling* horizontal (OS ÓCULOS..., 2008. 5min33s). Também tem um efeito de prolepse, pois a pintura remete à torre que Antão escalará segundo a narrativa fantástica de Pedro.

Como outro exemplo de intertextualidade, desta vez coincidente no conto e no telefilme, dá-se na menção à escada de seda usada por Pedro Antão para escalar a torre de Cecília (OS ÓCULOS..., 2008, 37min09s). Trata-se de uma alusão evidente à peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, e à ópera *La scala di seta* (1812), com libreto de Giuseppe Maria Foppa e música de Gioachino Rossini, farsa cômica marcada pelo tom caricatural similar ao da narrativa criada por Pedro: exagerada e quase sem sentido, já que não se explica por que o amor entre a jovem Cecília e Pedro Antão, solteirão recluso e de posses de 47 anos no telefilme e de 40 anos no conto, é tão proibido assim.

Por ser uma adaptação contemporânea, é esperado que dialogue também com a produção cinematográfica atual. Em um primeiro momento, quando os protagonistas Pedro e Mendonça percorrem os corredores da casa à meia-luz, a obra assemelha-se a um típico *thriller* de mistério. O medroso Mendonça explica ao amigo Pedro que seu tio morrera em uma

queda dentro de casa, mas que nunca se soube exatamente o que acontecera (OS ÓCULOS..., 2008, 04min47s). Os sinais de apreensão de Mendonça colaboram para o suspense.

Aquilo que é descrito no conto toma forma no filme, já que a narração é transcodificada “para fala, ações, sons e imagens visuais” (HUTCHEON, 2011, p. 69), o que caracteriza a passagem da literatura para o cinema. Vários elementos visuais e sonoros contribuem para a construção do tom: a escrita com caneta tinteiro focada de perto pela câmera, na ocasião da troca de cartas; o uso de expressões simples em francês, como “*Paris, c’est fantastique!*”, *oui* e *voilà*, nos diálogos dos dois amigos, localizando-os entre a elite letrada do Brasil do século XIX; a iluminação, com sequências inteiras à meia-luz ou na quase escuridão e projeções de sombras nas paredes do casarão; todo o trabalho minucioso da direção de arte, que cria visualmente – por meio de figurinos e cenários – não somente o que é descrito no conto, como acrescenta subnarrativas ausentes no texto machadiano.

Exemplo de uma subnarrativa sugerida está no cenário em que Pedro lê a carta de Mendonça (OS ÓCULOS..., 2008, 02min49s). Enquanto ouvimos o conteúdo na voz de Mendonça em *voice-over*, podemos observar em segundo plano, sobre a escrivaninha, alguns objetos reveladores, como uma maleta de couro preta, um telescópio, um diploma enquadrado na parede e uma luneta-pênsil – indicativos, ao mesmo tempo, de seu ofício de médico e de sua mente estudiosa (ou fantasiosa?), um traço confirmado na maneira como interpretará, mais tarde, as pistas deixadas pelo falecido no casarão. Ainda nessa cena, pode-se ler o sobrenome de Pedro – Duarte, uma inclusão dos roteiristas, já que no conto não se sabe seu nome inteiro – e o endereço, “R. Matacavalos, n. 137”, uma homenagem ao domicílio da família Santiago em *Dom Casmurro*.

Por permitir recitar o texto-fonte e adicionar *insights* não facilmente recriáveis no meio audiovisual, o *voice-over* é uma “ferramenta comum em adaptações literárias no cinema” (COSTA, 2022, p. 325). Rosenthal adota o recurso do *voice-over* – a voz ouvida na trilha sonora enquanto não se vê na tela quem fala –, que tem papel fundamental quando Pedro conta a história da morte de Pedro Antão para Mendonça. Enquanto na leitura do conto só temos as palavras do narrador e a nossa imaginação de leitores, no filme é a imaginação dos roteiristas e do diretor que se concretiza para nós: toda a aventura do amor de Pedro Antão e Cecília é materializada na tela sobreposta

pela voz de Pedro descrevendo o que acontece. “Assim se passaram os dias, as semanas, numa atmosfera de *Romeu e Julieta*”, informa solenemente Pedro enquanto vemos Cecília sorridente no alto de sua torre e Pedro Antão ao pé dela, sobre um telhado (OS ÓCULOS..., 2008, 25min08s).

O telefilme, destarte, recria de forma visual e sonoramente rica a segunda história, a que é inventada por Pedro, dentro da primeira. Enquanto Pedro é narrador único no conto, pois tudo que sabemos vem de suas palavras, no filme a câmera e a trilha sonora compõem outra narração, paralela à de Pedro. Não é Pedro, por exemplo, que narra a primeira cena, quando a câmera enquadra do alto da escada Pedro Antão estirado no chão (OS ÓCULOS..., 2008, 2min37s), mostrando somente para os telespectadores que a queda fora provavelmente a causa de sua morte. Isso se dá dois minutos antes de Mendonça revelar verbalmente o ocorrido ao amigo Pedro (OS ÓCULOS..., 2008, 04min37s). Essa é uma diferença crucial entre o meio literário e o audiovisual, pois neste segundo a figura do narrador fica difusa, o que leva parte da crítica a admitir a presença de um “discurso narrativo” no cinema, mas não propriamente de um “narrador” (XAVIER, 1997, p. 129). Fica subentendido que a câmera é operada por pessoas e, por trás dessas pessoas, há ainda a “mão” do diretor, dos roteiristas, do diretor de fotografia etc. Narrar no cinema, portanto, é um projeto coletivo.

Aquela que chamamos aqui de terceira história, em uma apropriação da reflexão de Piglia (2004) – constituída na revelação de que a narrativa de Pedro não tem base na realidade – também é recriada no filme, ainda que de maneira um pouco alterada com relação à do conto. A recriação audiovisual de Pedro, aliás, talvez seja o aspecto mais relevante da adaptação de Rosenthal e será explorada na próxima seção, com ênfase em sua contribuição para o fantástico.

4 Fantástico machadiano adaptado

Como destaca António (2008, p. 147) sobre o desafio de adaptar Machado para o cinema, “as situações são facilmente adaptáveis. A ironia, o ceticismo, a filosofia, (quer seja o ‘Humanitismo’, de Quincas Borba, quer o próprio pensamento de Machado de Assis e o seu frequente apelo a uma análise psicológica aos personagens) dificilmente o são”. De fato, isso se confirma no telefilme de Rosenthal, pois nem as minúcias do pensamento das personagens, nem o teor filosófico são totalmente transpostos da maneira

que temos no conto. Entretanto, soluções criativas foram encontradas pelo diretor, sendo a principal delas o uso do mesmo ator (Michel Bercovitch) para interpretar Pedro Antão e o jovem Pedro, o que pode, potencialmente, acrescentar uma camada fantástica à interpretação – estaria o jovem Pedro possuído pelo falecido? Ou apenas projetando-se nele?

Confirma-se que se trata do mesmo ator na tomada final (OS ÓCULOS..., 2008, 45min12s), quando a imagem de Pedro Antão se sobrepõe à do jovem Pedro quando este se dá, por fim, derrotado. “São ratos”, diz ele ao amigo Mendonça, oferecendo uma explicação realista para os barulhos ouvidos no casarão. Bercovitch corporifica, assim, a duplicidade do conto – o real (Pedro) e o imaginado (Antão) – ao interpretar os dois homens. A estratégia do diretor é arguta nesse sentido, pois é possível que os telespectadores fiquem em dúvida sobre os dois serem a mesma pessoa até o momento final.

No meio audiovisual, a narrativa sobre a possível vida e morte de Pedro Antão é expandida, pois a exibição da história fantasiada é entrecortada pelas expressões faciais do narrador Pedro, permitindo ao telespectador visualizar seu caráter excêntrico, assim como a entonação de sua voz. Em resposta, as expressões crédulas e empolgadas de Mendonça (interpretado por Bruno Mello) nos convidam a acompanhar a narrativa com interesse ingênuo. Ademais, as imagens do caso de amor entre Antão e Cecília são melodramáticas; vestida de branco, a jovem Cecília (interpretada por Karen Marinho) encarna a donzela virginal, e todo seu contato com Antão remete às histórias de amor impossíveis da literatura e do cinema.

Tanto quanto no conto, há a sugestão de que Pedro está sendo intencionalmente sardônico. Ele tem consciência de que está fantasiando, mas seu objetivo é convencer Mendonça – sua derrota ao final se dá quando Mendonça descobre que tudo não passou de invenção sua e que, mais do que isso, Pedro fora manipulado pelo falecido Antão, que deixara objetos estranhos justamente para que alguém inventasse uma história a seu respeito. Essa leitura é confirmada pela seguinte fala do narrador Pedro no conto:

Creio que fui tão patético nesta descrição, que o próprio Mendonça ficou comovido. Pela minha parte não o estava menos; davam então duas horas; tudo em volta de nós contribuía para a emoção de que nos achávamos possuídos. (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1210)

Ou seja, Pedro é cômico dos exageros românticos de sua narrativa e do efeito que deseja gerar em Mendonça. No telefilme, a interpretação de Bercovitch, que confere um ar de arrogância a Pedro, e a de Mello, que encarna o ouvinte ideal do amigo, concretizam essa compreensão. Do ponto de vista de Mendonça, o Pedro de Bercovitch, assim como o do conto, “parece ter uma fé absoluta nas próprias habilidades de detetive e intérprete, assim como na veracidade de seu relato”¹¹ (REIS, 2022, p. 83, tradução nossa). Rosenthal escolheu manter até mesmo uma zombaria tipicamente machadiana: ao final de sua fantasiosa narrativa, Pedro deixa escapar o comentário “O leitor facilmente calculará...”, a que Mendonça redargua com “Que leitor?”, fazendo Pedro se corrigir rapidamente com “Foi engano” (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1212). Trata-se da autodenúncia do próprio Pedro de que sua ficção tem em mente um leitor – espelhando a situação do próprio Machado ao criar histórias. Sobre a desestabilização que esse lapso causa à narrativa, escreve Armândio Reis: “A metalepse acidental de Pedro pode ser vista como um momento simbólico que encapsula a possibilidade crucial do sobrenatural em Machado: uma transgressão irônica que desestabiliza o mundo da ficção para desestabilizar o mundo do leitor”¹² (REIS, 2022, p. 84, tradução nossa). No telefilme, essa desestabilização é recriada (OS ÓCULOS..., 2008, 36min05s). Mais adiante, o humor é realçado pela gargalhada zombeteira do amigo Mendonça, que vê graça ao descobrir que a narrativa de Pedro não tem base na realidade (OS ÓCULOS..., 2008, 44min30s).

Apesar da manutenção da ironia e do humor que sinalizariam o predomínio do realismo, o telefilme pende para a ambiguidade e para o insólito ao embaralhar a imagem dos dois Pedros na tomada final, dando à aventura dos amigos um fechamento mais intrigante do que moralizante. Essa estratégia de Rosenthal está de acordo com toda a ambientação construída ao longo do filme, que privilegia visualmente o aspecto fantástico do material-fonte, já que a

¹¹ No original: “[he] seems to have absolute faith in his own capacities as a detective and interpreter, as well as in the truthfulness of his report”.

¹² No original: “Pedro’s accidental metalepsis may be seen as a symbolic moment that encapsulates the crucial possibility of the supernatural for Machado: an ironic transgression that destabilizes the world of fiction to destabilize the world of the reader”.

descrição da casa e de alguns elementos (cheiro ruim, baratas e ratos e a aparição de um gato preto) marca bem a temática do fantástico, pois é recorrente o uso de ambientes escuros e noturnos como prefiguração do sobrenatural, sobretudo quando o tema está associado ao mundo demoníaco por meio da sugestão de bruxaria, da qual o gato aparece como um índice importante. (PEREIRA, 2015, p. 15)

Todos esses ingredientes do conto estão presentes no telefilme, com a câmera focando nos pés dos atores caminhando por entre ratos e baratas, ambientes iluminados à luz de velas e uma miríade de estátuas e bricabraques sugestivos. O casarão, uma espécie de exemplar arquitetônico de um gótico tropical, também corrobora a atmosfera característica do fantástico.

Pode-se argumentar, assim, que o fantástico machadiano é tanto enfatizado quanto amenizado na adaptação. Enfatizado pelo conjunto de recursos cinematográficos – cenografia, trilha sonora e, sobretudo, o emprego do mesmo ator para interpretar os dois Pedros – e amenizado pela cumplicidade entre a câmera e o telespectador no que diz respeito às pistas colhidas pelo jovem Pedro para construir a sua fantasia.

5 Considerações finais

A adaptação de *Os óculos de Pedro Antão* parece confirmar a afirmação de Lauro António de que Machado seria cinematográfico: parte do que é narrado no texto adapta-se muito bem ao audiovisual, sobretudo no que diz respeito à ambientação e à construção do suspense. Os objetos narrados no conto ganham concretude na tela, assim como o ar sherlockiano do amigo Pedro, que vai costurando uma fantasia ao longo da visita ao casarão.

No entanto, a narrativa no telefilme não é a mesma do conto, por terem modos de narrar distintos, e porque a adaptação cinematográfica e o conto estão distanciados no tempo. No telefilme, o fantástico machadiano, objeto central deste estudo, é ampliado para abarcar mais dúvida, mais ambiguidade; a saída pela via realista do conto, embora adaptada no telefilme, tem seu impacto suavizado pela sobreposição dos dois Pedros, Duarte e Antão, na cena final. O efeito insólito gerado por esse recurso visual possibilita a instauração de um novo elemento fantástico ausente no conto-fonte. Como conhecemos os contextos em que as obras foram produzidas – o folhetim, para as leitoras do *Jornal das famílias* no século

XIX e o telefilme, em comemoração ao centenário de morte de Machado de Assis para o público contemporâneo de televisão aberta – é de se esperar que possuam diferentes objetivos.

Futuros estudos podem se debruçar sobre a adaptação de outros contos de Machado, sobretudo aqueles com elementos fantásticos ou outros aspectos da que desafiem adaptadores e que, por isso, convidem a estratégias cinematográficas criativas e dignas de nota como as encontradas por Rosenthal em seu telefilme. Ademais, a historicização de Machado no cinema e na televisão ainda carece de investigação e aprofundamento.

Referências

ANTÓNIO, L. Machado de Assis no cinema. In: CHAVES, V. P.; MOREIRA, L.; CARDOSO, S. A. (org.). *Lembrar Machado de Assis: 1908-2008*. Lisboa: LEPUL/Missão do Brasil junto à CPLP, 2009.

AS MÃOS de meu filho. Direção: Adolfo Rosenthal. Produção: Aguinaldo di Fiore Filho, Fábio Di Fiore, Thiago Di Fiore. [S. l.: s. n.], 2010. Prime Video (43min). Som, cor.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BÍBLIA. Bíblia Sagrada King James Atualizada (KJA). São Paulo: Abba Press e Sociedade Bíblica Íbero-Americana, 2012.

CABRAL, D. Jornal das famílias. In: FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). *BN Digital*, Rio de Janeiro, não paginado, 28 de novembro de 2014. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/artigos/jornal-das-familias/>>. Acesso em: 02 jan. 2023.

CAMPOS, A. S. L. *Da colaboração de Machado de Assis na revista luso-brasileira O Futuro: literatura e vida literária, 1862-1863*. Orientador: Profa. Dra. Maria Cecília Bruzzi Boëchat. 2017. 266 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2017.

CHERRY, B. *Horror*. New York: Routledge, 2009.

COSTA, C. B. *Angela (1951) como apropriação antropofágica de Hoffmann no cinema brasileiro*. *Abusões*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 18, p. 321-337, 2022.

ESTEVEVES, M. L. G. M. *O fantástico em Edgar Allan Poe e Machado de Assis: um estudo comparado*. Orientador: Profa. Dra. Tânia Pellegrini. 2017. 100 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.

FERNANDES, M. J. Machado de Assis quase-macabro. *Vernaculum*, Petrópolis, v. 3, n. 3, p. 1-12, 2011.

GINWAY, M. E. Machado's Tales of the Fantastic: Allegory and the Macabre. In: AIDOO, L.; SILVA, D. F. (org.). *Emerging Dialogues on Machado de Assis*. New York: Palgrave Macmillan, 2016. p. 211-222.

ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. (Volume I)

MACHADO DE ASSIS, J. M. Os óculos de Pedro Antão. In: LEITE, A.; CECILIO, A. L.; JAHN, H.; LACERDA, R. (org.). *Machado de Assis: obra completa – volume 2 (conto)*. São Paulo: Nova Aguilar, 2021. p. 1202-1214.

MACHADO do Brasil. Direção: Adolfo Rosenthal. Produção: Aguinaldo Di Fiori. [S. l.: s. n.], 2014. Prime Video (34min). Som, cor.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. Prefácio. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Contos fantásticos*. São Paulo: Editora Bloch, 1973.

O CRIME e o burguês. Direção: Adolfo Rosenthal. Produção: Aguinaldo Di Fiore Filho, Fábio Di Fiore, Thiago Di Fiore. [S. l.: s. n.], 2019. Prime Video (48min48s). Som, cor.

O FIM de Arsênio Godard. Direção: Adolfo Rosenthal. Produção: Aguinaldo Di Fiore Filho, Fábio Di Fiore, Thiago Di Fiore. [S. l.: s. n.], 2011. Prime Video (65min). Som, cor.

OLIVEIRA, A. S. *A medalha e seu reverso: fantástico e desfantasticização em contos de Machado de Assis*. Orientador: Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos. 2012. 162 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2012.

OS ÓCULOS de Pedro Antão. Direção: Adolfo Rosenthal. Produção: Aguinaldo Di Fiore Filho, Fábio Di Fiore, Thiago Di Fiore. [S. l.: s. n.], 2008. Prime Video (49min31s). Som, cor.

PEREIRA, D. N. R. A mitigação do fantástico por Machado de Assis em “Os óculos de Pedro Antão” e “Sem olhos”. *Memento*, Três Corações, v. 6, n. 1, p. 1-25, 2015.

PIGLIA, R. *Formas breves*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

REIS, A. *Short Stories, Knowledge and the Supernatural: Machado de Assis, Henry James and Guy de Maupassant*. New York: Springer International Publishing, 2022.

RONCARI, L. Ficção e história: o espelho transparente de Machado de Assis. *Teresa*, São Paulo, n. 1, p. 139-154, 2000.

ROSSINI, G; FOPPA, G. M. *Libretto: La scala di seta – farsa comica*. In: OPERA LIBRETTO [S. l.: s. n.], c2023. Disponível em: <<https://www.operalibretto.com/libretto-la-scala-di-seta-rossini/>>. Acesso em: 08 jan. 2023.

SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta*. Tradução Barbara Heliodora. São Paulo: Saraiva, 2011.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

UNS BRAÇOS. Direção: Adolfo Rosenthal. Produção: Aguinaldo de Fiore Filho. Barueri, SP: Flashstar Home Video, 2009. DVD (38min7s). Som, cor.

XAVIER, I. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 126-138, 1997.



Migração e morte na tradução intersemiótica de *Morte e vida severina*

Migration and death in the intersemiotic translation of The Death and Life of a Severino

Iury Aragonez

Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás / Brasil

iury_aragones@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-7107-1824>

Neuda Alves do Lago

Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás / Brasil

neudalago@ufg.br

<http://orcid.org/0000-0003-0887-9083>

Samuel Rufino de Carvalho

Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, Paraíba / Brasil

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

samuelfrc15@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-0146-9658>

Resumo: O objetivo deste trabalho consiste em discutir a tradução intersemiótica do texto literário *Morte e vida severina: auto de Natal pernambucano*, escrito por João Cabral de Melo Neto, para o filme *Morte e vida severina em desenho animado*, dirigido por Afonso Serpa. Circunscrito no escopo da pesquisa qualitativa, este estudo se configura como documental e bibliográfico. Procedemos, inicialmente, com uma análise de elementos do livro (o gênero literário, a linguagem, as personagens, o enredo, o espaço, a ironia e a crítica social) e do filme (o movimento cinematográfico, as cores, a fotografia, a caracterização das personagens e a sonoplastia) para, então, abordarmos como ocorreu o processo de tradução intersemiótica de dois signos: a migração e a morte. Nossa discussão se ancora na Semiótica de Charles Peirce (2005) a fim de compreender a produção de significados resultante da passagem do sistema literário para o cinematográfico. Para a construção do signo *migração*, evidenciamos que, no livro, Cabral faz uso de determinados vocábulos

e expressões, das rubricas e dos espaços. No filme, em contrapartida, Serpa recorre à cenografia, à profundidade de campo, aos enquadramentos, aos planos e aos movimentos de câmera. Já o signo *morte* ganha vida no livro por meio do tema, das personagens e do discurso. Na película, por sua vez, constrói-se por meio da fotografia, das cores, das personagens, da intertextualidade e da *mise-en-scène*.

Palavras-chave: literatura; cinema; tradução intersemiótica; Morte e vida severina; João Cabral de Melo Neto; Charles Peirce.

Abstract: This paper aims to discuss the intersemiotic translation of the literary text *The Death and Life of a Severino: A Pernambuco Christmas Play*, written by João Cabral de Melo Neto, into the film *Morte e Vida Severina em Desenho Animado*, directed by Afonso Serpa. Circumscribed within the scope of qualitative research, this study is classified as documentary and bibliographical. First, we analyze some elements of the book (genre, language, characters, plot, setting, irony, and social criticism) and the film (film movement, colors, photography, characters, and sound effects). Then, we address the intersemiotic translation of two signs: migration and death. We rely on Charles Peirce's Semiotics (2005) to comprehend the meaning-making process in the passage from the literary system to the cinematographic system. We show that for the construction of the sign *migration*, in the book, Cabral makes use of specific words and expressions, rubrics and the setting. In the film, on the other hand, Serpa resorts to scenography, depth of field, and camera shots, angles and movements. In the book, the sign *death* comes to life through the theme, characters, and discourse. In the film, in turn, it is constructed through photography, colors, characters, intertextuality, and *mise-en-scène*.

Keywords: literature; cinema; intersemiotic translation; The Death and Life of a Severino; João Cabral de Melo Neto; Charles Peirce.

1 Apresentação

Contar histórias é uma atividade social de longa tradição que remonta aos primórdios da humanidade. As narrativas constituem nossas identidades ao passo que intermedeiam os modos como interagimos uns/umas com os/as outros/as e com o mundo que nos circunda. Ao longo da história, desenvolvemos formas sortidas de narrar eventos, muitas das quais se consagraram nas artes. Literatura, teatro, cinema, música, pintura etc., todas externalizam, cada qual a sua maneira, o desejo que nos interpela a produzir narrativas. Afinal de contas, como bem nos lembram Bennett e Royle (2004, p. 52), “histórias estão em todos os lugares”. Mais do que contá-las, nos engajamos em transformá-las, traduzi-las, recriá-las e recontá-las, imiscuindo o velho com o novo.

Em vista desse panorama, o problema que move esta pesquisa consiste na tradução intersemiótica da poeticidade de *Morte e vida severina*, tendo como obra-fonte o texto verbal de João Cabral de Melo Neto e, como obra-alvo, sua versão audiovisual, dirigida por Afonso Serpa. Para abordarmos o assunto, tomamos como alicerce a Semiótica de Charles Peirce (2005) para examinar as características das (re)criações sígnicas no entrelaçamento dos sistemas semióticos em questão, a saber, a literatura e o cinema. Assim, fazemos um convite ao/à leitor/a para que conheça a estória do retirante Severino e se aventure na experiência intelecto-sensorial de desenredar a cadeia polissemiótica que se constrói e se ressignifica a partir de palavras, sons, imagens e sensações diversas.

À parte deste texto introdutório, que constitui a primeira seção, este artigo está organizado em outras cinco seções. Na segunda, apresentamos os materiais e procedimentos do estudo. Na terceira, fazemos um detalhamento acerca do poema *Morte e vida severina: auto de Natal pernambucano*. Na quarta, discutimos o filme *Morte e vida severina em desenho animado*. Na quinta, procedemos com a análise da transposição intersemiótica dos signos *migração e morte* do texto poético para a sua versão fílmica. Por fim, na sexta e derradeira seção, resumimos os pontos mais relevantes do trabalho em algumas considerações finais.

2 Desenho do estudo

Inserido no campo da pesquisa qualitativa, este trabalho se ancora em dois pilares: o documental e o bibliográfico. Constitui-se uma pesquisa documental cujo material empírico que embasa a investigação consiste em uma fonte primária. Duffy (2008, p. 109) explica que o “‘documento’ é um termo geral para uma impressão deixada em um objeto físico, por um ser humano”. Nesse sentido, um filme e um livro literário podem ser considerados como documentos.

Trata-se, ainda, de uma pesquisa bibliográfica no sentido em que se apoia em produções acadêmicas já existentes sobre as temáticas centrais do estudo, dando robustez e força praxiológica às informações apresentadas e discutidas (PIANA, 2009). A revisão bibliográfica a respeito da teoria semiótica, da tradução intersemiótica e da estética literária cabralina deu suporte às interpretações feitas a partir dos documentos constitutivos dos

corpora, a saber, o livro literário *Morte e vida severina* e a película *Morte e vida severina em desenho animado*.

No que diz respeito ao tratamento do material empírico, o estudo prosseguiu mediante as etapas descritas a seguir. De início, as obras foram estudadas individualmente a fim de entendermos suas complexidades de forma independente. Posteriormente, os signos-fonte foram selecionados do livro. A partir deles, foram analisados os signos-alvo presentes na película. Feito isso, os processos de transformação súnica foram examinados de forma interpretativa com base no arcabouço praxiológico da Semiótica e da tradução intersemiótica.

Segundo Zavala (2008), há uma série de elementos formais que devem ser levados em consideração em um estudo de base intersemiótica. No que tange à dimensão literária, o autor aponta que os seguintes aspectos merecem atenção minuciosa: início, tempo, espaço, narrador, gênero, linguagem, intertextualidade, ideologia e desfecho. Já em relação ao sistema audiovisual, destacam-se estes elementos: início, imagem, som, edição, *mise-en-scène*, narração, gênero, ideologia, intertextualidade e desfecho. Nas seções a seguir, discutimos como alguns desses elementos ganham vida no livro e no filme que constituem o cerne desta pesquisa.

3 Um poema para auditório na Caatinga brasileira: *Morte e vida severina* (auto de Natal pernambucano)

Publicado originalmente em 1954–1955, *Morte e vida severina: auto de Natal pernambucano* se apresenta como um dos trabalhos de destaque de João Cabral de Melo Neto. Escrito no formato de um auto, o poema faz parte da trilogia que envolve *O cão sem plumas* (1949–1950) e *O Rio* (1953), cujo eixo temático se organiza em torno do rio Capibaribe. Para Tavares (2007, p. 9), trata-se do “livro mais popular e mais ‘social’ do poeta”, o que encontra eco nas palavras do próprio autor pernambucano, quem afirma ter “a impressão de que estava escrevendo aquele poema para o povo” (MELO NETO, 2007a, online). *Morte e vida severina* narra a história de Severino, um homem pobre e trabalhador que atravessa Pernambuco, acompanhado pela morte, seguindo o curso do rio Capibaribe, na tentativa de fugir às adversidades do Sertão e obter uma qualidade de vida melhor no litoral.

Severino é o protagonista da peça. É um jovem em seus vinte anos que migra na expectativa de prolongar sua vida em Recife. A personagem

abre a peça com um monólogo de autoapresentação no qual “[q]uerendo distinguir-se, mais e mais revela sua dissolução no anonimato coletivo” (SECCHIN, 1999, p. 107). Trata-se, pois, de uma personagem metonímica, visto que sintetiza a vivência de seus pares: “Somos muitos Severinos/ iguais em tudo na vida” (MELO NETO, 2007b, p. 92). Severino é o sertanejo, o subjugado, o sofredor, mas também aquele que persiste, batalha, resiste, pouco a pouco, em uma “vida a retalho” (MELO NETO, 2007b, p. 123). A partilha comum do sujeito sertanejo se resume ao trabalho árduo, à pobreza desoladora, à saúde precária, à fome cotidiana e à morte precoce. Nesse sentido, Severino é signo de uma crítica social às desigualdades que subumanizam grupos em situação de vulnerabilidade econômica no Nordeste brasileiro. Em consequência disso, aonde quer que vá, o protagonista se depara com a onipresença de outra personagem, a morte.

A morte assume, portanto, o papel de coprotagonista na peça. Ela aparece pela primeira vez em cena logo após o monólogo introdutório de Severino, personificada na figura de um defunto que está sendo carregado em uma rede por dois homens. Seja no plano discursivo, por meio da referência, seja no plano da *mise-en-scène*, a morte perpassa todo o poema. Ela encabeça, inclusive, o título da obra, colocando-se à frente da vida, o que inverte a ordem natural do ciclo da existência. Sua predominância é avassaladora, de modo que se faz saber no discurso, nos espaços, na natureza, nos ofícios e nas gentes.

A obra é marcada por um forte hibridismo, uma vez que mescla os gêneros dramático e lírico, justapõe a cultura popular à cultura erudita e entrelaça aspectos da literatura ibérica com o folclore nordestino (FALEIROS *et al.*, 2013; SECCHIN, 2016). Isso demonstra o caráter intersemiótico desse trabalho cabralino, que combina elementos de sistemas semióticos distintos para denunciar as mazelas de uma realidade social que trabalha em favor da morte. O poema é revestido por uma rica teia de elementos composicionais, tais como os monólogos, os versos em redondilha maior e os diálogos em sextilha – característicos da literatura de cordel –, as rimas toantes, as excelências e as ladainhas, o que atribui poeticidade ao tema da migração intraestadual.

Campato Júnior (2009) descreve o auto como um gênero teatral de curta extensão que trata de assuntos ligados ao sagrado e ao profano e remonta, em sua origem, à encenação de episódios da Bíblia Sagrada cristã.

Segundo o autor, o gênero engloba cenários simples, linguagem coloquial e personagens planas, caricaturais e alegóricas. Em *Morte e vida severina*, o auto se manifesta de forma mais contundente na parte final do texto, no momento em que Severino encontra Seu José, o mestre carpina. Enquanto os dois conversam, uma mulher sai à porta para anunciar o nascimento do filho de Seu José. O evento é motivo de celebração na comunidade: moradores/as da região se reúnem para dar as boas-vindas ao recém-nascido, trazendo-lhe presentes.

Essas cenas revelam uma intertextualidade com a Bíblia Sagrada. Como apontam Faleiros *et al.* (2013), o chamado da mulher à porta simula o anúncio do anjo Gabriel da chegada vindoura do filho de Deus. O nascimento da criança representa a natividade de Jesus Cristo, justificando o subtítulo “auto de Natal pernambucano”. Seu José, o mestre carpina, originário de Nazaré da Mata, simboliza São José de Nazaré, carpinteiro e marido da Virgem Maria. A visita dos/as vizinhos/as e amigos/as do casal alude à adoração dos reis magos, que levaram ouro, incenso e mirra ao menino Jesus (SECCHIN, 1999).

Para além do enredo, a constituição do auto em Cabral se dá no plano da linguagem. Se comparada a outros trabalhos do autor, a obra apresenta “um grau maior de transparência discursiva” (SECCHIN, 1999, p. 117), a qual apela para a natureza popular do auto em detrimento de um eruditismo elitista, pois facilita o entendimento do texto poético. Ainda sobre a linguagem, atentemos à recursividade de metáforas visuais nas quais “se privilegia a concretude referencial do universo severino”, uma vez que “literalidade e imagem são construídas sob o comando comum dos signos do concreto” (SECCHIN, 1999, p. 117). No trecho abaixo, essa figura de linguagem é bem exemplificada:

— E quem foi que o emboscou,
irmãos das almas,
quem contra ele soltou
essa *ave-bala*?

— Ali é difícil dizer,
irmão das almas,
sempre há uma *bala voando*
desocupada.

(MELO NETO, 2007b, p. 94, grifos nossos)

Na passagem, o movimento da bala que assassinou Severino Lavrador é comparado ao voo de uma ave. Temos, aqui, dois substantivos concretos que referenciam elementos ordinários do Sertão, os quais facilmente estabelecem um signo imagético na mente do/da intérprete. Tavares (2007) assinala que essas comparações não convencionais entre duas imagens, mobilizando seres animados e inanimados, fazem parte da técnica poética de Cabral, o que proporciona uma experiência sensorial para além da discursividade. Dessa forma, o emprego de metáforas, em Cabral, busca sensibilizar os sentidos do/a leitor/a e resulta em uma imersão estética na conjugação de palavra, som e imagem.

No concernente ao espaço, a trama é ambientada no estado de Pernambuco, no Brasil. Ao longo do texto, as personagens fazem menção a diversas cidades do estado nordestino, como Toritama, Surubim, Glória do Goitá, Recife, entre outras. Além disso, Cabral descreve os aspectos da geografia física da Caatinga, de modo a colocar em evidência as particularidades da terra, da vegetação e do rio Capibaribe. Essas descrições ocorrem não somente no corpo dos versos, mas também nas rubricas da peça. Vejamos os exemplos a seguir: “O retirante tem medo de se extraviar porque seu guia, o rio Capibaribe, cortou com o verão” (MELO NETO, 2007b, p. 97); e “O retirante chega à Zona da Mata, que o faz pensar, outra vez, em interromper a viagem” (MELO NETO, 2007b, p. 106). Essas duas ilustrações demonstram a relevância do espaço para a construção do poema, visto que o êxodo de Severino é interpelado pelas condições climáticas da região. Nesse sentido, a natureza se torna, em certa medida, a força motriz da trama.

As espacialidades se conectam diretamente à situação socioeconômica dos sujeitos. Ao chegar à Zona da Mata, deslumbrado pela “terra doce” e pelos rios que “têm água vitalícia” (MELO NETO, 2007b, p. 106), Severino profere:

Por onde andará a gente
que tantas canas cultiva?
Feriando: que nesta terra
tão fácil, tão doce e rica,
não é preciso trabalhar
todas as horas do dia,
os dias todos do mês,

os meses todos da vida.
Decerto a gente daqui
jamais envelhece aos trinta
nem sabe da morte em vida,
vida em morte, severina;
e aquele cemitério ali,
branco na verde colina,
decerto pouco funciona
e poucas covas aninha.
(MELO NETO, 2007b, p. 107)

De início, no imaginário da personagem, a geografia da Caatinga se projeta na qualidade de vida dos sujeitos que nela residem: no Sertão, onde a terra é seca e dura, a vida exige trabalho árduo e incessante; na Zona da Mata, onde a terra é macia e doce, a vida é mais branda e permite mesmo “feriar”. Ao final do trecho em destaque acima, Severino menciona um cemitério, espaço urbano que denuncia, na peça, as desigualdades socioeconômicas dos/as habitantes de Recife. No diálogo entre dois coveiros, a luta de classes se evidencia na organização espacial dos cemitérios, que fazem distinção entre “o bairro da gente fina” (usineiros, políticos, banqueiros e industriais), “o bairro dos funcionários” (jornalistas, escritores, artistas, bancários, comerciários, lojistas e boticários) e “o subúrbio dos indigentes” (trabalhadores, retirantes e pobres vários) (MELO NETO, 2007b, p. 115–117).

Por meio da crueza de sua ironia, o poeta provoca o/a leitor/a com a constatação de que as desigualdades vividas se perpetuam na geografia do enterro dos corpos, nas cerimônias fúnebres e nos atributos dos túmulos. De acordo com os coveiros, “toma mais tempo enterrar os ricos”, devido a suas cerimônias “com muita pompa, protocolo,/ e ainda mais cenografia” (MELO NETO, 2007b, p. 113–114). Além disso, os coveiros discutem sobre a enorme lacuna existente na taxa de mortalidade de pessoas ricas e pobres. Usando a metáfora de meios de transportes, o autor aponta que o movimento dos enterros de sujeitos abastados mimetiza “o porto do mar;/ não é muito ali o serviço:/ no máximo um transatlântico/ chega ali cada dia” (MELO NETO, 2007b, p. 114), enquanto o dos miseráveis se assemelha ao fluxo vertiginoso das estações de trens e das paradas de ônibus.

Após essa cena, Severino se dá conta de que, mesmo na região litorânea, a morte é inescapável para aqueles/as que levam uma vida severina: “E chegando, aprendo que,/ nessa viagem que eu fazia,/ sem saber desde o Sertão,/ meu próprio enterro eu seguia” (MELO NETO, 2007b, p. 120). Tendo um urubu pousado em sua esperança, o retirante cogita o suicídio. No entanto, seu desejo de morte é combatido com a explosão da vida. A peça se encerra com a seguinte fala do mestre carpina:

— Severino, retirante,
deixe agora que lhe diga:
eu não sei bem a resposta
da pergunta que fazia,
se não vale mais saltar
fora da ponte e da vida;
nem conheço essa resposta,
se quer mesmo que lhe diga;
é difícil defender,
só com palavras, a vida,
ainda mais quando ela é
esta que vê, severina;
mas se responder não pude
à pergunta que fazia,
ela, a vida, a respondeu
com sua presença viva.
E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida;
mesmo quando é uma explosão
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.

(MELO NETO, 2007b, p. 132–133)

Como é possível identificar no trecho acima, o nascimento da criança renova a esperança de tempos melhores para quem vive uma vida de privação, tal como a chegada do menino Jesus o fez para a humanidade na tradição cristã. As ciganas que participam da natividade prenunciam que a criança terá “a vida do homem de ofício,/ bem mais sadia que os mangues” (MELO NETO, 2007b, p. 129), assumindo o trabalho de operário de fábrica, o que lhe possibilitará mudar-se para a região do rio Beberibe. Em vista disso, Severino se revitaliza no recém-nascido: essa explosão de existência severina recicla aquelas que a precederam, criando um ciclo infinito de justaposição entre morte e vida na Caatinga. No entanto, ainda que se possa fazer essa interpretação a partir das sugestões do trecho final, o texto não revela qual foi a decisão de Severino em relação ao suicídio.

A despeito de ser considerada por Cabral “a coisa mais relaxada” (MELO NETO, 1999, p. 330) que escreveu, *Morte e vida severina* é um trabalho de grande relevância sociocultural e estética para a literatura brasileira e, de forma mais ampla, para as literaturas de língua portuguesa. O texto integra uma série de “poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos” (MELO NETO, 1956, n.p. *apud* SECCHIN, 2016, p. 10). Mesclando folclore e erudição, teatro e poesia, entretenimento e denúncia, esse texto cabralino suscita um olhar para os/as Severinos/as que povoam não só o Nordeste brasileiro, mas o mundo como um todo. Na próxima seção, pormenorizamos a versão fílmica, realizada por Afonso Serpa, desse auto de Natal.

4 “E belo porque com o novo todo o velho contagia”: *Morte e vida severina em desenho animado*

No ano de 2010, *Morte e vida severina em desenho animado* eternizou a prestigiada obra cabralina no espaço semiótico cinematográfico. Com duração de 52 minutos e sob a direção de Afonso Serpa, a animação constitui um projeto da Fundação Joaquim Nabuco em parceria com a TV Escola. Com ilustrações de Miguel Falcão, Serpa traduz a poeticidade da estória do retirante Severino para as telas sob a narração de Gero Camilo. A obra obteve reconhecimento internacional na área de mídia educativa,

chegando a concorrer como finalista na categoria de “Educação Continuada” do *Japan Prize 2013* (ANIMAÇÃO..., 2020).

A produção do filme aponta para processos intersemióticos desde sua gênese. Além do texto verbal cabralino, o filme se vale das ilustrações da versão do poema no formato de histórias em quadrinhos (HQ) (MELO NETO, 2009). Miguel Falcão, ilustrador da HQ, participou do processo criativo da animação, preservando a estética visual que havia desenvolvido em seu trabalho anterior. Em vista disso, o filme, que é uma tradução em si mesmo, retoma elementos de outra tradução. Esse processo constitui o que Plaza (2003) nomeia tradução icônica *ready-made*. A tradução icônica se caracteriza pelo “princípio de similaridade de estrutura” (PLAZA, 2003, p. 89), isto é, pela busca de representação de qualidades equivalentes na produção sógnica entre os sistemas em questão. Dentro desse escopo, a tradução do tipo *ready-made* emerge a partir de uma tradução já existente, daí a origem do termo *ready-made*, que equivale a “já pronta” em português.

Plaza (2003, p. 91) afirma que “a tarefa do tradutor, no caso de uma tradução *ready-made*, é ter antenas sensíveis para a correspondência ou semelhança (isomorfia) entre estruturas cujo encontro, por si mesmo, pode se caracterizar como encontro tradutor, aliás recíproco [...]”. Nesse sentido, ao utilizar as imagens provenientes da história em quadrinhos, Afonso Serpa, como tradutor-intérprete, colocou em marcha um processo de transposição isomórfica, pautado pela sensibilidade à manutenção de correspondências entre as obras-fonte (poema e história em quadrinhos) e a obra-alvo (animação). Ainda que o filme tenha essas duas obras-fonte, neste trabalho, nos limitamos a discutir a primeira, ou seja, o auto de Cabral.

A cena inicial do filme consiste em um quadro totalmente branco acompanhado de um som agudo crescente que remete ao som indicativo de assistolia (ausência de atividade elétrica e mecânica cardíaca) no monitor de frequência cardíaca, um dos critérios utilizados para se decretar a morte clínica de um/a paciente. No imaginário coletivo ocidental, a luz branca intensa é comumente associada ao momento em que a vida se esvai. A conjunção desses fatores revela que a morte abre o filme. Em seguida, aos poucos, a tela se preenche com uma paisagem do Sertão, na qual se veem solo desertificado, cactos e vegetações rasteiras, urubus voando no céu e uma

estrada de onde emerge a figura de Severino, que caminha do fundo à frente do plano. Essa sequência de planos dá indícios do enredo do texto fílmico: a trajetória de um homem, em companhia da morte, na Caatinga brasileira.

Sobre esse ponto, cabe destacar a exploração do que Sijll (2017, p. 20) categoriza como Eixo Z. Segundo a autora, trata-se do “eixo que vai da frente de quadro ao fundo ou do fundo à frente”, o qual “transmite ao público a sensação de um espaço 3D ou de profundidade de campo”. Em diversos momentos, Serpa recorre à profundidade de campo para evidenciar a espacialidade da trama, demarcando notadamente as características da Caatinga e as transformações que ocorrem na paisagem durante a trajetória de Severino rumo à capital pernambucana. Esse recurso destaca a relevância do espaço na construção da narrativa fílmica na medida em que chama a atenção do/a espectador/a para a relação entre as condições climáticas e geográficas e o movimento migratório do protagonista.

No plano seguinte, Serpa resgata a estrutura de uma peça teatral. Após os créditos iniciais, o quadro branco se preenche com traços pretos que formam o plano de fundo do cenário. Um movimento de câmera do tipo *dolly out*, do fundo para a frente da tela, altera o foco do cenário para a figura de Severino, que se apresenta olhando para baixo. O fim do movimento de câmera é o sinal para que a personagem erga a cabeça para encarar o público e iniciar seu monólogo, tal como faria a iluminação, por exemplo, após a abertura das cortinas, para o/a ator/atriz posicionado/a no palco de um teatro. Então, o fundo cai para trás e se expõe uma nova paisagem, simulando a mudança de cenários que ocorre em peças teatrais (MORTE..., 2010, 1min48s). Esses elementos estabelecem um diálogo com o gênero do texto-fonte, fazendo referência aos recursos da encenação dramática presentes no auto de Natal.

No que se refere aos movimentos cinematográficos, Yu (2013) e Silva (2020) argumentam que a animação de Serpa se aproxima da estética do Cinema Novo. Esse movimento consistiu em um projeto brasileiro da década de 1960, marcado pelo engajamento político na realização de trabalhos nacionais com temáticas sociais sob um olhar crítico, evidenciando problemas como a fome, a violência e a desigualdade. A esse caráter do Cinema Novo somam-se os princípios do cartunismo minimalista (SILVA,

2020). Os desenhos com traços simples monocromáticos em preto e branco espelham a técnica de xilogravura em um esforço de representar geográfica e culturalmente o lócus de enunciação de Severino, colocando em evidência a literatura de cordel, que é característica da região Nordeste do país. Segundo Silva (2020), essa simplicidade, que projeta o mínimo de informação em tela, funciona como um convite para que o/a espectador/a participe ativamente da construção da narrativa.

O alto contraste entre claro e escuro remonta à técnica de fotografia *chiaroscuro*, cujo uso é estratégico para a produção de sentidos ligados à temática e ao enredo da história de Severino. A personagem principal caminha, literalmente, do Sertão à Zona da Mata em busca de melhor qualidade de vida, marchando sobre uma linha tênue entre a esperança e o desespero, a resistência e a desolação, a vida e a morte. As cores monocromáticas fabricam uma atmosfera acinzentada, de modo a refletir a amargura, a sequidão e a melancolia de uma vida severina. Sendo assim, apontamos a manipulação da técnica em função de um efeito de dramaticidade, garantindo poeticidade simbólica às imagens em movimento. Desse modo, a técnica *chiaroscuro* opera como um *instrumento discursivo* (YU, 2013) e cria uma *poética visual* (BESEN, 2017) na cinematografia.

Ainda sobre a questão simbólico-imagética, ressaltamos a metaforização na obra. O texto poético cabralino é repleto de metáforas visuais, as quais foram transpostas em representação literal no trabalho de Serpa. A título de ilustração, em uma das cenas, Severino profere: “Tirei mandioca de chãs/ que o vento vive a esfolar/ e de outras escalavradas/ pela *seca faca solar*” (MORTE..., 2010, 14min58s, grifos nossos). A fala da personagem é acompanhada de recurso imagético de representação da situação descrita, em que se tem uma faca, cuja lâmina é composta por luz solar, que o atravessa em direção a uma mandioca no solo (ver Figura 1). A combinação da fala de Severino com a exibição das imagens resulta na produção de uma poeticidade audiovisual em termos estético-semióticos.

Figura 1 – Exemplo de representação imagética de metáfora visual em *Morte e vida severina em desenho animado*



Fonte: Morte... (2010, 14min55s)

Outro aspecto significativo na narrativa concerne à caracterização das personagens. Em sua maioria, têm rostos maltratados pela dureza de suas vivências cuja representação gráfica, de acordo com Silva (2020), sinaliza a *máscara do espanto* frente a uma realidade hostil. Severino, apesar de ser um jovem de vinte anos, aparenta ser um senhor de meia-idade, acometido de “velhice antes dos trinta” (MELO NETO, 2007b, p. 92), cujas rugas espelham a seca do Sertão no qual desde sempre trabalhou. Nesse sentido, seus traços físicos denunciam as marcas de múltiplas violências “[d]aquela vida que é menos/ vivida que defendida”, construída com base em “coisas de não:/ fome, sede, privação” (MELO NETO, 2007b, p. 99–100).

Os olhos das personagens são espaços pretos, vazios, destituídos de qualquer expressão de vida. Levando em consideração o ditado popular que prega que “os olhos são a janela da alma”, as personagens de Serpa exteriorizam a presença viva da morte em suas faces, a “morte em vida/ vida em morte, severina;” (MELO NETO, 2007b, p. 107). No que diz respeito ao figurino, as vestimentas são simples, reflexo de um status socioeconômico de baixa renda. Os homens adultos usam chapéus, acessório que designa a figura do sertanejo que trabalha ao ar livre e se expõe à intensa radiação solar. As personagens não usam sapatos; todas aparecem de pés descalços. Esse signo é mais um indício de sua pobreza alarmante, mas sinaliza também

sua ligação com a terra, de modo que as personagens se constituem como uma extensão da própria Caatinga.

À parte dos elementos expressivos já discutidos, a sonoplastia desenvolve um papel essencial na animação. Na cena inicial, o som agudo desconcertante anuncia a tensão que se constrói ao longo da obra. Esse tom de tensão é reiterado pela trilha sonora durante diversos momentos, especialmente quando a morte aparece de modo mais enfático, tal como no minuto 12 e 10 segundos (MORTE..., 2010, 12min10s). Os sons diegéticos, como os de pássaros e das águas correntes do rio Capibaribe, tecem a ambientação das cenas, produzindo uma impressão de realidade na atmosfera da trama. Combinados com os cenários, as cores, a fotografia e a iluminação, os sons proporcionam uma experiência multissensorial ao/à espectador/a (SILVA, 2020).

Por fim, dentro dos limites deste trabalho, resta problematizar o desfecho do texto fílmico. Ao final, os/as vizinhos/as e amigos/as do casal saúdam o recém-nascido, descrevendo suas características (MORTE..., 2010, 48min15s). Em seguida, Serpa emprega a técnica de *flashforward* para projetar um possível futuro dessa criança, que aparece na forma de um menino já crescido que manipula a lama do mangue, sobe em um coqueiro, caminha por um canavial, nada no mar, joga futebol e estuda (MORTE..., 2010, 48min40s). Após essa sequência, há um corte para a Morte, que rema em seu barco até chegar ao lamaçal do mangue, por onde tenta caminhar e alcançar a criança. A narração ao fundo ecoa as vozes dos/as vizinhos/as e amigos/as do casal, que enunciam:

— E belo porque com o novo
todo o velho contagia.

— Belo porque corrompe
com sangue novo a anemia.

— Infecciona a miséria
com vida nova e sadia.

— Com oásis, o deserto,
com ventos, a calmaria.

(MELO NETO, 2007b, p. 131–132)

Nesse instante, a Morte, infectada pela “vida nova e sadia”, atola no lamaçal e começa a se dissolver no mangue (MORTE..., 2010, 49min51s).

Um corte para um enquadramento *plongée* nos permite vê-la ser engolida pela lama, restando apenas sua cabeça e mãos cadavéricas. O ecrã, então, se preenche da cor preta, o que indica a destruição da própria Morte e institui um efeito de transição para as sequências de encerramento do filme. Enquanto o mestre carpina descreve a Severino o “espetáculo da vida” (MELO NETO, 2007b, p. 132), há um corte para as pernas do jovem rapaz, em primeiríssimo plano, que caminha e, logo em seguida, corre, passando por cima dos resquícios da Morte (MORTE..., 2010, 51min04s). O movimento do garoto faz jorrar lama na tela, que se completa, mais uma vez, da cor preta até ser vencida por um feixe de luz branca incandescente que cresce gradualmente e preenche todo o ecrã.

Essa sequência final celebra a vitória da vida sobre a morte. A dissolução da Morte e, posteriormente, a corrida do jovem sobre sua carcaça simbolizam a prevalência da vida perante o desejo de morte de Severino. A luz branca, no final, reitera a explosão da vida, fazendo referência, agora, não mais à assistolia, mas ao momento em que os olhos de uma criança recém-nascida se abrem pela primeira vez e são bombardeados por toda a luminosidade que antes desconheciam. Nesse sentido, a luz branca demarca uma justaposição do par morte/vida do início ao fim da película, garantindo um movimento circular à obra.

Em resumo, *Morte e vida severina em desenho animado* produz novos signos a partir daqueles presentes no poema, colocando em evidência o princípio peirceano de infinitude sígnica (PEIRCE, 2005). Mobilizando recursos audiovisuais, Serpa conserva o simbolismo do auto de natal cabralino, providenciando ao/à espectador/a uma experiência estética imbuída de alta poeticidade e valor político-social. Isso posto, na seção seguinte, discutimos os processos de transformações sígnicas decorrentes da tradução do texto do sistema semiótico literário para o cinematográfico.

5 “Traduzir o máximo com o mínimo”: intersemiose em *Morte e vida severina*

A tradução é um processo complexo e plurifacetado que envolve os objetos (aquilo que os signos representam), os signos (representações dos objetos), os interpretantes (ideias veiculadas pelos signos) e os/as intérpretes (agentes da atividade tradutória). É nesse sentido que Queiroz e Aguiar (2010) definem a tradução como uma espécie de relação ancorada entre

processos multiestruturados. A atividade tradutória está estritamente ligada à produção de significados. Jeha aponta que Peirce (*apud* JEHA, 1996, p. 82, tradução nossa) qualifica o significado como a “tradução de um signo para outro sistema de signos”¹, criando, conseqüentemente, as bases para o próprio conceito de tradução intersemiótica.

Sob esse entendimento, Jeha (1996) sustenta que, no caso de traduções da literatura para o cinema, o que se transpõe é o significado dos signos. Segundo o autor, tendo o texto escrito como objeto, os textos fílmicos produzem uma cadeia infinita de representações que enfatizam com clareza os signos em ação, isto é, a semiose. Sendo assim, as transformações sîgnicas intersistêmicas encerram “uma visão crítico-pragmática de distintos sistemas de linguagem” (QUEIROZ; AGUIAR, 2010, p. 11), o que pressupõe a movimentação de recursos variados, respeitando-se as possibilidades e limitações dos sistemas implicados.

Em seu projeto semiótico, Peirce (2005) distingue três formas pelas quais um signo mantém relações com seu objeto, sendo elas: ícone, índice e símbolo. O ícone alude a uma qualidade do objeto; opera como seu substituto a partir do princípio da similaridade e provoca reações em nossos sentidos. O índice, por sua vez, estabelece uma ligação concreta com seu objeto, estando fisicamente a ele vinculado. Santaella (1983) chama a atenção para a natureza intrinsecamente dual do índice, uma vez que, invariavelmente, institui uma conexão entre dois elementos. O símbolo, por fim, se associa a seu objeto por força de hábito partilhado ou de convenção, o que possibilita a emergência de um significado geral pela junção de uma qualidade à concretude do objeto.

A partir dessa tricotomia peirceana, discutiremos, aqui, os processos de transformação ocorridos na construção de significados em *Morte e vida severina: auto de Natal pernambucano* e *Morte e vida severina em desenho animado*. Para tanto, escolhemos dois signos: a migração e a morte. De início, detalharemos os aspectos composicionais utilizados no texto escrito para a produção de sentidos e, posteriormente, abordaremos os elementos expressivos do cinema que foram empregados na transposição dos signos em questão para o texto fílmico. Começemos, então, com o primeiro signo.

¹ No original: “‘translation of a sign into another system of signs’ (CP 4.127)”.

A *migração* é o grande tema de *Morte e vida severina*. Ela é o fio condutor do enredo do texto cabralino. Na qualidade de ícone, a migração emerge como signo no plano discursivo, por meio de palavras e expressões que remetem ao deslocamento: “o retirante”, “passo a ser o Severino/ que em vossa presença emigra”, “minha longa descida”, “viagem” e “jornada”. A rubrica inicial da peça, que é o primeiro enunciado ao qual o/a leitor/a tem acesso, já revela o trânsito de Severino ao apontar que “[o] *retirante* explica ao/[à] leitor/[a] quem é e a que vai” (MELO NETO, 2007b, p. 91, grifos nossos).

De forma análoga, no filme, a jornada de Severino se faz saber desde o princípio, como discutido anteriormente. Na cena inicial, o cenário exibe uma estrada por onde Severino caminha, gradativamente, do extremo fundo à frente do ecrã (ver Figura 2) (MORTE..., 2010, 12s). A imagem da estrada constitui um símbolo da migração, dado que, no imaginário coletivo, existe uma associação entre esse objeto e o deslocamento de corpos. O caminhar de Severino, por sua vez, emerge como um ícone, pois simula os passos do retirante. Em vista disso, constatamos, nesse trecho inicial, a utilização de dois elementos expressivos: a cenografia e a profundidade de campo, respectivamente.

Figura 2 – Cena inicial de *Morte e vida severina* em desenho animado



Fonte: Morte...(2010, 14s).

No livro, o deslocamento do protagonista é guiado pelo curso do rio Capibaribe. No entanto, em determinado momento, uma rubrica indica que Severino se encontra perdido em virtude da seca que interrompeu o fluxo de águas no verão. Além disso, o movimento migratório é demarcado pela mudança na paisagem do bioma nordestino, como vemos neste trecho: “Mas não senti diferença/ entre o Agreste e a Caatinga,/ e entre a Caatinga e aqui a [Zona da] Mata/ a diferença é a mais mínima” (MELO NETO, 2007b, p. 112). Essa diferença é percebida na descrição da natureza que compõe as cenas. Ao chegar à Zona da Mata, Severino exprime, em monólogo:

— Bem me diziam que a terra
se faz mais branda e macia
quanto mais do litoral
a viagem se aproxima.
Agora afinal cheguei
nessa terra que diziam.
Como ela é uma terra doce
para os pés e para a vista.
Os rios que correm aqui
têm a água vitalícia.
(MELO NETO, 2007b, p. 106)

A citação acima evidencia que a qualidade do solo e a disponibilidade de água na região sublinham o avanço de Severino Caatinga adentro. Nesse sentido, as rubricas e os espaços atuam como recursos que traduzem a migração na peça. Já na película, a cenografia, mais uma vez, se destaca na produção sígnica. Como é possível ver na Figura 3, Serpa reproduz visualmente a mudança no solo e na vegetação para demarcar a passagem de Severino do Sertão (à esquerda) à Zona da Mata (à direita). No primeiro, observamos um solo raso, pedregoso e desertificado, com a presença de cactáceas e plantas de baixo porte. No segundo, por outro lado, notamos um solo mais macio, árvores altas e o leito do rio Capibaribe com água abundante.

Figura 3 – Contraste entre o Sertão e a Zona da Mata em *Morte e vida severina em desenho animado*



Fonte: Adaptado de *Morte...* (2010). Montagem de cenas elaborada pelos autores.

Outra forma pela qual a migração se traduz como símbolo na versão filmica diz respeito ao enquadramento em primeiríssimo plano dos pés descalços de Severino. No início do filme, há uma sequência em que acompanhamos a jornada do protagonista com o movimento de câmera do tipo *travelling*, enfocando seus pés de perfil (MORTE..., 2010, 3min59s–4min14s). Mais adiante, Serpa combina um plano *plongée* com um movimento *dolly out* para apresentar os pés de Severino de frente (MORTE..., 2010, 8min14s–8min32s). Essas técnicas concentram a atenção nos passos da personagem, isto é, em sua caminhada até a capital pernambucana, e produzem a impressão de que o/a espectador/a também se movimenta.

Passemos, agora, para a análise do signo *morte*. No auto cabralino, a morte é, ao mesmo tempo, tema e coprotagonista. Sua construção como ideia fixa e onipresente se dá pelo uso de múltiplos dispositivos da escrita literária. De início, sua aparição tem lugar pela via discursiva nos monólogos e diálogos, por meio de vocábulos que, na qualidade de símbolos, a referenciam, tais como “o morto”, “defunto”, “covas”, “mortalha”, “caixão” e “enterro”. A transposição dessa onipresença discursiva no filme ocorre na fotografia pela técnica *chiaroscuro*. As cores monocromáticas branca e preta, sendo ícones, uma vez que são qualidades primeiras, se tornam símbolos na medida em que passam a designar o conflito entre morte e vida. Como discutido na seção precedente, ambas as cores, com predominância da última, são empregadas para fazer alusão à morte.

Complementarmente, Serpa recorre aos efeitos de transição para simbolizar a morte na cor preta. Após o monólogo de autoapresentação de Severino, a personagem parte em seu êxodo e o plano desaparece lentamente enquanto a tela escurece até ficar completamente preta (MORTE..., 2010, 3min49s). Temos, aqui, uma transição do tipo *fade-out*, efeito que se repete de forma reiterada ao longo do filme. Essa técnica define, de modo geral, a passagem de uma cena a outra, desempenhando um papel similar ao das rubricas no texto verbal. No entanto, a recursividade a seu uso na animação pode ser lida como um sinal da presença constante da morte na narrativa.

Além dos efeitos de transição, Serpa recorre à inserção de signos que remetem à morte nas culturas ocidentais. A esse respeito, destacam-se dois índices: carcaças de animais e caveiras (ver Figura 4). Constituem-se como índices, em si mesmas, pois estabelecem uma conexão real com um estado anterior, um corpo em vida. Porém, convertem-se em símbolos ao gerarem a interpretação de que um óbito ocorreu. O diretor, então, em sua posição de tradutor-intérprete-autor, se vale de recursos imagéticos para ressignificar o tom de morbidez da trama.

Figura 4 – Representações da morte em *Morte e vida severina* em desenho animado

Fonte: Adaptado de *Morte...* (2010). Montagem de cenas elaborada pelos autores.

No poema, apesar de equivaler à coprotagonista da narrativa, a morte não se corporifica em uma figura específica. Trata-se de uma personagem difusa que evoca sua presença por meio de outras personagens. Desse modo, ela se personifica no *ethos* de personagens moribundas, que são os defuntos que cruzam o caminho de Severino. No filme, ao contrário, a morte possui uma imagem própria: mãos esqueléticas, cabeça de carcaça de boi e vestes pretas que lhe cobrem todo o corpo (ver Figura 4). A escolha da cabeça de boi circunscreve a relação da personagem com o local de ambientação da peça, fazendo lembrar cenas corriqueiras de morte de gado por conta da seca no Nordeste. Isso atribui um caráter regional e particular à coprotagonista, evidenciando o fato de que não se trata da morte em sentido amplo, mas sim de uma morte severina:

que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,

de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida).
(MELO NETO, 2007b, p. 92)

Esse atributo local, por outro lado, assume uma faceta macrocultural por meio da intertextualidade que a representação da morte estabelece com a mitologia grega. Aos 37 minutos do filme, a personagem aparece remando um barco no rio Capibaribe (ver Figura 4) (MORTE..., 2010, 37min32s). Essa imagem faz alusão a Caronte, o barqueiro de Hades, encarregado de fazer a travessia, ao longo do rio Aqueronte, das almas dos/as recém-falecidos/as para o submundo. Caronte é filho de Nix (a Noite) e Érebo (a Escuridão), o que se traduz no filme no predomínio de tons de preto na ambientação da cena, em que céu e rio se confundem na pretidão. No mito grego, Caronte é irmão de Tânatos (a Morte); na animação, não obstante, Caronte é a própria morte.

Essa aparição está ligada a outra manifestação da morte: o suicídio. Na cena descrita, Severino, ao se dar conta de que a vida em Recife não lhe será próspera como havia antecipado, cogita se jogar no rio Capibaribe para dar fim a uma vivência de privação e sofrimento (ver Figura 4). No livro, a ideia de suicídio é expressa de maneira mais explícita no seguinte trecho:

— Seu José, mestre carpina,
que diferença faria
se em vez de continuar
tomasse a melhor saída:
a de saltar, numa noite,
fora da ponte e da vida?
(MELO NETO, 2007b, p. 123)

Nessa perspectiva, Cabral utiliza a metáfora de “saltar fora da vida” como recurso estilístico para simbolizar o desejo de Severino de suicidar-se. Enquanto no poema, a ação de pular da ponte se realiza na condição de potencialidade, na película, o evento tem lugar na *mise-en-scène* de forma proléptica. Após lançar a pergunta a Seu José, no parapeito da ponte, Serpa faz um corte para a água corrente do rio, sustentada com o ruído da

correnteza ao fundo (MORTE..., 2010, 41min29s). A água é invadida pelo corpo do protagonista, que afunda (ver Figura 4). A cena, todavia, equivale a um *flashforward* que simula como a ação se desenrolaria, possivelmente, na imaginação de Severino. O simulacro é interrompido pela voz de uma mulher que anuncia o nascimento do filho do mestre carpina. Esse som acusmático – que emana de um lugar fora do campo visual do/a espectador/a (VIEIRA JR., 2014) – traz a narrativa de volta à realidade, culminando com um corte para Severino caminhando sobre a ponte com o mestre carpina.

A despeito de se individualizar em um corpo próprio, a morte emerge, também, como símbolo na figura dos urubus introduzidos por Serpa na narrativa. O urubu é uma ave que se alimenta de organismos em decomposição e, portanto, na credence popular, é presságio de morte. Em *Morte e vida severina em desenho animado*, o animal aparece desde a cena inicial (ver Figura 2) e acompanha Severino durante todo o seu trajeto até Recife (ver Figura 4), de modo a fazer o/a espectador/a ciente de que a morte é companheira de viagem do retirante.

Ainda sobre as personagens, no poema, a morte ganha vida em suas atividades laborais. A título de ilustração, a mulher na janela revela a Severino que vive “de a morte ajudar”, sendo “de toda a região/ rezadora titular” (MELO NETO, 2007b, p. 104–105). Ela explica ao retirante que suas habilidades de manuseio da terra de nada valem na região, pois:

Só os roçados da morte
compensam aqui [lá] cultivar,
e cultivá-los é fácil:
simples questão de plantar;
não se precisa de limpa,
de adubar nem de regar;
as estiagens e as pragas
fazem-nos mais prosperar;
e dão lucro imediato;
nem é preciso esperar
pela colheita: recebe-se
na hora mesma de semear.
(MELO NETO, 2007b, p. 106)

Cabral investe em uma metáfora para salientar que a morte penetra variadas dimensões da vida social e ressalta que o trabalho fúnebre desponta

como a melhor opção, pois a natureza se encarrega de crescer a demanda. Na versão filmica, Serpa opera com a literalidade para transpor às telas a metáfora cabralina. Assim sendo, a mulher espalha pelo terreno “sementes” que têm o formato de caveira, as quais são rapidamente engolidas pela terra e, de imediato, fazem florescer esqueletos (ver Figura 4) (MORTE..., 2010, 16min40s). À medida que os esqueletos brotam do chão, o céu escurece e a trilha ao fundo projeta um som sibilante que intensifica a atmosfera de tensão na cena. Os esqueletos florescidos são, pois, um índice da semente de morte e um símbolo do trabalho fúnebre.

Chegamos, assim, ao fim de nossas análises. As discussões apresentadas nesta seção realçam como a atividade tradutória se ancora em *processos multiestruturados* (QUEIROZ; AGUIAR, 2010) para a produção de significados em sistemas semióticos distintos. A esse respeito, o papel do/a intérprete é decisório. Em sua avaliação do trabalho de Serpa, Silva (2020, p. 492) afirma que o diretor consegue “traduzir o máximo com o mínimo”, por meio de sua abordagem minimalista. De fato, Serpa atinge um elevado grau de poeticidade audiovisual pela mobilização de recursos simples, mas robustos em sua força de expressão. A transposição de signos do sistema literário para o cinematográfico permite o uso de artifícios variados para proporcionar uma experiência estética e sensorial única ao público. Assim sendo, o/a leitor/a pode experimentar a estória de uma migração severina no Nordeste brasileiro e perder-se na poesia emergente do embate entre morte e vida tanto pela via verbal quanto pela audiovisual.

6 Considerações finais

Morte e vida severina é uma obra-prima das literaturas de língua portuguesa. De acordo com Secchin (2016, p. 9), trata-se do “maior êxito editorial da poesia brasileira”, o que se reflete em suas centenas de edições e em sua difusão para outras mídias e artes, como o teatro, a televisão, o cinema e a história em quadrinhos. Neste trabalho, discutimos a tradução intersemiótica do poema cabralino para o cinema no formato de animação. Procedemos com um estudo de cada texto individualmente para, posteriormente, com o suporte da Semiótica peirceana, abordarmos como se deu a transposição de dois signos de um sistema para o outro.

No que se refere ao texto verbal, refletimos sobre o gênero literário, a linguagem, as personagens, o enredo, o espaço, a ironia e a crítica

social. Já em relação ao texto filmico, discorremos sobre o movimento cinematográfico a que o trabalho pertence, as cores, a fotografia, a caracterização das personagens e a sonoplastia. Com base nisso, os signos selecionados para a análise da tradução intersemiótica foram a *migração* e a *morte*. À luz da tricotomia peirceana ícone, índice e símbolo, tecemos considerações quanto à produção de significados engendrada pelos recursos linguístico-literários e pelos elementos expressivos do cinema.

A respeito do signo *migração*, evidenciamos que Cabral faz uso de determinados vocábulos e expressões, das rubricas e dos espaços para representar o êxodo de seu protagonista. No filme, em contrapartida, Serpa manipula a cenografia, a profundidade de campo, os enquadramentos, os planos e os movimentos de câmera para projetar o fluxo migratório em tela. No que concerne ao signo *morte*, salientamos que, no livro, ele se faz saber no tema, nas personagens e no discurso. Na película, por sua vez, a morte se manifesta na fotografia, nas cores, nas personagens, na intertextualidade e na *mise-en-scène*.

Configurando-se como o novo, *Morte em vida severina* em desenho animado contagia o velho, *Morte e vida severina: auto de Natal pernambucano*; o atualiza e o revitaliza, permitindo que dê um novo sopro de vida. Embora não tenhamos adentrado nessa questão, devido aos limites de extensão do trabalho, ressaltamos que ambas as obras possuem grande potencial educativo no que tange aos letramentos polissemióticos, especialmente no âmbito da literatura brasileira, para possibilitar aos/às leitores/as um olhar crítico sobre temáticas de relevância social por meio de elementos artísticos.

Cientes de que a produção signica ocorre em processos multiestruturados *ad infinitum* (QUEIROZ; AGUIAR, 2010; PEIRCE, 2005) e de que o conhecimento aqui gerado nada mais é do que uma narrativa (BENNET; ROYLE, 2004), apresentamos este artigo como um projeto aberto a receber uma explosão viva de contestações e leituras dissidentes. Além disso, esperamos que nossas colocações possam incitar o/a leitor/a a se engajar na leitura e no exercício de traduções intersemióticas de obras outras. Há uma miríade de histórias severinas à espera para serem transformadas, traduzidas, recriadas, recontadas, enfim, ressignificadas.

Referências

BENNETT, A.; ROYLE, N. *An introduction to literature, criticism and theory*. 3. ed. Harlow: Pearson Education Limited, 2004.

BESEN, A. F. Chiaroscuro e a cinematografia. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 22., 2017, Volta Redonda. *Anais* [...]. Volta Redonda: UniFOA, 2017. p. 1–15. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2017/resumos/R58-0796-1.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

CAMPATO JÚNIOR, J. A. Auto. In: E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS DE CARLOS CEIA (EDTL), Portugal, 30 dez. 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/auto/>>. Acesso em: 21 jun. 2022.

DUFFY, B. Análise de evidências documentais. In: BELL, Judith (org.). *Projeto de pesquisa: guia para pesquisadores iniciantes em educação, saúde e ciências sociais*. Tradução Magda França Lopes. 4. ed. Porto Alegre: Artmed, 2008. p. 107–117.

FALEIROS, M. de O.; SILVA, M. H. da; GONÇALVES, S. F. Presença da tradição do teatro medieval no auto de Natal de Morte e vida severina, de João Cabral de Melo Neto. *Revista Eletrônica de Letras*, Franca, v. 6, n. 1, p. 1–43, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.unifacel.com.br/index.php/rel/article/view/563/488>>. Acesso em: 21 jun. 2022.

JEHA, J. C. Intersemiotic translation: the Peircean basis. In: SEMANA DE ESTUDOS GERMÂNICOS, 11., 1994, Belo Horizonte. *Anais* [...]. Belo Horizonte: UFMG, 1996. p. 81–87.

MELO NETO, J. C. de. Entrevista de João Cabral de Melo Neto. [Entrevista cedida a] Antonio Carlos Secchin (1980). In: SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. p. 325–333.

MELO NETO, J. C. de. João Cabral de Melo Neto: uma aula do poeta que combatia a “emoção fácil” na poesia. [Entrevista cedida a] Geneton Moraes Neto (1986). In: GENETON.COM.BR: *Jornal de um repórter*, [S. l.], não paginado, 10 jun. 2007a. Disponível em: <<http://www.geneton.com.br/archives/000210.html>>. Acesso em: 20 fev. 2022.

MELO NETO, J. C. de. *Morte e vida severina*. Recife: Fundaj, Editora Massangana, 2009.

MELO NETO, J. C. de. *Morte e vida severina e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007b.

MORTE e vida severina em desenho animado. Direção: Afonso Serpa. Produção: TV Escola/FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco. Ilustrações/HQ: Miguel Falcão. Música: Lucas Santtana. Brasil: Fundação Joaquim Nabuco/TV Escola, 2010. 1 vídeo (52 min.). Publicado pelo canal TV Escola. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cIKnAG2Ygyw&feature=emb_title>. Acesso em: 22 mar. 2022.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PIANA, M. C. *A construção do perfil do assistente social no cenário educacional*. São Paulo: Editora UNESP: Cultura Acadêmica, 2009.

ANIMAÇÃO adapta “Morte e vida severina”, de João Cabral de Melo Neto. In: PLATAFORMA DO LETRAMENTO, [S. l.], 2020. Disponível em: <<http://www.plataformadoletramento.org.br/acervo-dica-letrada/621/animacao-adapta-morte-e-vida-severina-de-joao-cabral-de-melo-neto.html>>. Acesso em: 30 abr. 2022.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

QUEIROZ, J.; AGUIAR, D. Tradução intersemiótica: ação do signo e estruturalismo hierárquico. *Lumina*, Juiz de fora, v. 4, n. 1, p. 1–14, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/20951/11326>>. Acesso em: 18 jun. 2022.

SANTAELLA, L. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SIJLL, J. V. *Narrativa cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

SECCHIN, A. C. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SECCHIN, A. C. Morte e vida Severina, ano 60. In: MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida Severina: auto de Natal pernambucano*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016. p. 8–13.

SILVA, D. F. da. O minimalismo absurdo na animação Morte e Vida Severina de Afonso Serpa. *Em Tempo de Histórias*, Brasília, v. 1, n. 37, p. 473–493, jul./dez. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/34089/28103>>. Acesso em: 21 maio 2022.

TAVARES, B. Arte de ver e de dizer. In: MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida Severina e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p. 7–13.

VIEIRA JR., E. Uma outra escuta: os usos da acusmática nos filmes de Lucrecia Martel. *Cinémas d'Amérique Latine*, [S. l.], v. 22, p. 104–113, 2014. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cinelatino/821>>. Acesso em: 21 jun. 2022.

YU, J. Da palavra à imagem: Morte e vida severina em animação. *Revista Translatio*, Porto Alegre, n. 6, p. 31–39, 2013. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/44666/28364>>. Acesso em: 15 jun. 2022.

ZAVALA, L. La traducción intersemiótica en el cine de ficción. *CIENCIA ergo sum*, Toluca, v. 16, n. 1, p. 47–54, mar./jun. 2009. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/104/10416106.pdf>>. Acesso em: 21 maio 2022.



Cinema – um atalho entre leitor e leitura literária: quadrúplice recepção estética em contexto escolar

Movies – a shortcut between reader and literary reading: quadruplic aesthetic reception in school context

Lucas Evangelista Saraiva Araújo

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul/ Brasil

lucasevansaraiva@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4901-7538>

Resumo: A experiência de leitura do texto literário em contexto escolar pode não estar sendo frutífera. Apesar disso, há experiências de práticas de leitura literária em âmbito escolar que não medem esforços para que esse quadro se reverta. O projeto *Filminutos*, desenvolvido no Centro de Tempo Integral (CETI) Zacarias de Góis, pode ser um exemplo disso, pois incentiva o hábito da leitura de textos literários e propõe a produção amadora de curtas-metragens a partir dessa leitura. Nesse entremeio, o leitor/aluno recebe os próprios projetos, os textos literários lidos, os textos filmicos (roteiros) e os curtas-metragens produzidos. Tendo-se consciência da importância de projetos como esse, nosso objetivo geral é compreender como se deu, a partir da efetivação do projeto *Filminutos* 2018, a recepção estética do próprio *Filminutos* 2018, dos textos literários, dos roteiros e dos curtas-metragens pelos leitores literários do CETI Zacarias de Góis. Para alcançarmos esse objetivo, apoiamos-nos em Jauss (1994). Nossa metodologia conta com um estudo de caso sobre o projeto *Filminutos* 2018, coleta de dados por meio da aplicação de questionário e mediante a observação direta extensiva, apoiados em Marconi e Lakatos (2003); Prodanov e Freitas (2013), dentre outros. Nossa análise e discussão dos dados aponta que a quadrúplice recepção estética se deu de forma positiva, maiormente pelo protagonismo jovem do leitor do projeto e pelo gosto da leitura literária, o qual influenciou essa receptividade, demonstrando que quanto mais o leitor gosta de um texto literário, melhor ele o recebe.

Palavras-chave: Leitor Literário; Recepção; Projeto *Filminutos* 2018; Leitura.

Abstract: The experience of reading the literary text in a school context may not be fruitful. Despite this, there are experiences of literary reading practices in the school environment that spare no efforts to reverse this situation. The *Filminutos* project, developed at the Centro de Tempo Integral (CETI) Zacarias de Góis, can be an example of that, as it encourages the habit of reading literary texts and proposes the amateur production of short films based on this reading. In the meantime, the reader/student welcomes the project itself,

the literary texts readings, the filmic texts (scripts) and the short films produced. Being aware of the importance of projects like this, our general objective is to understand how, from the realization of the Filminutos 2018 project, the aesthetic reception of Filminutos 2018 itself, literary texts, scripts and short films by readers literary works from CETI Zacarias de Góis. To achieve this goal, we rely on Jauss (1994). Our methodology relies on a case study on the Filminutos 2018 project, data collection through the application of a questionnaire and extensive direct observation, supported by Marconi and Lakatos (2003); Prodanov and Freitas (2013), among others. Our analysis and discussion of the data points out that the quadruple aesthetic reception took place in a positive way, mainly due to the young protagonism of the project reader and the taste for literary reading, which influenced this receptivity, demonstrating that the more the reader likes a literary text, the better he welcomes it.

Keywords: Literary Reader; Reception; The *Filminutos* 2018 Project; Reading.

Introdução

Partindo da necessidade de protagonizar o aluno em sala de aula enquanto leitor, e tendo a leitura literária como prática social e escolar, este artigo situa-se nos estudos literários, numa perspectiva interdisciplinar e aplicada ao ensino de literatura. Partimos do pressuposto de que o ensino de literatura no Brasil, em especial no ensino médio, tem sido questionado no que tange à leitura feita pelos leitores jovens em contexto escolar, uma vez que pesquisas sobre interesses e práticas de leitura, tais como o Retratos da Leitura no Brasil (RLB) (INSTITUTO PRÓ-LIVRO, 2019) e o Programa Internacional de Avaliação de Estudantes (PISA) (BRASIL, 2020), indicam índices muito baixos nas competências e habilidades leitoras desses sujeitos.

Contudo, a leitura do texto literário em contexto escolar não se pauta somente por experiências infrutíferas, mas também pelo esforço de docentes de escolas públicas no sentido de tornar a leitura literária uma prática social e escolar que centra sua atenção no leitor; o receptor estético do texto literário e aquele que experiencia também esteticamente a leitura literária (JAUSS, 1994). Entre esses esforços, está o projeto *Filminutos* do professor de língua portuguesa e literatura, Oberdan Salustre Guimarães Ribeiro (O. A. G. R), do Centro Estadual de Tempo Integral (CETI) Zacarias de Góis (antigo Liceu Piauiense) em Teresina-PI, desenvolvido e executado de 2012 a 2018.

Nossa pesquisa foca nessa última temporada do projeto. O *Filminutos* 2018 teve como objetivo, dentre outros, incentivar o hábito e o gosto pela leitura e escrita através do diálogo entre literatura e cinema, ou seja, o aluno faz a leitura do texto literário e o adapta para o cinema. Em seguida, ao passo que escreve um roteiro e produz um curta-metragem; filme curto de 15 a 30 minutos, faz a releitura dessa leitura. Nosso objetivo é compreender como se deu a partir da efetivação do projeto *Filminutos* 2018, a recepção estética do próprio *Filminutos* 2018, dos textos literários, dos roteiros e dos curtas-metragens pelos leitores literários do CETI Zacarias de Góis.

Como o professor desenvolveu o projeto *Filminutos* 2018 com as turmas do 1º ano (1º E, 1º F, 1º G e 1º H), contabilizando em torno de 80 alunos, destes, fizemos a pesquisa com 34 alunos. Com faixa etária entre 18 a 21 anos, esses alunos e essas alunas são ex-participantes do projeto e concluíram o ensino médio em 2020.2/2021.1. Queremos discutir sobre recepção na escola, onde estão os leitores em potencial colocados como pilares na Estética da Recepção (JAUSS, 1994). Por isso, fundamentamos teoricamente no principal teórico da Estética da Recepção: Jauss (1994), dentre outros. Debruçamo-nos sobre o aluno enquanto leitor para uma melhor compreensão da recepção estética.

As competências e habilidades leitoras e a teoria da Recepção Estética estão intrinsecamente ligadas entre si, pois numa projeção estatística, os leitores/participantes do *Filminutos* podem ser associados aos baixos índices nas competências e habilidades leitoras apresentados nas supracitadas pesquisas. Por isso é importante questionar se no processo literário evocado pelo projeto, esses leitores são protagonizados conforme o que preconiza os pressupostos da Estética da Recepção (JAUSS, 1994).

Sendo assim, “a leitura de um filme, tendo como referência uma análise estética e ideológica, significa educar o olhar do leitor (aluno) para uma formação competente na leitura dessa linguagem audiovisual” (SILVA, 2014, p. 364). O cinema ensina o potencial leitor literário por meio do subestimado olhar, que tem o poder de “ler” o mundo e interceder pela tríade: escola, arte e vida.

1 *Filminutos*

Disponibilizado pelo professor idealizador do projeto, utilizamos o projeto escrito para escrever este tópico. A ideia do projeto *Filminutos*

surgiu em 2012 (Filmes em minutos). Apenas colocar ou convidar o aluno para ler uma obra literária e apresentá-la em forma de seminário, era algo que a maioria fazia. Então, o idealizador do projeto teve a curiosidade de averiguar como os alunos se saíam lendo determinada história para que pudessem fazer uma releitura, e entregassem uma reinterpretação em forma de filme (curta-metragem).

Assim, o projeto *Filminutos* desenvolve-se na perspectiva interdisciplinar tendo o cinema como estratégia didática para estabelecer um ponto de encontro com o ensino de literatura e a necessidade de reforçar os conhecimentos adquiridos ao longo do processo ensino-aprendizagem. É um instrumento de (re)conhecimento, socializador e modificador do futuro escolar e profissional dos alunos do CETI Zacarias de Góis. Seu objetivo geral é promover no aluno o hábito e o gosto pela leitura. Para isso, os alunos leem o texto literário e o adaptam para o cinema.

O projeto contemplou as turmas E a H do 1º ano do ensino médio. Cada turma leu um conto, adaptou (roteirizou) esse texto para o cinema (amador) a partir de uma temática e produziu um curta-metragem (produto audiovisual). Como mostra a tabela a seguir:

Tabela 1 – Processo literário do projeto *Filminutos*

TURMA	LEITURA DE CONTOS	AUTOR(A)	PRODUÇÃO DE ROTEIROS E CURTAS	TEMÁTICA
1º E	FELICIDADE CLANDESTINA	CLARICE LISPECTOR	JÚLIA QUEIROZ	BULLYING VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER
1º F	O MENINO DAS MEIAS VERMELHAS	CARLOS HEITOR CONY	A DOR DO SILÊNCIO	BULLYING ABANDONO FAMILIAR DEPRESSÃO
1º G	ALÉM DO BASTIDOR	MARINA COLASANTI	ALÉM DE VALENTINA	BULLYING ADAPTAÇÃO SOCIAL
1º H	PARA QUE NINGUÉM A QUISESSE	MARINA COLASANTI	CICATRIZES	VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER

Fonte: elaboração própria

Os alunos ficam responsáveis por escolher quem são os roteiristas, diretor(es), filmador(es), contrarregra(s), figurinista(s) e escolhem os locais de gravação e o gênero de filme que gostariam de produzir: comédia, terror, romance, drama, documentário etc. As equipes que produzem os curtas-metragens passam a formular o texto (roteiro) que ganha vida audiovisual (filmagens). Uma equipe de alunos colabora para a organização da premiação do melhor filme, direção, roteiro e demais categorias, com uma festa de premiação ao estilo de entrega do cinema (Oscar), com convidados, jurados e os alunos que produziram os curtas-metragens.

A última temporada do projeto ocorreu em 2018 e durou 6 meses. O projeto *Filminutos* teve sua culminância desenvolvida e dividida em dois dias: no primeiro momento foram apresentadas as produções cinematográficas dos alunos à comunidade escolar do CETI Zacarias de Góis e no segundo momento aconteceu a premiação dos indicados ao melhor filme, melhor diretor, melhor fotografia, melhora atriz, melhor ator e demais indicações, num evento que atende aos aspectos da entrega de premiação de cinema numa escala e recursos condizentes com o ambiente a ser desenvolvido o evento.

Imagem 1 – Culminância do Filminutos 2018



Fonte: SEDUC-PI. (2018)

Tanto os(as) participantes do projeto quanto os organizadores do evento de entrega das premiações são os alunos dos 1º anos (E, F, G, H) do CETI Zacarias de Góis. O evento acontece no auditório do próprio Liceu. Um

dos efeitos esperados do projeto é aperfeiçoar e/ou desenvolver o trabalho em equipe desses alunos.

Especificamente na abordagem metodológica do *Filminutos*, o aluno lê o texto literário e, antes de adaptá-lo para o cinema amadorístico, apresenta uma análise literária em forma de seminário para todos da turma. Essa é uma das etapas do processo literário evocado pelo projeto que vale nota na disciplina de Língua Portuguesa, a partir da qual é ensinada a Literatura aos alunos.

No projeto *Filminutos*, o cinema é um instrumento facilitador da leitura literária, pois por meio dele o aluno enquanto leitor é atraído para essa leitura. O cinema, nesse caso, não é apenas uma ferramenta de promoção da leitura literária. Pelo contrário, assim como a literatura, o cinema é uma arte que dialoga e contribui com outras artes. No diálogo com a literatura, sua contribuição transcende essa promoção. O cinema, diante dessa perspectiva, promove a literatura como um todo e vice-versa.

A necessidade de que o filme adaptado seja fidedigno à obra literária, gera leituras comparatistas que revelam um cerceamento de significados. Por isso, a importância de uma perspectiva crítica dos elementos específicos, tanto da linguagem literária como da cinematográfica, para que a construção de significados evoque “a pluralidade de significados que o filme possa ter como obra independente” (CORSEUIL, 2005, p. 317). É preciso levar em conta as especificidades de ambos os sistemas e entender que o filme também é independente e que suscita inúmeros sentidos.

Ademais, segundo Schmitz, Heller, Volmer (2007, p. 217), “na contemporaneidade, o desafio do professor de Língua e Literatura é tornar a leitura tão atrativa quanto os meios de comunicação e meios de entretenimento”. De acordo com as autoras, as aulas de literatura precisam contemplar aquilo que o aluno gosta de ler, assistir ou ouvir; a relação do aluno com outras artes além da literatura. Para as pesquisadoras, “a integração de variados elementos – imagens, palavras, sons – potencializa as possibilidades de conexões e transforma o papel do leitor, agora criador de seu próprio texto” (2007, p. 218). A ideia é que o aluno saia da atuação passiva em sala de aula para dar vez à sua capacidade de produção.

Para mais, “a adaptação é potencial divulgadora da obra literária, porque muitos espectadores procuram o formato do livro após conhecer o enredo na narrativa do cinema” (NOVAES; REIS, 2013. p 71). O hipotexto

(texto original, o romance etc) e sua adaptação (também original) podem ser recepcionados nesse processo, e inseridos no ambiente escolar, o leitor/aluno os recepcionam esteticamente. O aluno é, ao mesmo tempo, leitor e espectador ou vice-versa, dependendo se primeiro lê o texto literário ou se primeiro assiste ao filme.

As contribuições de uma adaptação cinematográfica são calculáveis e significativas, contudo, limitá-las ou reduzi-las a qualquer relação estabelecida, é permitir que essas contribuições não aconteçam. O leitor literário, com o passar do tempo, ao estar inserido cada vez mais no universo cinematográfico, pode se tornar um leitor que não só assiste e compreende, bem como se esforça para entender os detalhes por trás de cada cena e da construção do filme. Esse leitor “nasce em um contexto sócio-histórico, urbano e industrial, pelo contato com o universo audiovisual, em especial [...] o cinema/filmes, [...] enfim o leitor espectador” (SILVA, 2014, p. 370).

2 Estética da Recepção

Discorreremos brevemente neste tópico sobre a Estética da Recepção e as 7 teses teóricas dessa estética numa perspectiva metodológica, prática e objetiva. Foi com Hans Robert Jauss, professor de Ciência da Literatura da Universidade de Constança na Alemanha, que a Estética da Recepção ganhou mais visibilidade. Em 1967, em sua aula inaugural sobre a História da Literatura, instaurou e deu abertura a uma discussão importante para os estudos que se voltam a essa teoria (CORDEIRO, 2003).

A princípio, nomeou essa conferência de *O que é e com que fim se estuda a história da literatura*. Esse título soava como uma provocação à ciência literária, tanto que posteriormente publica com o título *A história da literatura como provocação à teoria literária* (ZILBERMAN, 1989). É nesse livro que encontramos as discussões feitas por Jauss (1994) acerca dos estudos da Estética da Recepção. Encontramos também conceitos importantes para entendermos melhor essa teoria e sua influência em nosso estudo.

O leitor/aluno do projeto *Filminutos 2018* faz parte do que Jauss (1994) chamou de fator público (leitor, ouvinte e espectador). Esse fator público e seu horizonte de expectativa eram vistos como meros coadjuvantes no processo literário das estéticas anteriores à Estética da Recepção. De maneira menos abstrata, horizonte de expectativa é a linha horizontal tênue

entre o que o leitor já leu, sua bagagem de leitura, e o que ele espera/espera do texto/obra que ainda não leu ou está lendo. Para mais, é a expectativa que o leitor cria em relação ao texto, seja sua primeira leitura ou não. O que para Jauss (1994) é algo mais abstrato, em nossa pesquisa tomamos o termo de forma mais prática.

Além disso, para um melhor entendimento, se pensarmos em uma verticalização para esse horizonte haveria uma hierarquia, que não condiz com a fruição da leitura literária; o leitor não poderia usufruir dessa leitura se sua expectativa fosse vertical. Jauss (1994) tinha a consciência de que o leitor era a personagem real a que a obra de arte se endereçava; o leitor enquanto impulsor da recepção estética e da produção da obra literária. Como sujeito histórico, o leitor é para a Estética da Recepção uma espécie de musa inspiradora. O leitor se utiliza da lógica da pergunta e da resposta para dialogar com a obra literária e obter dela informação.

Das categorias metodológicas de suas teses, além do horizonte de expectativa, a lógica da pergunta e da resposta é considerada a principal, pois por meio dela é possível interpretar o texto e reconstruir o diálogo que este faz com seu público original e imediato (ZILBERMAN, 1989). Essa relação gera duas consequências: estética e histórica. Segundo Jauss (1994, p. 23), “a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas”.

Estas implicam uma cadeia enriquecedora de recepções feitas por leitores do início ao fim de sucessivas gerações, que estabelecem o significado de uma obra na busca por uma qualidade estética. Aquelas, as estéticas, implicam na avaliação do valor estético feito a partir da recepção primária de uma obra pelo leitor em comparação a outras obras já lidas (JAUSS, 1994). Ambas abarcam a literatura na dimensão de sua recepção.

É a partir dessa mediação de implicações que Jauss (1994) propõe uma nova metodologia ao ensino de literatura e concomitantemente ambiciona reescrever a história da literatura. Faz isso ao desenvolver sete teses, que nos direcionam a conceitos relevantes para a nossa discussão (JAUSS, 1994). A primeira tese se justifica pela necessidade de renovação da história da literatura e pelo combate ao preconceito do objetivismo histórico do método positivista, que falhou ao descrever artística e historicamente e de modo objetivo, séries de acontecimentos passados e enterrados.

Para Jauss (1994, p. 24), “a historicidade da literatura [...] repousa no experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores”. Isto é, ao vivenciar esteticamente a literatura por meio da leitura literária, o leitor passa a fazer parte dessa historicidade. É a partir desse desejo de renovação de perspectiva, que a primeira tese se esboça:

A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete (JAUSS, 1994, p. 25).

Literariamente isso acontece a partir da leitura de uma obra do passado que, retomada pelos leitores de hoje, causa um efeito singular a cada nova recepção; a cada novo acontecimento literário (experiência literária do leitor). Aspecto esse que pode ser atrelado à recepção estética dos textos literários e dos roteiros dos curtas-metragens pelos leitores do projeto *Filminutos 2018*, pois recepcionaram tais textos anos atrás e agora, em nossa pesquisa, recepcionam novamente, porém fazendo uma nova leitura, atualizando-os. Essa atualização também se dá a partir deste autor, que reflete sobre essa recepção.

Na segunda tese,

A análise da experiência literária do leitor escapa ao psicologismo que a ameaça quando descreve a recepção e o efeito de uma obra a partir do sistema de referências que se pode construir em função das expectativas (JAUSS, 1994, p. 27).

Para Costa (2020, p. 86), essa segunda tese é “uma contra-argumentação à possível crítica de que sua proposta metodológica de história da literatura baseada na experiência do leitor que pudesse resultar numa leitura impressionista ou mesmo em alguma espécie de psicologismo”. Para desmistificar isso, o horizonte de expectativa ou de leitura do leitor é posto à prova.

Não há como isentar essa postura emocional do leitor do seu horizonte de expectativa, que é acionado através daquilo que já se leu anteriormente, ao ler uma obra nova. Tal comportamento coloca à prova a interpretação subjetiva e/ou o gosto dos leitores, pois esse horizonte também é subjetivo. Para outros teóricos contemporâneos a Jauss (1994),

a possibilidade de torná-lo objetivo foi um ideal, que não perdurou. Nesse sentido, embora Jauss (1994) considere que a identidade cultural (psicologismo/subjetividade) do leitor atrapalha a recepção do texto literário, ela é uma característica de cada leitor.

Supõe-se que os leitores do projeto *Filminutos* 2018 também não são isentos de se comportarem dessa maneira, recepcionar os textos literários pode demonstrar a partir de suas impressões, uma subjetividade e um gosto apurado. Analisar essa recepção por meio da experiência estética entre o leitor e o texto literário requer considerar as emoções desses alunos, as quais são mutáveis.

Para Jauss (1994), em sua terceira tese:

A distância entre o horizonte de expectativas e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte” exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária (JAUSS, 1994, p. 31).

Há a possibilidade de uma obra recém-publicada não atender o horizonte de expectativa do leitor inicial e quando este a ler, a experiência de leitura pode decepcionar, superar ou até mesmo contrariar o que expectava o público. No momento histórico que a obra surge, o modo como é recepcionada diz muito sobre o seu valor estético e essa distância pode aumentar ou diminuir dependendo da mudança de horizonte. “O autor a entende como o afastamento ou não coincidência entre o horizonte de expectativa preexistentes do público e do horizonte de expectativa suscitado por uma nova obra” (COSTA, 2020, p. 86). Dessa forma,

porquanto as leituras estejam datadas, o coeficiente de ruptura sempre tem um componente inovador, e a possível identidade traz uma nova possibilidade de leitura. A distância estética termina por consagrar ou rejeitar uma obra (CORDEIRO, 2003, p. 31).

Por motivos analisáveis, esteticamente distantes uma da outra, em forma e conteúdo, uma obra pode conquistar esses leitores por algum motivo além do atendimento ao seu horizonte de expectativa. Essa distância estética entre os textos literários lidos pelos alunos do projeto *Filminutos*

2018 talvez possa ser vista no momento em que se identificam com uma obra em detrimento de outra.

Na quarta tese, reconstruir o horizonte de expectativa possibilita a compreensão de como uma obra no passado foi criada e recebida/recepcionada, constituindo-se uma resposta que descortina a maneira pela qual o leitor de outrora encarou e compreendeu a obra. Essa compreensão tanto passada como atual de uma obra traz à luz a diferença hermenêutica entre essas compreensões e proporciona conhecer a história da recepção que intermedeia ambas as compreensões.

Jauss (1994) reprovou o objetivismo histórico, mostrando que se trata de uma objetividade que não considerava metodologicamente a lógica da pergunta e da resposta, ou seja, que não compreendia nem mesmo o que estava sendo questionado, apegando-se apenas à resposta. Por isso, “para descobrir a pergunta para a qual determinado texto é a resposta, Jauss assevera ser necessário reconstruir o horizonte de expectativa da obra e do público e o processo de comunicação instaurado entre eles” (ZAPPONE, 2005, p. 160).

A obra contém respostas a novas perguntas ou por meio dela estas se renovam com o passar do tempo, “se aquele que hoje a contempla houver colocado a pergunta que a traz de volta de seu isolamento” (JAUSS, 1994, p. 40). Nas três últimas teses, Jauss (1994) apresenta e discute três aspectos do projeto estético-recepcional da história da literatura, cujos são respectivamente: o diacrônico, o sincrônico e a interação entre o que é inerente ao desenvolvimento literário e a abrangência do processo histórico.

Relacionada à recepção estética dos textos literários e dos roteiros dos curtas-metragens pelos alunos do projeto *Filminutos 2018*, tal tese possibilita pensarmos que esses leitores renovam as perguntas que fizeram quando leram esses textos literários em 2018 e obtêm respostas novas por meio de novos horizontes proporcionados por uma nova leitura, juntando o horizonte de 2018 ao de 2021. Sobre isso, “é a relação dialógica passado/presente que se instaura, inscrevendo novas leituras” (CORDEIRO, 2003. p. 32).

Na quinta tese, Jauss (1994) discute a recepção das obras ao longo dos tempos; na sexta, ele levanta uma discussão acerca das recepções em um mesmo momento e na sétima, a relação entre literatura e vida. Na quinta tese, a recepção das obras ao longo dos tempos, ao longo da “evolução

literária”, se dá por meio da mediação das séries literárias velhas e novas; qual a contribuição destas para com aquelas. Esse é o ponto de partida do fundamento estético-recepcional que também, por meio do conhecimento amplo ao longo do tempo sobre a experiência literária, medeia o significado de uma obra contemporânea pelo seu potencial significativo.

Conforme Costa (2020, p. 83), “o diálogo entre a obra e o leitor virtual depende de fatores determinados pelo horizonte de expectativa responsável pela primeira recepção do leitor à obra”. O que se quer dizer como isso é que o público inicial de uma obra que a recepcionou no passado pode resistir grandemente a uma nova obra. Diante disso, será necessário um processo extenso de recepções para que o horizonte atual possa possuir aspectos inesperados e inacessíveis, assim como se mostrou no passado o horizonte inicial desse público.

Nesse contexto, cabe contemplar diacronicamente a literatura não mais ou apenas por uma série de “fatos” literários de sua história. Conforme Costa (2020, p. 86-87), “para Jauss, a história da literatura baseada no critério recepcional [...] é um conjunto aberto de possibilidades, já que sentidos novos podem ser vistos em textos antigos, o que permite um constante reavaliar dos textos literários”. No contexto da recepção estética dos textos literários e dos roteiros dos curtas-metragens pelos alunos do projeto *Filminutos 2018*, tal tese pode ser vinculada ao passado literário de tais textos literários que foram recepcionados no passado e agora esse passado é evocado pela presente recepção destes por esses alunos.

Diante disso, para Jauss (1994), a história da literatura “não é um processo linear, sequencial, de obras literárias, mas um conjunto aberto de possibilidades, já que sentidos novos podem ser vistos em textos antigos, o que permite um constante reavaliar dos textos literários” (ZAPPONE, 2005, p. 161).

Na sexta tese, contemplar a literatura pelo viés diacrônico lograva apenas o rompimento com a forma preterida de obras canonizadas ao longo dos séculos em detrimento de obras e/ou de gêneros que, historicamente, tiveram que lutar para resistir a esse cânone diacrônico. Por isso, “a historicidade da literatura revela-se justamente nos pontos de interseção entre diacronia e sincronia” (JAUSS, 1994, p. 48).

Diante desse esboço teórico, na sétima tese a função social da literatura não é apenas representativa e mostra-se plena ao passo que “a

experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social” (JAUSS, 1994, p. 50). Jauss (1994), do ponto de vista estético-recepcional, almejava desvendar a função específica da literatura a partir da experiência literária que contribui, por meio do horizonte de expectativa, com o comportamento social do leitor.

Mesmo que essa experiência seja negativa, é na frustração do seu horizonte de expectativa que o leitor interage com a realidade, assemelhando-se à experiência de vida na qual “a refutação de nossos equívocos constitui a experiência positiva que extraímos da realidade” (JAUSS, 1994, p. 52). A experiência de leitura literária sendo positiva, livra o leitor “das opressões e dos dilemas de sua práxis de vida, na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas” (JAUSS, 1994, p. 52). Essa experiência expande o comportamento social do leitor ao passo que este precisa perceber coisas que antes não percebia e esse tipo de leitura lhe propicia romper com seu horizonte de expectativa, ampliando-o a longo prazo.

Nesse contexto, o leitor não só recebe a obra literária que lê, mas também reflete sobre ela e com ela. Tal reflexão evoca uma criticidade que, a partir da percepção do leitor, auxilia-o em sua vida prática e nas perguntas feitas por ele. A contribuição da literatura para a vida social precisa ir além da sua função estética de representação. Ela deve transcender o abismo que a separa da história, da sua própria história e o conhecimento histórico do estético. A função social da literatura não se volta apenas à descrição de sua história ou das escolas literárias, seus autores e obras, Pelo contrário, pode emancipar criticamente o seu leitor; o homem.

Essa emancipação é constitutiva e evolui assim como sua história, contudo, a sua tarefa é mais do que provocar a teoria literária e adentra um lugar de finalidade: “emancipação do homem de seus laços naturais, religiosos e sociais” (JAUSS, 1994, p. 57). Sendo assim,

para Jauss, a distância entre história e literatura e entre estética e história pode ser diminuída quando a história literária é capaz de abarcar a função emancipadora da literatura, que, ao transformar percepções da vida, é capaz de propor novas formas de vê-la e de relacionar-se com ela (ZAPPONE, 2005, p. 162).

Tal perspectiva pode ter relação com a experiência de leitura emancipadora possivelmente existente na proposta do projeto *Filminutos* 2018 e na metodologia de ensino de literatura do professor. Dessa maneira, é preciso pensar na literatura como “categoria histórica e social e, portanto, em contínua transformação. Nesse sentido, sua crítica aos modelos tradicionais de historiografia literária é plenamente válida e pertinente” (ZAPPONE, 2005, p. 162).

3 O universo da pesquisa

Disponibilizado pela atual diretora, utilizamos o Projeto Político Pedagógico (PPP) da escola para desenvolver este tópico. O CETI Zacarias de Góis, instituição de ensino médio, fundada em 04 de outubro de 1845, constitui um importante patrimônio cultural do estado do Piauí. Pertence à 4ª Diretoria Regional da Secretaria da Educação e Cultura do Piauí (SEDUC-PI) e está localizado na Rua Benjamin Constant, 1125 – Centro Norte de Teresina-PI (CEP: 64000-220), à margem da conhecida Praça Landri Sales ou praça do Liceu. Completará 178 anos no dia 4 de outubro de 2023. É a mais antiga escola pública do estado do Piauí, sendo mais antiga que a própria capital piauiense, que completou 171 anos no dia 16 de agosto do corrente ano.

Atualmente o centro funciona na modalidade integral – modelo no qual os alunos permanecem na escola das 7h às 18h – exclusivamente para alunos do ensino médio, e conta com uma equipe de 104 pessoas e cerca de 700 alunos. A escola passou por uma reforma em 2015 e ao final da obra, as salas foram renovadas e refrigeradas, com lousa eletrônica conectada à internet. Excelente infraestrutura e acessibilidade, incluindo uma estação elevatória para cadeirantes no anfiteatro (auditório), além de contar com uma rádio comunitária, sala de xadrez, sala de música e sala de dança.

A escola funciona com duas modalidades de ensino: ensino médio regular (modalidade integral), com 631 alunos matriculados, faixa etária de 14 (quatorze) a 17 (dezessete) anos; e ensino médio na modalidade integrado nos dois turnos, manhã e tarde, sendo ofertados os cursos de Administração e Informática, com 152 alunos(as) matriculados, faixa etária de 14 (quatorze) a 17 (dezessete) anos.

Seu objetivo geral está previsto na Lei Federal nº 9.394/96 – Lei de Diretrizes e Bases (LDB) da Educação Nacional do Ministério da Educação e

Cultura (MEC) e almeja possibilitar o acesso aos conhecimentos universais, disciplinares e interdisciplinares de modo dinâmico e que conceba trabalho como princípio educativo, uma vez que o projeto de escola que defendem representa um projeto emancipador, democrático, inclusivo, que busca incansavelmente a qualidade da educação, da ciência e da cultura.

3.1 Viés metodológico

Recrutamos os(as) participantes maiores de idade por meio do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), bem como pelo Termo de Assentimento (TALE), assinado pelos pais ou responsáveis dos(as) participantes menores de idade. Acerca desses dados da pesquisa, por meio do Termo de Confidencialidade, o pesquisador responsável se comprometeu em confidenciá-los, bem como preservar a privacidade desses alunos. Uma das nossas maiores responsabilidades para com esses colaboradores, principalmente os menores de idade, foi a de dinamizar a pesquisa para que esta fosse adaptável para todos.

Via Google Meet, reunimos todos e o pesquisador responsável explicitou os procedimentos técnicos pelos quais esses colaboradores foram submetidos. Sobre o acesso democrático às Tecnologias de Comunicação e Informação (TCI's), mapeamos aqueles que possuíam telefones celulares e/ou notebook, para que todos os envolvidos na pesquisa pudessem, efetivamente, participar. Ainda os instruímos na utilização e manuseio dessas tecnologias. Além do compromisso de respeitar os limites e a realidade de cada um, já que a participação foi voluntária.

A pesquisa ocorreu de forma remota durante o mês de abril de 2021 e os alunos/leitores dos textos literários e produtores dos roteiros foram reunidos numa sala de reunião do Google Meet e reassistiram os curtas-metragens que produziram e fizeram um paralelo entre os textos lidos e o curta. Executou-se a pesquisa remotamente por conta das mortes ocasionadas pela contaminação e disseminação da Covid-19. Doença

causada pelo coronavírus denominado SARS-CoV-2, foi identificada pela primeira vez na China, em dezembro de 2019. Em 30 de janeiro de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou que a epidemia da COVID-19 constituía uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII), e, em 11 de março de 2020, uma pandemia. No Brasil, o Ministério da Saúde (MS) atuou

imediatamente, a partir da detecção dos rumores sobre a doença emergente (OLIVEIRA; DUARTE; FRANÇA; GARCIA, 2023, p. 7).

Com o intuito de alcançarmos nosso objetivo, aplicamos um questionário mediante a observação direta extensiva, a qual é desenvolvida por meio de questionário, formulário ou de medidas de opinião e atitudes (MARCONI; LAKATOS, 2003). Utilizamos o formulário do Google para coletar as respostas. Feito isso, o questionário (formulário) foi enviado via link no chat da sala de reunião do Meet, e cada um respondeu ao seu tempo todas as perguntas abertas e fechadas contidas nele. O questionário abordou a quadrúplice recepção (projeto, contos, roteiros e curtas-metragens) e também pontos e aspectos, tais como: gosto pela leitura e autonomia dos alunos enquanto leitores.

3.2 Recepção estética

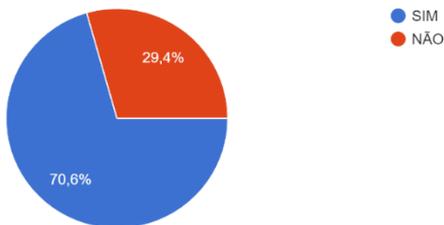
Concluídas as etapas acima, procedemos à análise e à discussão dos dados, que é quali-quantitativa, pois qualitativamente abarca opiniões ou posicionamentos intraduzíveis em números e quantitativamente envolve dados que são traduzidos em estatística/percentagem (PRODANOV; FREITAS, 2013). Analisamos quantos alunos receberam esteticamente de forma positiva e/ou negativa o projeto, os textos literários, os roteiros e os curtas-metragens.

Foi considerada a variável dependente, que é a recepção estética pelos alunos ao(s): projeto, contos, roteiros e curtas-metragens. Como descrito anteriormente, aplicamos um questionário geral para os 4 elementos da variável. Tabulamos os dados coletados e os analisamos conjuntamente, de acordo com cada finalidade e mediante o resumo das estatísticas resultantes das repostas abertas e fechadas dadas ao questionário (Google Forms). Apresentamos apenas as respostas que mais nos ajudam a alcançar essa análise.

Partindo da concepção de que mediante os objetivos de uma pesquisa, a análise dos dados pode ser conjugada ou separada (PRODANOV; FREITAS, 2013), caracterizamos nossa análise como conjugada, pois estamos lidando com um estudo de caso, cujo método é abrangente (YIN, 2001). Utilizamos Jauss (1994) como nosso aporte teórico que nos ajudou na análise e discussão da quadrúplice recepção estética.

Imagem 2 – Pergunta 1 do questionário

1. Você gosta de ler textos/livros de literatura?
34 respostas



Fonte: Elaboração própria

Fizemos essa primeira pergunta no questionário sabendo que na 5ª edição de 2020 dos RLB correspondente a 2019, o percentual (círculo verde) dos jovens que afirmam gostar de ler, com idades entre 14 e 24 anos, apresentou respectivamente uma queda de 5 e 4 pontos, passando de 29% para 21% em 2015 e de 24% para 17% em 2019, como mostra a imagem 3.

Imagem 3 – Gosto pela leitura

Principal motivação para ler um livro: por Faixa Etária

2015	TOTAL	FAIXA ETÁRIA								
		5 a 10	11 a 13	14 a 17	18 a 24	25 a 29	30 a 39	40 a 49	50 a 69	70 e mais
Base: Leitores	2798	307	204	321	403	254	474	332	439	66
Gosto	25	40	42	29	21	20	16	21	23	25
Atualização cultural ou Conhecimento geral	19	9	12	15	20	23	28	22	19	23

PRINCIPAL MOTIVAÇÃO PARA LER UM LIVRO por Faixa Etária

2019	TOTAL	FAIXA ETÁRIA								
		5 a 10	11 a 13	14 a 17	18 a 24	25 a 29	30 a 39	40 a 49	50 a 59	70 e mais
Base: Leitores	4270	437	255	388	587	398	760	581	739	125
Gosto	26	48	33	24	17	22	22	23	25	10
Crescimento pessoal	17	6	11	13	21	22	21	25	14	9
Distração	14	11	15	22	17	11	12	9	13	17

Fonte: Instituto Pró-Livro, [2006?]

Uma diminuição que possivelmente está atrelada às experiências de leitura que podem não ter sido frutíferas e que conseqüentemente afetam as competências e habilidades leitoras dos alunos do ensino médio e conseqüentemente a recepção estética do texto literário. O que se quer dizer com isso é que, diante dos 70,6% (24 leitores) que afirmam gostar de ler textos/livros de literatura, o gosto pela leitura pode influenciar o modo como esse leitor recebe os contos.

Tal porcentagem demonstra que possivelmente o projeto *Filminutos* 2018 é uma experiência frutífera de leitura literária. Aspecto que pode ser relacionado ao “O que faz com que você goste/não goste de ler textos/livros de literatura?” (Pergunta 2), como mostra a tabela 2.

Tabela 2 – Respostas à pergunta 2 do questionário

LEITOR	RESPOSTA
4	Gosto Sempre pela mensagem que é passada.
8	Além de conhecer novas palavras, eu gosto de sentir e me envolver com o que o desenvolvedor quis passar a partir do texto que ele escreveu.
16	Gosto de ler livro de literatura porque me trás novos conhecimentos
19	A questão de me levar pra outros universos, outras perspectivas. Mas também gosto de aprender novas palavras e sobre tempos passados
20	Não sou muito fã de literatura, porém o filminutos despertou isso em mim
31	Sim mas não tenho motivo só gosto mesmo de ler

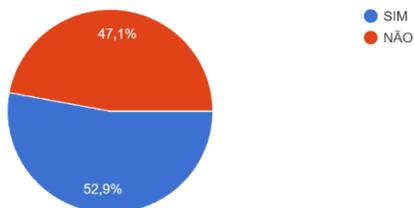
Fonte: Elaboração própria

É possível perceber que é evocada uma identidade cultural característica de cada leitor, isto é, nas respostas dadas é perceptível a presença do psicologismo que Jauss (1994) subnega em sua segunda tese. Certamente Jauss (1994) faz isso, pois, em sua concepção, esse psicologismo atrapalha a recepção da obra literária e o efeito que ela pode causar. Nesse sentido, pode-se inferir que entre outros motivos, o que faz com o leitor afirme gostar de ler literatura pode ser o fato de ele se identificar culturalmente com aquilo que foi lido, podendo essa identificação reverberar respostas como a do leitor 20.

Imagem 4 – Pergunta 3 do questionário

3. Você se sentiu protagonista do processo literário proporcionado pela execução do projeto Filminutos 2018?

34 respostas



Fonte: Elaboração própria

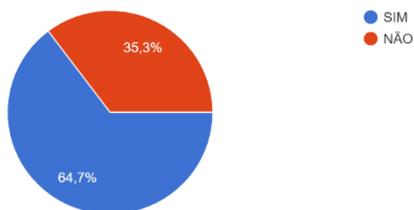
Esta pergunta foi feita com o intuito de sabermos se os alunos se sentiram protagonista do processo literário – da leitura dos contos a produção dos curtas-metragens – instaurado pelo projeto *Filminutos 2018*. A resposta mostra que mais da metade dos leitores (18) se sentiu protagonista desse processo. Uma porcentagem que revela o potencial do projeto em protagonizá-los enquanto fio condutor do processo literário de recepção estética (JAUSS, 1994), ainda que 47,1% (16) tenham respondido que não.

O que se pode dizer acerca das respostas é que os leitores embora não se sintam totalmente protagonistas do processo literário instaurado por meio do *Filminutos 2018*, em certo momento (52,9%) eles foram, seja na participação do projeto em alguma função ou na abordagem de temas que são pertinentes para eles. Certamente isso pode ser atrelado ao horizonte de expectativa desses alunos. Enquanto interesse, 64,7% (22 leitores) afirmaram que esse horizonte foi considerado na escolha do texto literário lido e roteirizado, como mostra a imagem 5. Uma vez que possivelmente, mediante as respostas, o professor efetuou o vínculo entre a cultura grupal desses alunos e o texto (BORDINI; AGUIAR, 1993).

Imagem 5 – Pergunta 5 do questionário

5. Sobre o projeto Filminutos 2018, você acha que seu horizonte de expectativa foi considerado na escolha do texto literário roteirizado?

34 respostas



Fonte: Elaboração própria

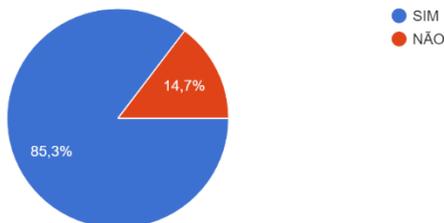
É viável dizer que esse atendimento ao horizonte de expectativa do aluno reverbera nas respostas anteriores, em especial as dadas à pergunta 4, por exemplo, a do leitor 31:

Apredeamos muita coisa no processo desse filme tanto com o próprio assunto abordado em si, como também descobrimos de que é sim possível fazermos algo que em algum dia possa mudar o mundo. O projeto inspira a sermos também protagonistas da nossa própria história [como o leitor escreveu].

Nossa crítica maior às teses de Jauss (1994) vai novamente para a segunda, pois é perceptível que nessa resposta do leitor há uma postura psicológica acionada por seu horizonte de expectativa. O que para Jauss (1994) é um empecilho, para nós fica a discussão acerca de que esse protagonismo possibilitou uma boa receptividade quantitativa do *Filminutos* 2018 pela maioria dos leitores, refletindo também no seu sucesso enquanto projeto. Como mostra a imagem 6.

Imagem 6 – Pergunta 8 do questionário

8. Você considera o Filminutos 2018 como um projeto que foi bem sucedido/executado?
34 respostas

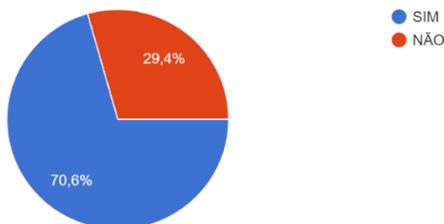


Fonte: Elaboração própria

Os 85,3% representam 29 leitores. Isto é, 5 leitores (14,7%) acreditam que o projeto não foi bem sucedido/executado. Deram opiniões como: “foi bem mas poderia ser melhor” e “no geral sim, mas faltou organização nas turmas, assim atrasando datas e premiações”. Sobre a recepção aos contos, acerca da pergunta 10 – O texto literário que foi escolhido para ser roteirizado, é importante para você?, a imagem 7 mostra as porcentagens.

Imagem 7 – Pergunta 10 do questionário

10. O texto literário que foi escolhido para ser roteirizado, é importante para você?
34 respostas



Fonte: Elaboração própria

Na opinião dos leitores, 70,6% (24 destes), o texto literário escolhido é importante. Essa importância se deu pela temática abordada em cada conto.

É possível perceber isso na maioria das respostas dos que responderam sim, as quais foram dadas à pergunta 11 – Qual a importância do texto literário que foi escolhido para ser roteirizado? Como mostra a tabela 2.

Tabela 2 – Respostas à pergunta 11 do questionário

LEITOR	RESPOSTA
8	Pois nos deu a oportunidade de falar, de lutar e conscientizar a população mesmo que só pequena parte dela.
9	Muitas mulheres se identifica com essa realidade
11	Um tema muito importante
14	O modo como o abandono materno foi abordado acabou sendo marcante
15	mostrou-me a contexto social e literario vigente na 3º geração do modernismo, e como Clarice propôs uma visão diferenciada da tradicional, principalmente no que tange a posição social da mulher.
18	Trabalhou uma temática que ainda é considerada uma tabu pela nossa sociedade, mostrou o quanto as mulheres sofrem abuso
19	Como um homem aprendi e espalho a proposta abordada no projeto, em primeiro lugar ter respeito ao próximo
21	O texto literário foi muito importante pra mim, pois nele eu aprendi que não devemos perder a esperança, pois o menino das meias vermelhas, mesmo com tudo o que estava passando nunca perdeu a esperança de um dia reencontrar sua mãe.
32	Uma nova visão das relações entre casais, amigos e familiares. Até então, eu não tinha muito conhecimento sobre os relacionamentos tóxicos.

Fonte: Elaboração própria

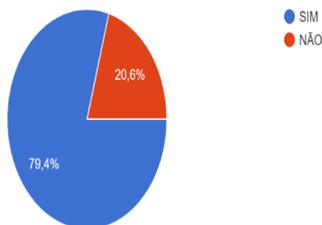
É nítida a teoria apresentada por Jauss (1994) em sua sétima tese, a qual vai além do aspecto diacrônico e sincrônico da recepção de uma obra e parte para uma visão mais social e ética. Os leitores em suas respostas, ao fazer a recepção do texto literário, demonstram a relevância de se abordar temas sociais que fazem eles mesmos, a comunidade escolar e a sociedade repensarem em questões éticas. Nessas respostas pode-se inferir que os alunos, ao lerem o conto e ao roteirizá-lo, rompem o horizonte expectativa acerca do conto e almejam que a sociedade também rompa com esse horizonte no tocante às temáticas trabalhadas por eles nos curtas-metragens.

Esse rompimento possibilita uma visão crítica quanto à leitura da obra e quanto à temática encontrada nos contos. Nessa perspectiva, sempre tentando analisar e discutir de forma menos abstrata os dados obtidos, essa recepção pode revelar uma identificação do leitor em relação ao tema; identificação suscitada por meio da leitura dos contos. Não é apenas a visão do aluno enquanto leitor, é a visão do aluno enquanto ser social e que em sociedade eticamente convive com problemas sociais como os apresentados nos curtas. Ao serem recepcionados, certamente os contos são importantes para esses leitores, pois a partir deles é que conseguiram expressar essa visão crítica e ética.

Essa identificação pode ser relacionada ao gosto pela leitura, já que possivelmente quanto mais o leitor se identifica com um texto, melhor ele o recebe. Nesse caso, pode-se dizer que o leitor gostou do conto escolhido, porque na recepção do conto, sua experiência literária adentrou “o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social” (JAUSS, 1994, p. 50). Essa experiência pode ter sido frutífera, pois quase 80% dos leitores afirmaram que gostaram de ler o texto literário escolhido. Como mostra a imagem a seguir.

Imagem 8 – Pergunta 12 do questionário

12. Você gostou de ler o texto literário escolhido?
34 respostas

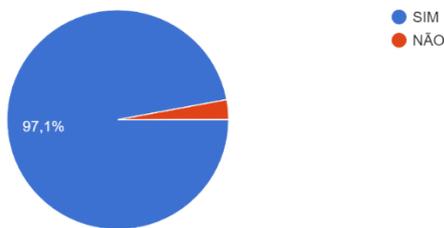


Fonte: Elaboração própria

Possivelmente a mediação da leitura literária feita pelo professor do projeto *Filminutos* 2018, ainda mais envolta à intersemiose entre literatura e cinema e sua relação com o ensino, fez com que os contos fossem recepcionados de forma satisfatória pela maioria dos leitores. Isso se reflete na quase unanimidade (33 alunos) à pergunta 13 – Essa leitura foi mediada pelo professor responsável pelo projeto *Filminutos* 2018?

Imagem 9 – Pergunta 13 do questionário

13. Essa leitura foi mediada pelo professor responsável pelo projeto Filminutos 2018?
34 respostas



Fonte: Elaboração própria

Pela porcentagem, é possível perceber “uma interação democrática e simétrica entre alunado e professor” (BORDINI; AGUIAR, 1993, p. 17) que, segundo as autoras, é um dos requisitos propostos à escola que pode guiá-la na promoção de um satisfatório ensino de leitura literária. Para as autoras essa interação é sinônimo de mediação, pois segundo elas não há mediação sem interação; troca entre o aluno e o professor. Apenas mediar não é suficiente, é preciso haver o cruzamento dos horizontes de leitura desses sujeitos. A democracia e a simetria da mediação se estabelecem nesse cruzamento. Diante disso, essa mediação concebe

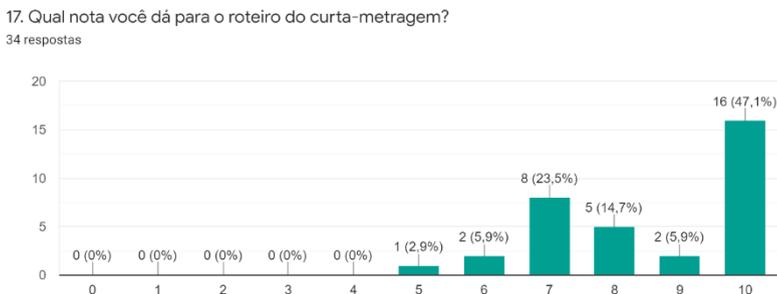
O leitor como sujeito que desempenha papel ativo no evento da leitura e na interação com o texto [...] pressupõe um levantamento e uma consideração no que se refere aos horizontes de leitura dos alunos (STEPHANI; TINOCO, 2019, p. 74).

Diante disso, é possível dizer que a abordagem do texto literário evocou nesses sujeitos a oportunidade de eles viverem as suas próprias experiências de acordo com o seu horizonte de expectativa.

Em sua teoria de interpretação voltada ao leitor, Eco (2005, p. 11), apesar de tratá-la numa perspectiva semiótica, diz que há um “leitor-modelo – isto é, o leitor que lê o texto como, de certa forma, ele foi feito para ser lido, onde se pode incluir a possibilidade de ser lido de maneira a permitir interpretações múltiplas”. Embora os nomes sejam diferentes, é possível entender que Jauss (1994) e Eco (2005) estão falando de um mesmo leitor que, além de interpretar, superinterpreta.

Na recepção aos roteiros, a pergunta 17 – Qual nota você dá para o roteiro do curta-metragem?, norteia essa receptividade:

Imagem 10 – Pergunta 17 do questionário



Fonte: Elaboração própria

Não é uma unanimidade a receptividade dos leitores em relação ao roteiro produzido, as notas dadas oscilam de 5 a 10, sendo 10 a nota de maior porcentagem. Talvez essa não unanimidade possa ser explicada pelas respostas dadas à pergunta anterior (16) que questionou os leitores a respeito de “como se deu a elaboração do roteiro para o curta-metragem?”. Algumas das respostas mostram que essa elaboração foi um tanto caótica e difícil, como mostra a tabela abaixo.

Tabela 3 – Respostas à pergunta 16 do questionário

LEITOR	RESPOSTA
9	Foi complicada como dar início mas depois veio tantos assuntos que ultrapassou nossas metas
10	Muito trabalhoso, porém muito bom de se realizar
11	Foi conturbada, e eu mesma admito que não participei tanto como queria. Fui relaxa. Porém os outros membros trabalharam muito bem no resto, e conseguimos amarrar tudo direitinho
13	Primeiro, foi escrito uma sinopse do filme com base no texto e a partir daqui o roteiro foi feito
20	No texto literário o menino sofria em silêncio e não falava nada com ninguém, por isso no nosso curta está bem explícito a dor que causa o silêncio, e nosso roteiro foi baseado nisso.
23	Foi um pouco problemático e indeciso da parte dos roteiristas, pois como disse foi um desafio gigantesco se basear por um texto tão pequeno e tão implícito. Houve confusão e passou a ser meio que a ser dividido entre os roteiristas.
24	Nós baseamos com a parte da leitura, onde Júlia Queiroz era fanática por livros, por histórias etc... Levamos isso como um ponta pé para iniciar o roteiro e depois tentamos desenvolver o roteiro trazendo ele para nossa realidade com dinâmicas diferentes.

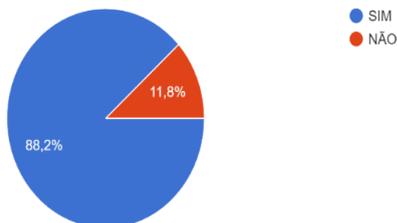
Fonte: Elaboração própria

É possível perceber que a receptividade aos roteiros está relacionada à superação de desafios e obstáculos que se levantaram no momento da sua elaboração. Apesar de tais empecilhos, os leitores conseguiram superá-los e produziram os roteiros. As respostas mostram que o texto literário inspirou e deu base para essa elaboração, apesar disso, na resposta do leitor 23, o fato do conto ser “tão pequeno e implícito” gerou um problema na elaboração do roteiro de sua turma.

Certamente as notas de 5 a 7, enquanto baixas e médias (32,3%), representam a recepção dos roteiros sob o prisma desses problemas elencados nas respostas dadas à pergunta 16. As notas de 8 a 10, enquanto boas e/ou excelentes (67,7%) podem representar a superação desses problemas, demonstrando que essa receptividade aos roteiros foi influenciada por essa superação. Na recepção aos curtas-metragens, as perguntas 20 e 21 norteiam essa receptividade:

Imagem 11 – Pergunta 20 do questionário

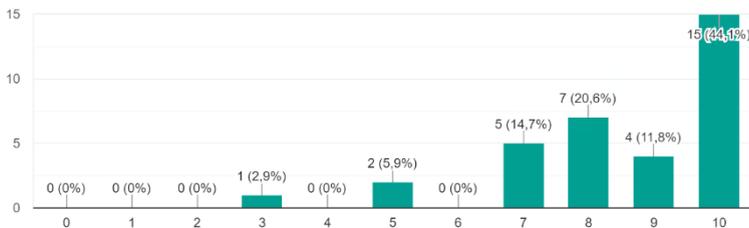
20. Você gostou do curta-metragem?
34 respostas



Fonte: Elaboração própria

Imagem 12 – Pergunta 21 do questionário

21. Qual nota você dá para o curta-metragem?
34 respostas



Fonte: Elaboração própria

Quase 90% (30 leitores) receberam de forma satisfatória os curtas-metragens, apesar de quase 12% (4 leitores) afirmar que não gostou. Percebe-se que da recepção estética do projeto até esta, as quatro recepções são uma crescente e estão interligadas, uma influenciando a outra. Pode-se dizer que gradativamente essa quádruplice recepção estética foi se tornando uma só, muito embora cada uma possua sua especificidade, principalmente a dos contos por possuir bases teóricas que nos ajudaram a analisar e discutir sua recepção.

A recepção ao projeto, aos roteiros e aos curtas-metragens se distancia mais dessas bases, pois é uma recepção atípica e é a leitura literária o pontapé para que ocorra essas três recepções, já que por meio dessa leitura e do incentivo ao seu gosto por parte do projeto *Filminutos* 2018, as quatro recepções podem ser aferidas, ainda que tais bases não sejam autossuficientes para isso.

No caso específico da última recepção aos curtas-metragens, é possível inferir que os leitores foram mais críticos ao dar nota a eles mesmos. Certamente as notas de 3 a 7, enquanto baixas e médias (23,5% – 8 leitores) demonstram essa criticidade, pois os curtas-metragens são o produto final de todo o processo literário proposto no *Filminutos* 2018. Contudo, 76,5% (26 leitores), mesmo diante dos problemas na elaboração do roteiro que de certa forma influenciaram na produção dos curtas, receberam positivamente tais filmes.

4 Considerações finais

O que se pode perceber a partir da sua efetivação, é que o projeto *Filminutos* 2018 revelou que o gosto é o principal motivo que faz o leitor jovem ler um texto, como mostra a pesquisa RLB. As contribuições alcançadas por nosso estudo apontam para uma recepção estética voltada mais ao gosto pela leitura do que uma recepção crítica. Os leitores até podem se tornar críticos, mas suas opiniões e posicionamentos são mais subjetivos. É possível perceber que quanto mais o leitor gosta de um texto, melhor ele o recebe. Esse gosto é adquirido com o tempo, ao passo que todas as etapas do método recepcional se concretizam. Os leitores receberam os quatro elementos, mas em algumas respostas foram imprecisos ao recepcioná-los.

Certamente ocorreu um distanciamento estético entre a primeira recepção que fizeram durante a execução de todo o projeto em 2018 e a segunda recepção agora em nossa pesquisa. Nosso estudo pode contribuir com os estudos literários aplicados ao ensino de literatura no tocante à compreensão dessas recepções, pois envolvem não só a recepção típica do texto literário, mas também envolve a de roteiros e de curtas-metragens elaborados e produzidos por alunos da escola pública.

O nosso estudo oportuniza o projeto *Filminutos* 2018 como um rompedor de horizonte, pois não se limita às dificuldades didático-pedagógicas e às profissionais e une literatura, cinema e ensino de literatura

para um melhor fomento da leitura literária dentro e fora da sala de aula. Nosso estudo é pano de fundo para uma realidade que diz muito sobre a recepção não só estética de textos ou afins, bem como dialoga com a recepção da própria leitura em sala de aula; como ela está sendo recebida, difundida e trabalhada no âmbito escolar e o que a escola e seus professores estão fazendo para que ela ultrapasse, em um vai e vem, os seus muros.

O *Filminutos 2018* parece suscitar isso nos(as) alunos(as) participantes. A compreensão de como se deu essa quadrúplice recepção nos faz repensar em melhores abordagens metodológicas de ensino em literatura que, antes de priorizar o aluno, faz todo um trabalho de ouvi-lo e abraça suas demandas enquanto leitores. Ou seja, vincular a cultura grupal desses alunos, seus interesses e gostos ao texto a ser lido. É nesse vínculo que a recepção ao texto literário pode ser no mínimo satisfatória.

Para além do texto literário, recepcionar um projeto escolar como o *Filminutos 2018*, roteiros e curtas-metragens, se justifica pela escassez de estudos que também façam esse tipo de recepção e numa perspectiva estética e educacional. Contexto no qual são medidos os índices das competências e habilidades leitoras que estão em declínio. O *Filminutos 2018* pode ser considerado hipoteticamente como um exemplo de projeto escolar que incentiva o hábito/gosto pela leitura literária e que de certa forma esforça-se em protagonizar o aluno enquanto leitor em sua proposta de diálogo entre a leitura literária (literatura) e a produção dos textos roteiros e curtas-metragens (cinema).

O desenvolvimento do projeto *Filminutos 2018* proporcionou uma experiência estética ao discente do ensino médio que levou à ampliação dos seus horizontes de leitura, pois assume não somente a posição de leitor, como também a de autor à medida que percorreu o caminho da leitura do texto literário para a adaptação de um curta cinematográfico. Para mais, o projeto *Filminutos* propõe essa experiência estética a partir do cruzamento das linguagens literária e fílmica, que resulta na apropriação de diferentes semioses, proporcionando ao leitor/discente um olhar mais crítico para interagir numa sociedade multimidiática.

Referências

BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura: a formação do leitor, alternativas metodológicas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

BRASIL. Ministério da educação. *Brasil no PISA 2018*. Brasília: INEP/MEC, 2020. Disponível em: <https://download.inep.gov.br/publicacoes/institucionais/avaliacoes_e_exames_da_educacao_basica/relatorio_brasil_no_pisa_2018.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2021.

CORDEIRO, Verbena Maria Rocha. A estética da recepção e o texto literário. *In: CORDEIRO, Verbena Maria Rocha. Itinerários de leitura: o processo recepcional de Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 2003. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. p. 24-99.

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e cinema. *In: BONNICI, Thomas, ZOLIN, Lúcia Osana. (org.). Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2005. p. 317-325.

COSTA, Margareth Torres de Alencar. Sobre a estética da recepção: considerações gerais. *In: COSTA, Margareth Torres de Alencar. Sóror Juana Inês de La Cruz: como antígona eu vim para dizer não e paguei o preço de minha ousadia*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2020. p. 77-88.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. A 5ª edição da Retratos da Leitura no Brasil. São Paulo, 2019. Site. Disponível em: <<https://www.prolivro.org.br/5a-edicao-de-retratos-da-leitura-no-brasil-2/a-pesquisa-5a-edicao/>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. Pesquisas e projetos IPL: Pesquisa Retratos de Leitura. São Paulo, [2006?]. Site. Disponível em: <<https://www.prolivro.org.br/pesquisas-retratos-da-leitura/as-pesquisas-2/>> Acesso em: 20 mar. 2021.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

MARCONI; Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de metodologia científica*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

NOVAES, Claudio Cledson; REIS, Mírian Sumica Carneiro. *Pedagogia do olhar: a potência comparativa no diálogo cinema, literatura e cultura*

audiovisual. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Salvador, v. 15, n. 22, p. 67-87, 2013. Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/298>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

OLIVEIRA, Wanderson Kleber de; DUARTE, Elisete; FRANÇA Giovanny Vinícius Araújo de; GARCIA, Leila Posenato. Como o Brasil pode deter a COVID-19. *Epidemiologia e Serviços de Saúde*, Brasília, v. 29, n. 2, e2020044, 2020. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/ress/a/KYNSHRcc8MdQcZHgZzVChKd/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 15 abr. 2023..

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

SCHMITZ, Elizabeth; VOLMER, Lovani; HELLER, Sabine Elma. Cinema também se faz na escola – projeto literatura sai da casca: uma proposta para a literatura transcender a sala de aula. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 32 n. 53, p. 216-234, dez. 2007. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/80>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

SEDUC-PI. Alunos do Liceu produzem e exibem curtas-metragens. Piauí, 2018. Site. Disponível em: <<https://www.seduc.pi.gov.br/noticias/noticia/6676>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

SILVA, Josineide Alves da. Cinema e educação: o uso de filmes na escola. *Revista Intersaberes*, Curitiba, v. 9, n. 18, p. 361-373, jul./dez. 2014. Disponível em: <<https://www.revistasuninter.com/intersaberes/index.php/revista/article/view/642>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

STEPHANI, Adriana Demite; TINOCO, Robson Coelho. A leitura literária como resposta e o papel do professor mediador nesse diálogo. In: SILVA, Éderson Luís; BATISTA, Marcos dos Reis (org.). *Ensino de literatura e de leitura literária: desafios, reflexões e ações*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019. p. 47-79.

YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. Estética da recepção. In: BONNICI, Thomas, ZOLIN, Lúcia Osana. (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2005. p. 153-162.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

VARIA



O sujeito lírico errante no poema “A liberdade de seguir por esta via”, de Eucanaã Ferraz

The wandering lyrical subject in the poem “A liberdade de seguir por esta via”, by Eucanaã Ferraz

Daniel Rodrigues da Luz

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, São Paulo / Brasil.

daniel.luz@unesp.br

<https://orcid.org/0000-0002-8299-3899>

Fabiane Renata Borsato

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, São Paulo / Brasil.

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML), Porto / Portugal.

fabiane.borsato@unesp.br

<https://orcid.org/0000-0001-9293-676X>

Resumo: Eucanaã Ferraz é um poeta cuja obra perpassa por caminhos temáticos diversos no cenário da literatura brasileira contemporânea. A obra *Escuta*, lançada em 2015, apresenta fortes traços de seu repertório artístico. A partir do mapeamento das referências intertextuais da obra, o artigo analisa o poema intitulado “A liberdade de seguir por esta via”, para mostrar como a peça *Hamlet* de William Shakespeare é retomada pelo autor; verifica como os traços do gênero dramático aparecem no poema, e a relação do poema com a proposta estética da obra, tudo isso na perspectiva de um sujeito lírico em deslocamento que expressa reflexões sobre a paisagem que acompanha durante uma viagem. O trabalho apoia-se nos estudos de Anatol Rosenfeld sobre a teoria dos gêneros, bem como textos sobre a estética teatral e a crítica sobre a obra do autor.

Palavras-chave: Anatol Rosenfeld; Eucanaã Ferraz; Hamlet; poesia brasileira contemporânea; sujeito lírico.

Abstract: Eucanaã Ferraz is a poet whose work crosses different thematic paths in the scenario of contemporary Brazilian literature. The work *Escuta*, released in 2015, presents strong traces of his artistic repertoire. From the mapping of the intertextual references of the

work, this paper analyzes the poem entitled “A Liberdade de Seguir por esta via”, to show how the play *Hamlet* by William Shakespeare is taken up by the author; how it verifies the traits of the dramatic genre that appear in the poem, and the poem’s relationship with the aesthetic proposal of the work, all from the perspective of a lyrical subject in displacement that expresses reflections on the landscape that he accompanies during a trip. The work is based on Anatol Rosenfeld’s studies on the theory of genres, as well as texts on theatrical aesthetics and criticism of the author’s work.

Keywords: Anatol Rosenfeld; Eucanaã Ferraz; Hamlet; Brazilian contemporary poetry; lyrical subject.

Introdução

O crítico Anatol Rosenfeld (1985, p. 16) em sua obra intitulada *O teatro épico* desenvolve um estudo a respeito da teoria dos gêneros: “épico”, “lírico” e “dramático”. Tal divisão só é observada posteriormente à poética de Aristóteles e é escolhida pelo autor, que se apoia principalmente em Emil Steiger, como forma de revisitar a poética clássica; marcando assim uma escolha de método de análise, segundo ele, indispensável.

Rosenfeld defende que as características de tais gêneros podem variar dentro da literatura; e pontua: “[...] não existe pureza de gêneros em sentido absoluto”. Dentro dessa perspectiva, entende-se a literatura como uma forma de arte capaz de incorporar, dentro de um gênero predominante, vestígios de outros. Desse modo o autor analisa a acepção substantiva dos três termos que nomeiam os gêneros, portanto:

Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “Eu” – nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresenta personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador (ROSENFELD, 1985, p. 17).

Para o autor, se existisse tal pureza, esse seria o significado substantivo dos gêneros que serviria para classificá-los. Todavia, há, para Rosenfeld, uma segunda acepção, o “significado adjetivo dos gêneros”, dessa forma: “[...] toda obra literária de certo gênero conterà, além dos

traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros” (ROSENFELD, 1985, p. 18). Ou seja, uma obra pode, por exemplo, pertencer predominantemente à lírica, mas com traços épicos ou dramáticos.

A observação do autor diz muito a respeito de como os estudos de Aristóteles vem sendo revisitados pela crítica ao longo do tempo e com isso possibilita entender como o texto literário pode alcançar grande variedade temática e linguística. É dentro desta mesma linha que se encontra a obra do escritor carioca Eucanaã Ferraz. Autor de nove volumes, até o momento, é, segundo Viviana Bosi, dono de uma poética bastante “[...] variada e abrangente de todas as que foram publicadas recentemente. Tentar resumir em algumas frases, portanto, só pode levar ao fracasso. A dificuldade de defini-lo decorre da amplitude de tons e temas que habitam seus livros”¹ (BOSI, 2020, p. 54, tradução nossa). Eucanaã começou a publicar na década de noventa, conquistando mais tarde prêmios como o Jabuti de poesia pelo livro *Cinamateca*. É atualmente professor no departamento de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro e chegou a publicar alguns títulos e reedições em Portugal. Seu nome aparece com bastante frequência na crítica especializada por ser um autor cuja obra é oriunda de uma geração posterior à geração de 45.

Podemos verificar a percepção de Viviana Bosi em vários momentos da obra *Escuta* lançada em 2015. Como exemplo, escolhemos um poema intitulado: “A liberdade de seguir por esta via.” Nele o sujeito lírico apresenta ao leitor uma viagem em que paisagens se misturam de modo que em cada lugar a voz lírica expressa suas reflexões. Simultaneamente à viagem, esse enunciador traz a figura de Hamlet que parece sugerir que a leitura da obra é executada durante essa viagem.

O objetivo deste trabalho é analisar o poema em questão e verificar como alguns aspectos do poema se relacionam com a obra em que ele se encontra, a partir de um olhar sobre a reflexão feita pelo sujeito lírico acerca da paisagem e a influência do drama *Hamlet*.

¹ No original: “[...] varied and comprehensive of all that has been published recently. Trying to summarize it in a few sentences, therefore, can only lead to failure” (BOSI, 2020, p. 54).

1 O sujeito lírico errante

A obra *Escuta* é dividida em quatro seções, intituladas, respectivamente, “Orelhas”, “Ruim”, “Alegria” e “Memórias póstumas”; sendo a seção “Orelhas” dividida em duas partes: uma na abertura do livro, e outra no final. O tema da morte é recorrente e envolve sentimentos melancólicos e agonizantes: “Há mortos no chão da praça./ Centenas. Quem os recolhe?” (FERRAZ, 2015, p. 32). A presença dessa temática proporciona a existência de um sujeito lírico errante, que se desloca não somente entre espaços externos, mas, também, internos, mergulhando na consciência de alguns indivíduos e objetos, através da alteridade:

[...]
Você não sabe segurar uma arma

e pensa que talvez não dê certo
mas eu não sou boba você

diz a si mesma é preciso tentar eu
sou uma mulher

[...]
(FERRAZ, 2015, p. 52).

Em vários poemas o sujeito lírico demarca múltiplos espaços geográficos, como encontramos em um dos primeiros poemas do livro, chamado “Manter o cinto afivelado” em que existem referências aos questionários solicitados para viagens aéreas. No poema acompanhamos o olhar desse enunciador que se dispersa por vários objetos ao seu redor, refletindo, em tom humorístico, para coisas como o próprio questionário: “Você tem doenças transmissíveis deficiência/ física ou mental é usuário de drogas ou viciado?/ Sim eu meus amigos parentes e antepassados [...]” (FERRAZ, 2015, p. 20); e até mesmo placas de avisos presentes no transporte: “Frases objetivas soam surrealistas/ use o assento para flutuar. A seta/ e a palavra *saída* tampouco fazem sentido” (FERRAZ, 2015, p. 20). O eu poético também menciona espaços da América Latina: “Santiago, felizmente, é uma cidade que parece uma cidade./ O Chile é um país ou uma

paisagem?/ O Atacama é tão espantoso que não significa. [...] (FERRAZ, 2015, p. 91).

O poema “Manter o cinto afivelado”, mencionado anteriormente, está presente na seção “Ruim” e, se seguirmos mais adiante, encontramos, nesta mesma seção, um poema bastante similar intitulado “A liberdade de seguir por esta via”:

BR-040.

Candangolândia – Brasília nasceu aqui! –
ficou para trás.

Atravessamos a fronteira e como em outras terras
tudo está à beira de ser
quase melancolia quase alegria quase progresso quase tédio estrada
que não acaba este cansaço esta impressão de que num ponto
improvável
descampados ferros-velhos supermercados
formariam um país.

Hamlet pensa que escuta a voz de sua consciência.
Não sabe que a voz que pensa ser de sua consciência
é só o barulho dos caminhões troando mais forte
que a fala do coro que passa no ônibus anunciando
o fim de tudo; mas por enquanto ainda há vida
e o que vive está à venda mesmo o coro os carros os caminhões
o homem que não sabe que é Hamlet seus pensamentos e eu.

Valparaíso – Hotel Tropical.

Pediríamos sombra água sonharíamos amores
mas não há tempo logo chega o Mundo das Pedras.

Ó Goiás
coração do Brasil!

Terra Bela condomínios imperdíveis.

De que vale a liberdade de seguir por esta via ou qualquer outra
se tudo se passa entre grades vigiadas por dúvidas infinitas?
O chão escorre. Estamos perto? Ninguém responde. A luz
baixando. Estamos perto? Deixar que o drama se consuma
sem que nossa mão saiba o remorso de ter feito um gesto
enquanto Hamlet não quer senão voltar para seus versos.

Não voltará!
grita o coro.

Mas o príncipe estúpido de si mesmo não comerá
da terra podre que lhe serviram como único prato.

Madeirasiras
cercas elétricas.

Depois da milésima igreja evangélica
morreremos de fome
no quinto ato
(FERRAZ, 2015, p. 23).

Organizado em trinta e sete versos e onze estrofes, o poema alterna entre versos de sílabas poéticas maiores e menores, sem obedecer a um esquema rigoroso de metro, mas como as imagens são apresentadas de modo análogo à visualização do sujeito que viaja pelo veículo de transporte terrestre, o tempo de leitura de algumas estrofes é maior, o que se assemelha justamente ao plano que está sendo observado e o tempo em que se demora no olhar.

O título do poema pode sugerir algo positivo a partir da palavra “liberdade”; trata-se de um percurso cuja “via” remete à tranquilidade da passagem. Na primeira estrofe há os espaços “BR-040” e “Candangolândia”, a partir disso vem à memória do enunciador: “Brasília nasceu aqui!”. É notório que o último verso “Ficou para trás” consegue formar a imagem da estrada passando pelo local. Essa imagem fica mais evidente na estrofe seguinte:

Atravessamos a fronteira e como em outras terras
tudo está à beira de ser
quase melancolia quase alegria quase progresso quase tédio estrada
que não acaba este cansaço esta impressão de que num ponto
improvável
descampados ferros-velhos supermercados
formariam um país.
(FERRAZ, 2015, p. 23).

Observando o vocabulário do poema, o verbo “atravessar” e os substantivos “fronteira” e “beira”, alcançam a imagem do deslocamento pela estrada. O movimento da viagem mostra que ao passar pela “fronteira” já se tem uma ideia do que futuramente possa existir ali; uma condição de existência incompleta, limítrofe: “quase melancolia quase alegria quase progresso quase tédio [...]”. A ausência de vírgulas, cujo uso permite pequenas pausas, faz com que o verso fique mais fluido e acelerado durante a leitura, no ritmo da velocidade da viagem. A reiteração do advérbio “quase” reforça a imagem de lugares em construção e crescimento, justamente “à beira de ser” ou de não ser, sugerindo um diálogo com Hamlet, reforçado pelo termo “melancolia” que de forma ambígua pode representar tanto um traço da paisagem, quanto do sujeito que a observa, assim como o tédio intensificado na gradação dos versos: “quase tédio estrada/ que não acaba [...]” e ainda mais em “este cansaço”.

[...] esta impressão de que num ponto improvável
descampados ferros-velhos supermercados
formariam um país.
(FERRAZ, 2015, p. 23).

No encerramento da estrofe o leitor está diante da possibilidade, mas também da improbabilidade dessa paisagem poder vir a ser um país. Até aqui o enunciador descreveu seu percurso, refletindo sobre as instabilidades da paisagem “descampada” que um dia poderia ser “um país”.

Hamlet pensa que escuta a voz de sua consciência.
Não sabe que a voz que pensa ser de sua consciência
é só o barulho dos caminhões troando mais forte
que a fala do coro que passa no ônibus anunciando
o fim de tudo; mas por enquanto ainda há vida

e o que vive está à venda mesmo o coro os carros os caminhões
o homem que não sabe que é Hamlet seus pensamentos e eu.
(FERRAZ, 2015, p. 23).

Através da intertextualidade surge a figura do personagem Hamlet, da clássica tragédia homônima de William Shakespeare. Na Fábula, Hamlet, príncipe da Dinamarca, escuta vozes que o chamam. Ao perceber que a voz que o chama é de um fantasma de seu falecido pai, Hamlet escuta o que ela tem a dizer. O fantasma oferece ao príncipe a tarefa de vingar sua morte, assassinando o seu tio, atual Rei, pois até a sua aparição, sua morte não fora, por Hamlet, concebida como assassinato. O fantasma, a tarefa, tudo isso provoca no príncipe grandes inquietações, que no decorrer da peça vão caminhando para o conflito final, onde Hamlet sugere aos artistas que encenassem a morte de seu pai bem na frente de seu tio.

No poema de Eucanaã Ferraz, a cesura dos versos finais promove ambiguidade semântica devido ao corte sintático. Pode-se ler na enumeração dos elementos à venda, a inclusão do homem, de Hamlet, de pensamentos e do próprio eu-lírico. O último verso, como se completasse sintaticamente o anterior, permite uma leitura em que o homem não sabe que é homem: “[...] os carros os caminhões/ o homem que não sabe que é [...]”. Ou numa leitura que considere o *enjambement*, Hamlet seria o complemento do verbo ser: “[...] o homem não sabe que é Hamlet [...]”, os pensamentos hamletianos e o eu-lírico.

No poema há uma sobreposição da figura de Hamlet e do sujeito lírico, este incorpora o personagem por se encontrar em semelhante situação: a dúvida do que está por vir. A leitura da peça shakespeariana parece ser executada pelo sujeito lírico no mesmo momento da viagem, perceptível por uma relação dialógica em que se identifica, no discurso do eu-poético, reminiscências à peça.

Logo, a “voz da consciência” é na verdade confundida com o “barulho dos caminhões troando mais forte/ que a fala do coro que passa no ônibus anunciando/ o fim de tudo [...]”. É notório, portanto, como a linguagem teatral e os caracteres se misturam com a voz lírica e o tempo do poema, vistos na confusão de Hamlet: O barulho dos caminhões, confundidos com a voz da consciência é sobreposto a fala do coro que passa no ônibus e anuncia o fim de tudo. No espaço duvidoso e instável de deslocamento do sujeito lírico, a analogia aproxima os seres, as ficções literárias, portanto tempos

e espaços. Destaca-se que a peça de Shakespeare não possui coro, este aparece no poema no sentido de incorporação da linguagem teatral, ficando mais evidente no decorrer do texto. Com isso, ao estabelecer a ligação com o personagem, a voz lírica incorpora em sua descrição da viagem, termos usados principalmente na linguagem teatral.

Valparaíso – Hotel Tropical.
Pediríamos sombra água sonharíamos amores
mas não há tempo logo chega o Mundo das Pedras.

Ó Goiás
coração do Brasil!

Terra Bela condomínios imperdíveis.
(FERRAZ, 2015, p. 23).

Similar aos primeiros versos há a demarcação do espaço: “Valparaíso – Hotel tropical” seguida de uma voz: “Pediríamos sombra água sonharíamos amores/ mas não há tempo logo chega o Mundo das Pedras”. Conforme foi perceptível até o momento, há no poema certos traços estilísticos da linguagem teatral (a dramática, nos dizeres de Rosenfeld), linguagem esta que Anne Ubersfeld identifica como sendo composta por diálogos e didascálias (UBERSFELD, 2005, p. 06). No poema é notória essa apropriação justamente na demarcação dos espaços geográficos, oscilando entre espaços concretos de deslocamento e sensações do sujeito lírico observador do espaço e dos seres que nele estão, produzindo reflexões e impressões marcadas por crítica, ironia, decepção.

Nessa mesma estrofe, novamente a ausência de vírgula corrobora o ritmo rápido pretendido pelo poema, enfatizado pelos verbos no futuro do pretérito que indicam a passagem rápida pelo local: “pediríamos”; “sonharíamos”. E também por “mas não há tempo”, pois se aproximam do “Mundo das Pedras”, possivelmente referindo-se ao nome de um estabelecimento comercial de negociação de pedras (como mármore, granitos), mas que aqui metaforiza o espaço urbano. Já nos versos seguintes, o deslumbre com a chegada ao estado de Goiás, similar à abertura de um diálogo ou a um solilóquio, pois o poema até o momento justapõe a voz em terceira pessoa com a primeira. Observa-se uma ironia no verso “Terra

Bela condomínios imperdíveis”, pois conforme observado anteriormente pelo vocabulário do poema durante a passagem dos lugares, a paisagem não fora vista com tanto deslumbre, as reflexões perpassaram acerca do tédio e da melancolia, os “descampados ferros velhos” e o “coro anunciando o fim de tudo”.

De que vale a liberdade de seguir por esta via ou qualquer outra
se tudo se passa entre grades vigiadas por dúvidas infinitas?
O chão escorre. Estamos perto? Ninguém responde. A luz
baixando. Estamos perto? Deixar que o drama se consuma
sem que nossa mão saiba o remorso de ter feito um gesto
enquanto Hamlet não quer senão voltar para seus versos
(FERRAZ, 2015, p. 24).

A ironia citada anteriormente é evidenciada pela estrofe seguinte, na qual surge a dúvida “De que vale a liberdade de seguir por esta via” atribuindo um sentido diferente em relação à expectativa do título, pois não se consegue admirar a beleza das coisas “se tudo se passa entre grades vigiadas por dúvidas infinitas [...]”. Ou seja, o espaço urbano, aqui uma imagem dos lugares fechados e vigiados dos condomínios, é colocado sob suspeita.

O enunciador volta seu olhar para o melancólico da paisagem. Há algumas rimas toantes dispersas na estrofe, como: “seguir”; “via”; “infinitas”, que sonoramente aproximam esses elementos de um campo semântico marcado pela tensão e o tédio da viagem por uma “estrada que não acaba”. A interpolação da oração interrogativa “Estamos perto?” parece desdobrar a voz lírica em reflexiva e interpelativa. O chão por onde circula o veículo adquire o estado de substância líquida. Percebe-se uma relação tensa entre deslocamento e estaticidade. O corpo do sujeito lírico é deslocado pelo transporte cujo destino é Goiás, mas sua condição enquanto matéria corpórea é passiva, já que seu corpo encontra-se estático dentro do veículo, sendo possível afirmar que seu movimento está restrito ao olhar, às reflexões, a questionamentos e à memória. O campo de visão movimentase de fora do veículo para dentro de si, das imagens exteriores apreendidas pelo olhar às referências e sensações internas advindas da experiência da viagem e de histórias de vida.

A alternância das vozes em primeira e terceira pessoa reforça o caráter dramático do poema, pela ausência de demarcação de apenas uma voz:

O chão escorre. Estamos perto? Ninguém responde. A luz baixando. Estamos perto? Deixar que o drama se consuma sem que nossa mão saiba o remorso de ter feito um gesto enquanto Hamlet não quer senão voltar para seus versos. (FERRAZ, 2015, p. 24).

A oração “A luz baixando” parece equivaler ao baixar das cortinas no encerramento da representação teatral, embora o “drama” não se encerre ali. As rimas em “gesto” e “verso” unificam o sentido traçado entre o corpo e a voz, entre o fato e a reflexão sobre ele, entre o “real” e a palavra que tenta representá-lo. Algo semelhante acontece na peça de Shakespeare, em que o príncipe, transtornado com a revelação do assassinato paterno, profere palavras de caráter polissêmico que parecem oscilar entre a revelação dos ardis de Cláudio e Gertrudes e a ambiguidade da poesia, como fica perceptível no diálogo entre Polônio e Hamlet:

HAMLET

Pois se o Sol gera larvas num cão morto, que é boa carcaça para beijar... Tem uma filha?

POLÔNIO

Tenho, senhor.

HAMLET

Não a deixe andar ao Sol. A concepção é uma bênção, mas não como possa conceber a sua filha. Amigo, cuidado.

POLÔNIO

(*à parte*)

Que me dizem disso? Sempre insistindo em minha filha. No entanto, a princípio não me conheceu; disse que eu era um peixeiro. Está muito mal. E na verdade em minha juventude sofri muito pelos extremos do amor; fiquei quase

assim. Vou falar-lhe de novo. O que estais lendo?

HAMLET

Palavras, palavras, palavras.

(SHAKESPEARE, 2018, p. 254).

A ambiguidade da poesia e que se assemelha a esse fragmento da peça tem relação com as reflexões do sujeito lírico criadas a partir do olhar. Ao observar o espaço e sua condição, seu discurso deixa de ser literal e passa a ser metafórico. O mesmo acontece nesse diálogo entre Hamlet e Polônio. Uma vez que naquele não fica claro a qual tipo de drama se refere, e neste Polônio não entende a menção a sua filha e sua relação com as larvas e o sol.

Fica perceptível até aqui que a aproximação do poema com a peça se dá principalmente no personagem Hamlet. A voz lírica do poema de Eucanaã assume aqui a face de um ser em condição de aprisionamento e que, por essa razão, experimenta uma sensação de que pequenas vivências são como ações dramáticas. Segundo Renata Pallottini:

Poderíamos dizer que ação dramática é o movimento interno da peça de teatro, um evoluir constante de acontecimentos, de vontades, de sentimentos e emoções, movimento e evolução que caminham para um fim, um alvo, uma meta, e que se caracterizam por terem a sua caminhada pontilhada de colisões, obstáculos, conflitos (PALLOTTINI, 1989, p. 11).

Durante seu percurso, o olhar da voz lírica questiona o que é ser a partir de tudo que se observa: o mundo e as pessoas que nele vivem, tudo é observado de modo semelhante ao que Hamlet observa. A reflexão de Hamlet em Shakespeare surge no momento em que ele já está, pelas outras pessoas do palácio, dado como louco:

HAMLET

Ser ou não ser, essa é que é a questão:

Será mais nobre suportar na mente

As flechadas da trágica fortuna,

Ou tomar armas contra um mar de escolhos

E, enfrentando-os, vencer? Morrer — dormir,

Nada mais; e dizer que pelo sono

Findam-se as dores, como os mil abalos

Inerentes à carne — é a conclusão
Que devemos buscar. Morrer — dormir;
Dormir, talvez sonhar — eis o problema:
Pois os sonhos que vierem nesse sono
De morte, uma vez livres deste invólucro
Mortal, fazem cismar. Esse é o motivo
Que prolonga a desdita desta vida.
Quem suportara os golpes do destino,
Os erros do opressor, o escárnio alheio,
A ingratidão no amor, a lei tardia,
O orgulho dos que mandam, o desprezo
Que a paciência atura dos indignos,
Quando podia procurar repouso
Na ponta de um punhal? Quem carregara
Suando o fardo da pesada vida
Se o medo do que vem depois da morte —
O país ignorado de onde nunca
Ninguém voltou — não nos turbasse a mente
E nos fizesse arcar co' o mal que temos
Em vez de voar para esse, que ignoramos?
Assim nossa consciência se acovarda,
E o instinto que inspira as decisões
Desmaia no indeciso pensamento,
E as empresas supremas e oportunas
Desviam-se do fio da corrente
E não são mais ação. Silêncio agora!
A bela Ofélia! Ninfa, em tuas preces
Recorda os meus pecados
(SHAKESPEARE, 2018, p. 234-235).

Presente no terceiro ato, o discurso de Hamlet considera a morte como uma alternativa para suportar a dor que é viver. Ao dizer “ser ou não ser”, Hamlet está colocando em dúvida se morrer é melhor que viver. O solilóquio, o momento em que o personagem fala consigo mesmo, quase sempre estando sozinho, é o momento de maior reflexão de um texto dramático, por se tratar de um gênero voltado para representação. O personagem fala para si ao mesmo tempo em que fala para o público. Seus

sentimentos expressos nos seus discursos e gestos fazem parte da construção representativa de diversos aspectos de uma peça, principalmente o ambiente:

Já bem mais próximos da marcha real do pensamento, com as suas vacilações e incertezas, mas sem perder com isso a sua beleza retórica, estão os monólogos de Shakespeare, um dos quais, “*To ber or not to be*”, gravou-se mesmo na imaginação popular como o exemplo mais perfeito da reflexão poética sobre o homem. O monólogo, em tais momentos privilegiados, ultrapassa de muito o quadro psicológico que lhe deu origem, sabendo os autores clássicos, sem que ninguém o tivesse estabelecido, que o verdadeiro interlocutor no teatro é o público. [...] Todos esses mecanismos de revelação interior, não obstante o papel que representaram e ocasionalmente ainda representam, parecem ter qualquer coisa de artificial, de estranho à norma do teatro. O contrário diríamos da segunda maneira de caracterizar a personagem: pelo que ela faz. A ação é não só o meio mais poderoso e constante do teatro através dos tempos, como o único que o realismo considera legítimo. Drama, em grego, significa etimologicamente ação: se quisermos delinear dramaticamente a personagem devemos ater-nos, pois, à esfera do comportamento, à psicologia extrospectiva e não introspectiva (PRADO, 1976, p. 71).

O primeiro e o segundo verso da estrofe abaixo são similares à organização da linguagem teatral: a voz do coro dentro do diálogo e a indicação cênica como sendo a voz do narrador. O coro, no drama, é, de acordo com Décio de Almeida Prado, herança da tragédia e tinha função importante na história:

[...] o teatro propriamente dito só nasceu ao se estabelecer o diálogo, quando o primeiro embrião da personagem — o corifeu — se destacou do quadro narrativo e passou a ter vida própria. Mais tarde as personagens iriam crescer de número e se individualizar, sem, que jamais o palco ateniense cortasse o cordão umbilical que o prendia às suas origens. Assim devemos compreender o côro da tragédia que, se por um lado era pura expressão lírica, por outro desempenhava funções sensivelmente semelhantes às do narrador do romance moderno: cabia a ele analisar e criticar as personagens, comentar a ação, ampliar, dar ressonância moral e religiosa a incidentes que por si não ultrapassam a esfera do individual e do particular (PRADO, 1976, p. 67).

No momento em que o ônibus passa com as pessoas falando ao fundo, pode-se entender que, parecido com sua função na tragédia, o coro do poema soa incômodo ao indivíduo porque está anunciando “o fim de tudo”. Nesse momento há uma luta entre a imagem do espaço urbano com o sujeito lírico. As imagens de “Madeireiras”, “cercas elétricas” e “igrejas evangélicas” formam a paisagem de um espaço urbano deplorável para o sujeito lírico, que a vê como uma “terra podre”.

Não voltará!
grita o coro.

Mas o príncipe estúpido de si mesmo não comerá
da terra podre que lhe serviram como único prato.

Madeireiras
cercas elétricas.

Depois da milésima igreja evangélica
morreremos de fome
no quinto ato.
(FERRAZ, 2015, p. 24).

A não aceitação de imposições de terceiros no Hamlet de Eucanaã: “a terra podre que lhe serviram como único prato” é similar à de Hamlet de Shakespeare, quando este não aceita a difícil tarefa mórbida de assassinar o atual rei que lhe é imposta, o que na tragédia acaba por colocar

[...] a própria condição humana [...] em questão: o problema de enfrentarmos tarefas que não buscamos mas que nos são impostas, e de termos por isso de aprofundar-nos em uma dolorosa análise de nós mesmos, a quem devemos conhecer antes de tomar qualquer atitude em relação à tarefa proposta (HELIODORA, 2018a, p. 183).

Essa atitude culmina em suas reflexões sobre a existência humana: “ser ou não ser” e as situações que refletem a atmosfera do lugar, este que para ele nada mais é do que uma “prisão”:

HAMLET

Então é o fim do mundo. Mas suas novidades não são verdadeiras. Deixem-me interrogá-los mais de perto. O que, meus bons amigos, mereceram das mãos da fortuna que ela os mandasse aqui para a prisão?

GULDENSTERN

Prisão, senhor?

HAMLET

A Dinamarca é uma prisão.

ROSENCRANTZ

Então o mundo também é.

HAMLET

Uma grande prisão, onde há clausuras, celas e calabouços, sendo a Dinamarca uma das piores (SHAKESPEARE, 2018, p. 257).

Na tragédia de Shakespeare essa “prisão” conota a maldade, a ganância e o desejo de poder, sendo as imagens como a “podridão, doença, corrupção, cancro, todas as que podem refletir o que acontece à Dinamarca” (HELIODORA, 2018b, p. 188). A paisagem no poema é observada pelo eu-lírico também como uma prisão, no momento em que ele menciona as “grades vigiadas”, paisagem esta considerada por ele melancólica e entediante: “Madeireiras/ cercas elétricas”; “milésima igreja evangélica”.

É próprio de um poeta aproximar a realidade de elementos lexicais para alcançar uma nova realidade, pois “A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras sem excluir os significados primários e secundários” (PAZ, 1985, p. 130). É também Octavio Paz que, ao argumentar sobre a vocação imagética do texto poético, discute:

O poeta não descreve a cadeira: coloca-a diante de nós. Como no momento da percepção, a cadeira nos é dada com todas as suas qualidades contrárias e, no ápice, o significado. Assim, a imagem

reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. O verso, a frase, ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recria (PAZ, 1985, p. 132).

Logo, esses termos não estão isolados nos poemas, toda sua construção e organização colaboram para firmar esse efeito citado, a união das palavras permite, a partir do significado de cada uma, criar um novo significado: a nova imagem. Por esse motivo o autor escolhe itens concretos.

2 O “fim de tudo”

O “fim de tudo”, citado no verso 14 da terceira estrofe, aparece agora no encerramento: “morreremos de fome/ no quinto ato”. Eucanaã parece ter escolhido a peça do escritor elisabetano principalmente pela presença da morte como tão comum às obras do dramaturgo e, nesse caso, a referência à peça Hamlet. Em *Escuta*, a morte é um tema recorrente, aparece em poemas como “O Ruby Passion”, “Nessas horas num momento”, “4” (este presente na seção “Memórias póstumas” que também remete a essa temática).

Heliodora (2018a, p. 183), se dedica, desde o início de sua carreira acadêmica, a discutir questões recorrentes sobre a obra de Shakespeare. Em um momento, a autora afirma que:

Tudo em Hamlet provoca o pensamento, a conscientização; e a forma, os caminhos percorridos para a apreensão total da tragédia são, em si, parte do que deve ser dito, excitando-nos a percepção, permitindo-nos viver, graças à intimidade que podemos ter para com a obra, um pouco mais na dimensão de um Shakespeare (HELIODORA, 2018a, p. 183).

O exercício da conscientização possibilitada pela obra de Shakespeare, essa intimidade que a obra, independentemente do tempo em que é lida, pode transmitir, parece ser similar à condição em que a voz lírica no poema de Eucanaã se encontra. O que é visto a partir de suas reflexões aparenta ser algo que só foi possível porque a peça do dramaturgo estava recente em sua memória.

A leitura do poema permitiu compreender o modo como a “escuta” é posta em ação e permite ao sujeito lírico expressar suas reflexões, estas que só foram possíveis justamente pelo olhar diferenciado para as coisas, possibilitando a conscientização do que na vida se aceita como normal: “cercas

elétricas”; casas “vigiadas”. Fatores determinantes do desnude do belo e a exposição da realidade, ou a “obscuridade” do “presente”, como menciona Giorgio Agamben (2009, p. 63) em seu estudo “O que é o contemporâneo?”.

Anatol Rosenfeld (1996, p. 135), sobre a peça, pontua:

[...] Hamlet é a primeira grande obra em que se manifesta certo estado de espírito criado pelo Renascimento, isto é, em que o homem individual, vendo-se como seu próprio sentido e destino, enfrenta, solitário, o mundo – e experimenta a falência de todos os valores. Daí esse terrível sentimento de corrupção e decomposição que impregna a peça. Hamlet tem uma verdadeira obsessão da fugacidade e futilidade da vida [...] (ROSENFELD, 1996, p. 135).

O autor aclara sobre como esse “estado de espírito” visto na peça de Shakespeare é uma influência renascentista que colaborou para a riqueza de sua obra. No poema de Eucanaã vê-se algo diferente: neste, a voz lírica encontra-se em mundo moderno e contemporâneo. A paisagem que se identifica como urbana é o elemento principal para diferenciar os estados de espíritos dos dois Hamlets. A experiência foi o fator determinante para o processo compositivo, pois dela decorreu a escolha do intertexto, num jogo plural de sentidos, em que o eu-poético se encontrou em semelhante situação do personagem da tragédia; sua experiência durante a viagem revelou uma necessidade de expressão gerada por incômodos, tensões e tédios causados pelo tempo longo no transporte e a vista da paisagem urbana.

Neste poema, é perceptível uma complexidade na poética de Eucanaã Ferraz que confirma a variedade temática citada por Viviana Bosi. O autor não só apresenta vestígios da linguagem teatral, mas também mergulha dentro do enredo e apresenta um eu poético que se identifica com o próprio Hamlet. Tudo que é perceptível pelo poema gira em torno de um sujeito lírico que se movimenta entre situações de diferentes naturezas e que refletem também o vasto horizonte de possibilidades da linguagem poética contemporânea.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.
- BOSI, Viviana. Poesia brasileira contemporânea: um panorama. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 22, n. 41, p. 46-57, set./dez. 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2596-304X20202241vb>>. Acesso em: 20 jan. 2022.
- FERRAZ, Eucanaã. *Escuta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- HELIODORA, Bárbara. Introdução à 1ª edição de Hamlet. In: SHAKESPEARE, William. *Grandes obras de Shakespeare: volumes 1, 2 e 3*. Organização Liana Camargo Leão. Tradução Barbara Heliadora. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018a. p. 173-184. (Volume I Tragédias)
- HELIODORA, Bárbara. Introdução à 2ª edição de Hamlet. In: SHAKESPEARE, William. *Grandes obras de Shakespeare: volumes 1, 2 e 3*. Organização Liana Camargo Leão. Tradução Barbara Heliadora. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018b. p. 185-189. (Volume I Tragédias)
- PALLOTTINI, Renata. O personagem no teatro, o que é? In: PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p 9-15.
- PAZ, Octavio. A imagem. In: PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 119-138.
- PRADO, Décio de Almeida A Personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 81-102.
- ROSENFELD, Anatol. Parte I – A teoria dos gêneros. In: ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 13-36.
- ROSENFELD, Anatol. Shakespeare e o pensamento renascentista. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 123-145.
- SHAKESPEARE, William. Hamlet. In: *Grandes obras de Shakespeare: volumes 1, 2 e 3*. Organização Liana Camargo Leão. Tradução Barbara Heliadora. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 148-332. (Volume I Tragédias)
- UBERSFELD, Anne. Texto-Representação. In: UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 1-27.



Sublime e crise da eloquência: aproximações entre Castro Alves e Cruz e Sousa

Sublime and crisis of eloquence: approximations between Castro Alves and Cruz e Sousa

Fabiano Rodrigo da Silva Santos

Universidade Estadual Paulista (Unesp), Assis, São Paulo / Brasil

f.santos@unesp.br

<http://orcid.org/0000-0002-4438-4187>

Resumo: Estas considerações buscam discutir o modo como a estética do sublime representa um ponto sensível para o desenvolvimento de uma poesia, cujas imagens, relacionadas à impossibilidade e à aspiração ao transcendente, repercutem espécie de crise da eloquência, expressa no poema “O vôo do Gênio”, de Castro Alves, e em diversos momentos da poesia de Cruz e Sousa, de que se destaca o poema “Tédio”. Considerando-se a relevância da retórica para a vida letrada do Brasil do século XIX, pretende-se demonstrar que uma linguagem estética, como o sublime, que revela as insuficiências do discurso eloquente, pode ser considerada indício de flagrante inovação artística. Assim, as manifestações do sublime entrevistas em Castro e Alves e Cruz e Sousa atestariam a conversão da retórica da elevação, familiar à poesia dos oitocentos, em uma moderna poética da grandeza negativa, consciente dos limites do discurso e imbuída do anseio por aquilo que o transcende.

Palavras-Chave: Castro Alves; Cruz e Sousa; sublime; romantismo; simbolismo.

Abstract: These considerations intend to discuss how the aesthetic of the sublime represents a sensitive point for the development of a poetry, whose images, related to the impossibility and to the aspiration to the transcendent, reflect a kind of crisis of eloquence, expressed in the poem “O vôo do Gênio”, by Castro Alves, and in several moments of the poetry of Cruz e Sousa, from which we highlight the poem “Tédio”. Considering the relevance of rhetoric for the literate life of Brazil in the nineteenth century, it is sought to demonstrate that an aesthetic language, as the sublime, which reveals the inadequacies of the eloquent discourse, can be considered with evidence of blatant artistic innovation. Thus, the manifestations of the sublime found in Castro Alves and Cruz e Sousa would attest to the conversion of the rhetoric of elevation, familiar to the poetry of the nineteenth century, in a modern poetic of negative grandeur, conscious of the limits of discourse and imbued with the longing for what transcends it.

Keywords: Castro Alves; Cruz e Sousa; sublime; romanticism; symbolism.

A sensibilidade à ideia da crise da linguagem poética, cuja história tem como ponto sensível o célebre ensaio poético de Mallarmé *Crise de Vers* e que corresponde a um dos motivos mais recorrentes da poesia moderna (SISCAR, 2010, p. 42), parece se manifestar, com explicitude até então rara na literatura brasileira, junto às novidades estéticas que com o Simbolismo aportam em nossa vida letrada em fins do século XIX. As primeiras respostas emitidas por nossos simbolistas ao postulado da crise do verso, da poesia ou da própria expressão, se assim preferirmos, certamente foram discretas, o que não impediu que despertassem desconfiança de um ambiente em que o Parnasianismo já se acomodara com sua concepção estável de poesia.

Da constatação da crise, advém uma defesa da inventividade poética, da libertação da poesia dos códigos instituídos e o desenvolvimento de uma linguagem de ambição transcendental, evocadora do evanescente, consciente de insuficiências e, em grande medida, autorreflexiva. Assombrado pela crise da expressão, o inaugurador oficial do Simbolismo brasileiro, Cruz e Sousa (1861-1898) tantas vezes cantou o drama da performance poética, como consciência de afastamento, impossibilidade e mesmo transgressão, o que leva à identificação da poesia com o mal e à representação do poeta como um angustiado visionário do inacessível e artífice do impossível.

Em *Faróis* (1900), por exemplo, a concepção de arte sugere a Cruz e Sousa imagens como a do astro do poema “Visão”, aparição que recebe os atributos de “arte maldita” e “mago fruto letal” (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 103), ou a “A flor do diabo”, criação sacrílega, gerada da areia “Das praias infinitas do Desejo/[...] Desencantada com o calor de um beijo” (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 71) dado pelo Diabo, seu criador, em inversão satânica do gesto pelo qual Deus engendrou o homem do barro. Essa flor, dotada de tantos encantos, também tem entre seus ingredientes “a melancolia de todas as distâncias” (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 72), sentimento que parece concentrar a cosmovisão cruziana. Já a persona poética, em muitos poemas desde *Broquéis* (1893), é retratada como a sensibilidade esfacelada pela aspiração ao inatingível. O poeta, para Cruz e Sousa, é o “Acrobata da dor” (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 57), palhaço cujas “macabras piruetas de aço” (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 57), queda e riso desesperado, são a expressão do sofrimento que o artista oferta como espetáculo a um público exigente; é “o Diabo, já senil, já fóssil/De sua criação desiludido” (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 72), que surge, em “Flor do Diabo”, poema de *Faróis*,

a lamentar sua frustração criativa, enquanto “Chora e sonha com mundos pitorescos/Na nostalgia das Regiões Sonhadas” (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 73). O poeta é, em suma, como denotam títulos de poemas de *Últimos sonetos* (1905), o prisioneiro do “Cárcere das Almas”, “O Assinalado”, “O cavador do Infinito”, ou o “Emparedado”, da prosa de *Evocações* (1898). Com efeito, pode-se dizer que as imagens dramáticas pelas quais Cruz e Sousa representa a poesia e o poeta são projeções de um projeto estético integrado pela intuição de que a arte é uma reação dolorosa aos sentimentos de falência, aporia e crise.

Talvez o sentimento da crise e os temas dele provenientes correspondam a algo de singular trazido pela obra de Cruz e Sousa a um ambiente literário em que o Decadentismo e o Simbolismo não eram propriamente novidades. Essa singularidade talvez justifique, em alguma medida, o flagrante estranhamento com que as obras de Cruz e Sousa foram inicialmente recebidas pelos grandes críticos do tempo, Araripe Júnior, Sílvio Romero e José Veríssimo, que não ignoravam o Simbolismo europeu, bem como por um agitador cultural, como Medeiros e Albuquerque, a quem se atribui a divulgação do Simbolismo e do Decadentismo no Brasil (MURICY, 1987, p. 90).

Exemplo de incompreensão é o artigo “O Movimento de 1893”, de Araripe Júnior, publicado no periódico *A Semana*, em 1894, portanto, um ano após a publicação dos primeiros livros simbolistas de Cruz e Sousa, *Missal e Broquéis* (1893). O crítico volta atenções ao então chamado grupo dos *novos*, os poetas simbolistas que orbitavam em torno do periódico *Folha Popular*: Bernardino Lopes, Emiliano Pernetá, Oscar Rosas e Cruz e Sousa, sendo este último o principal alvo de suas avaliações.

Orientado por uma interpretação racial que se pretendia científica, Araripe Júnior trata as imagens dos poemas de Cruz e Sousa, seus ritmos, a inclinação a abstrações que neles há, como indícios da sensibilidade de um poeta de “origem africana” que se apresenta “maravilhado” (ARARIPE JÚNIOR, 1980, p. 199) diante dos produtos da cultura ocidental, aos quais não estaria perfeitamente ajustado. Sobre *Missal*, livro de poemas em prosa, sentencia Araripe Júnior: “é um livro singular pela cadência da frase e pela estranha combinação de dois elementos opostos, – o sentimento de um africano engastado em linguagem fim de século.” (ARARIPE JÚNIOR, 1980, p. 203). Da suposta inadaptação da sensibilidade do poeta negro

à cultura europeia adviria, para Araripe Júnior, a superficialidade na apropriação das criações da nova escola que se flagraria em Cruz e Sousa:

O poeta lê e busca vertiginosamente nos livros dos nefelibatas e nas obras indicadas pela escola o vocabulário, a técnica e as situações individuais que mais lhe convém adaptar [...]. Cruz e Sousa não lê nos livros de tais autores senão o que é formal, o que verbalmente parece *exquis*, o paradoxo aparente, a antítese, a oposição de frases (ARARIPE JÚNIOR, 1980, p. 201).

Os juízos de Araripe Júnior são, com efeito, enviesados por um enfoque racial equivocado e pelo descrédito prévio que reserva à estética simbolista; por acidente, contudo, acabam por captar algumas das linhas de força do Simbolismo cruziano, como o senso de vertigem, o gosto pelo paradoxo, a articulação de elementos antitéticos, indícios de uma expressão matizada, poderíamos dizer, pela dissonância, pela crise. O julgamento que atribui superficialidade à maneira pela qual Cruz e Sousa cultiva as novidades simbolistas é certamente produto de clara e, provavelmente, deliberada incompreensão. Pode ser escusada uma defesa da inovação representada pela poesia de Cruz e Sousa, já que nossa história literária há muito a reconhece; mesmo assim, é possível recorrer a breve comparação de criações de Cruz e Sousa com aquelas disponíveis aos leitores do tempo sob divisa de decadentes, como forma de se verificar a autenticidade que Cruz e Sousa confere a motivos e procedimentos difundidos pelas novas escolas literárias de fins do século XIX.

O satanismo, à maneira de Baudelaire, e temas a ele próximos, a blasfêmia e o niilismo, por exemplo, como se sabe, são muito caros ao Decadentismo. Medeiros e Albuquerque, certamente com intenção de firmar-se como discípulo da escola, recorre frequentemente a estes temas em suas *Canções da Decadência* (1887), gerando peças como o poema “A aguia”:

A aguia

- [1.] Vi baixar da amplidão do paramo profundo
uma aguia segurando um gigantesco verme
e não pude deixar, pasmado, de deter-me
p’ra saber onde achara esse despojo immundo.

[5.] A águia me respondeu, volvendo o olhar afflicto,
onde pairava a sombra immensa do Terror,
que vinha do fatal e gélido negror
das noites sepulchraes dos campos do infinito.

“... Sobre o corpo de Deus, exposto e corrompido,
[10.] do Nada na mudez da lugubre carneira,
pastava lentamente, em fúria carniceira,
este verme tenaz que eu trouxe suspenso...”
(MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1887, p. 123-124)

Tem-se aqui um poema que professa a morte de Deus. Dotado de dicção visionária, ele apresenta o poeta que interpela uma águia vinda dos espaços do infinito a trazer pelo bico um verme enorme que colhera, revelará a ave, junto ao cadáver de Deus. A atmosfera desenvolvida é lúgubre: a águia provém do céu profundo e, descobriremos, vazio, cruzando um mundo onde tudo ressumbra o frio e o macabro que se refletem nos olhos do animal, em lampejo niilista, como as “noites sepulchraes dos campos do infinito” (8º verso).

A despeito de sua temática transgressora, o poema de Medeiros e Albuquerque não se furta a convenções: a composição em forma de fábula e a discursividade cristalina o tornam infenso a qualquer sugestão que permita aquele efeito imersivo e enigmático que o Simbolismo tanto procurou. É antes uma peça retórica, uma alegoria direcionada, que transforma a cena da águia em emblema de uma profissão de fé niilista. Aliás, a alegoria é decodificada pelo próprio texto em calculado efeito de surpresa que se deflagra quando ocorre a revelação da origem do verme que a águia transporta e com essa o desvelamento da cosmovisão do poema. Desolador em sua mensagem metafísica, mas consolador em sua forma discursiva, o poema de Medeiros e Albuquerque não concede espaço para mistérios, dúvidas, perplexidades que, por assim dizer, comuniquem ao plano da expressão o horror metafísico que reside em seu conteúdo.

Diversa é a forma com que Cruz e Sousa converte a blasfêmia em motivo poético para traduzir, talvez, uma cosmovisão particularmente angustiada. Numerosos são os poemas cruzianos, como “Condenação fatal”,

¹ Preservou-se a grafia original.

“Cavador do infinito”, “Sexta-feira Santa”, integrantes de *Últimos Sonetos* (1905), em que há certo assombro diante do vazio metafísico, que se torna mais dramático no contraste entre a aspiração ao inefável e os tormentos da realidade sensível. Nesses poemas, a angústia metafísica não é apenas tema, mas se inscreve na própria medula da composição por meio de imagens enigmáticas. Já no primeiro livro de versos simbolistas de Cruz e Sousa, *Broquéis*, surge o soneto “Cristo de Bronze”, que dá mostras de uma cosmovisão atormentada, que se manifesta em poema de forte apelo visual:

Cristo de Bronze

[1.] Ó Cristos de ouro, de marfim, de prata,
Cristos ideais, serenos, luminosos,
Ensangüentados Cristos dolorosos
Cuja cabeça a Dor e a Luz retrata.

[5.] Ó Cristos de altivez intemerata,
Ó Cristos de metais estrepitosos
Que gritam como os tigres venenosos
Do desejo carnal que enerva e mata.

Cristos de pedra, de madeira e barro...

[10.] Ó Cristo humano, estético, bizarro,
Amortalhado nas fatais injúrias...

Na rija cruz aspérrima pregado
Canta o Cristo de bronze do Pecado,
Ri o Cristo de bronze das luxúrias!...
(CRUZ E SOUSA, 1993, p. 35)

O soneto de Cruz e Sousa envolve o tema satanista da blasfêmia com procedimentos efrásticos, popularizados pelo Parnasianismo, valendo-se desses recursos para converter a efigie de Cristo, talvez o crucifixo, em ídolo da patética condição humana. Tal composição se opera a partir da conspurcação da imagem sacralizada de Cristo ao sabor da degradação da matéria-prima do sagrado objeto. Uma galeria de representações de Cristo desfila pelo poema, em dinâmica pela qual ícones feitos de metais nobres

são sucedidos por outros, de matéria inferior, até que se chega à prefiguração do Cristo de bronze que dá título ao poema.

Os Cristos representados entre o 1º quarteto e o 1º terceto (do 1º ao 11º verso) percorrem dois polos, delineando dicotomias muito caras ao universo de Cruz e Sousa. De um lado, tem-se o plano elevado das altas aspirações, da divindade, do ideal, representado pelos Cristos de ouro, marfim e prata (1º quarteto) e pelos Cristos altivos do 2º quarteto, mesmo que esses já permitam entrever as manifestações dos tormentos do desejo que ganham voz no rugir de feras (“tigres venenosos”, 7º verso). No outro polo, tem-se a realidade chã, da carência, da insuficiência, da angústia material, que ganha forma nos Cristos compostos de materiais modestíssimos. No 1º terceto, surgem os Cristos de pedra, madeira e barro, que falam à miséria e às dores humanas: “Ó Cristo humano, estético, bizarro,/amortalhado nas fatais injúrias” (do 10º ao 11º verso).

No último terceto (do 12º ao 14º versos), instaura-se uma dissonância, uma ruptura que faz da blasfêmia a síntese da dialética produzida pela oposição entre as ideias do sagrado e do profano, ou do divino e do humano: surge o Cristo de Bronze, o Cristo da blasfêmia, de uma blasfêmia dotada de intensa humanidade. Este Cristo, cujos atributos talvez já tenham sido anunciados pelas sugestões de tormentos carnis do segundo quarteto do poema (do 5º ao 8º versos), tem por matéria o bronze, metal que traz a cor da carne e os contornos de tudo que ela comporta, o pecado, a luxúria. Este Cristo subverte a austeridade que cabe ao divino ao rir (14º verso), na chave de ouro do soneto, um riso satânico, irônico e trágico, que expressa todas as dimensões postas em conflito pelo poema. De um lado, as aspirações à divindade, de outro, o sofrimento e o desejo, elementos que colidem para produzir a imagem do Cristo de Bronze, retrato da condição humana que se consagra como tal em seus anseios e tormentos.

As imagens do poema surgem de um ponto de convergência entre a matéria inanimada (metal, pedra, madeira) e a carne; entre iconografia religiosa e alusões ao íntimo da subjetividade, nexos sutis que se divisam nos interstícios de uma dicção turbilhonada, feita de evocação de imagens que não contam com o arrimo da meditação ou da sentenciosa decodificação das alegorias direcionadas.

Os Cristos de Cruz e Sousa poderiam ser compreendidos, com efeito, na chave daquele conceito particular de alegoria teorizado por Walter

Benjamin, como espécie de herança moderna de certos usos discursivos identificados pelo filósofo como barrocos – as alegorias conscientes de cisão, que se oferecem como interpretação crítica da história (BENJAMIN, 2013, p. 187), alegorias alijadas da possibilidade de uma revelação que traga algum lenitivo à constatação da fratura entre aquilo a que se alude e o que se realiza como expressão.

Enquanto “A aguia” de Medeiros e Albuquerque, por recursos discursivos previsíveis, como a composição fabular e a construção de alegorias fechadas, emula a epifania do vazio pela decodificação de imagens previamente conduzidas para uma revelação de efeitos puramente retóricos, os Cristos de Cruz e Sousa parecem converter a angústia metafísica, que a representação do sagrado pode suscitar, em tormentos íntimos que revelam a condição humana em sua carnação. “Cristo de Bronze” logra representar essa cosmovisão angustiada justamente por se valer de uma plasticidade sugestiva que não desfaz o halo de mistério que envolve as imagens por ele evocadas. Não se pode deixar de reconhecer que, “o Cristo humano” de Cruz e Sousa também é definido como “estético, bizarro” (10º verso), o que pode dizer algo sobre sua concepção pessoal de poesia. Este Cristo não é apenas um reflexo da condição humana, mas também da maneira pela qual essa condição se faz arte, e essa maneira parece encontrar na consciência das angústias uma força motriz. Toda a obra de Cruz e Sousa se apresenta como mostras de uma modalidade de poesia simbolista febril, patética, consideravelmente distinta das suavidades que os êmulos de Verlaine difundiram entre nós e da contenção expressional que permite efeitos de hermetismo comuns à poesia inspirada por Mallarmé.

O *pathos* expressional representa uma nota ímpar da poesia de Cruz e Sousa e este pode ser compreendido, demonstra o estudo de Ivone Daré Rabello, como ressonância da situação social do artista que gerou essa obra: um poeta negro, pobre, marginalizado pelos círculos letrados constituídos por uma elite que, embora ostentasse a fachada do esclarecimento, ainda se prendia a ideologias de lastro escravagista, que se travestiam, naquele fim de século, com as roupas importadas do cientificismo e do positivismo. Poeta este que cantou a angústia, sobretudo na forma do anseio por transcendência e da consciência de impossibilidade, elementos reativos a sua condição histórica:

Na poética de Cruz e Sousa, a lírica põe em cena uma aspiração e uma inversão diabólica. Na poesia que anseia o sonho ideal, conta-se a história das desventuras que degradam o objeto da inspiração e a própria subjetividade que anseia. Sempre em tom sublime – sem a mescla de estilos que agrada o gosto contemporâneo –, a aspiração ao transcendente, símbolo da resposta à falsa positividade da realidade histórica moderna, especialmente nesse Brasil de fim de século, mostra-se com mais relevo nas imagens da impossibilidade de sua realização (RABELLO, 2006, p.77).

A incompreensão de que padece a obra de Cruz e Sousa no momento de sua recepção inicial é consonante com a que sofreu o próprio movimento simbolista em nossas letras. Como demonstra Simões Junior (2014), no estudo “As resenhas de livros simbolistas no vespertino *A Notícia* (1897-1905)”, Medeiros e Albuquerque, sob o pseudônimo de J. dos Santos, emite avaliações críticas aos livros simbolistas então publicados nas quais se manifesta: “o propósito consciente e talvez programático de sufocar as manifestações do Simbolismo no Brasil” (SIMÕES JUNIOR, 2014, p. 131). Curiosamente, Medeiros e Albuquerque, o primeiro a divulgar obras simbolistas no Brasil, autor de versos decadentes e expresso admirador de Mallarmé e Verlaine (SIMÕES JUNIOR, 2014, p.130), tornou-se um dos principais detratores da nova escola, conforme essa ganhava adeptos no Brasil.

Pode-se dizer que a recepção negativa ao Simbolismo se deve às mesmas razões que garantiram o sucesso do Parnasianismo – as expectativas de uma comunidade letrada entusiasmada com a aurora dos novos tempos, republicanos e de aspiração burguesa, seduzida pelas promessas do progresso técnico, e por isso avessa à proclamação pessimista e nostálgica da poesia simbolista. Ademais, o onirismo e o misticismo simbolistas faziam reviver obsessões românticas que se queriam superadas; sem falar que a cosmovisão decadentista que se associa ao Simbolismo representava aquele fim de século sob densa atmosfera de negatividade.

O Parnasianismo, por outro lado, com seu esteticismo rigoroso, oferece-se como uma estética diametralmente oposta ao Romantismo e a seus preceitos de valoração da subjetividade de idealização do espontâneo, considerados, naquela época, tão obsoletos quanto o Segundo Reinado, que amparara sob seu manto tantas manifestações do espírito romântico convenientes a seu projeto de Nação. A escola do Parnaso também oferece

às mentalidades do tempo uma poesia acadêmica, ornamental e mesmo mundana, conveniente à isenção do confronto com as contradições dos meios de implementação da modernização que se processa entre nós, mesmo que de modo incipiente, naqueles últimos anos do século XIX. Além disso, o Parnasianismo permitia um retorno aos modelos clássicos, os quais a literatura romântica buscou superar como exigência para sua afirmação, mas que subjaziam a muitas práticas culturais correntes nos oitocentos, sendo, talvez, a mais sólida delas o cultivo da retórica como importante disciplina de formação escolar e instrumento útil às atividades letradas disponíveis no país. Dos bancos escolares, ao púlpito e à tribuna, passando pela imprensa, a retórica é quase onipresente, não sendo a poesia daqueles tempos especialmente resguardada de sua influência.

A poesia parnasiana permite o desafio do amor ao ornato e à expressão de efeito persuasivo, tão favorecida pela instituição retórica. Em seu cultivo de formas clássicas, nas quais a retórica confina com a poética, o Parnasianismo parece ter reabilitado práticas que os românticos haviam, de algum modo, evitado. Assim, pode-se dizer que a oposição que o Simbolismo representa ao Parnasianismo, em espectro mais amplo, envolve a oferta de uma cosmovisão catastrófica e subjetiva diversa daquela que o Parnasianismo refletia muito bem: a visão de mundo de uma época que se quer otimista diante da promessa de novos tempos, o que leva ao cultivo despreocupado das belas letras e ao distanciamento estético, que evita o abalo da harmonia do universo da poesia pela convulsão da história. No âmbito mais imediato da expressão e dos hábitos discursivos propriamente ditos, constata-se também que o Simbolismo assediou, de algum modo, as práticas retóricas tradicionais de nossa cultura, práticas estas que haviam encontrado no pendor classicista da poesia parnasiana uma forma de se revestirem com o verniz de uma tendência literária, considerada, àquele tempo, moderna.

Como demonstra o trabalho *O império da Eloquência*, de Roberto Acízelo de Souza, no século XIX, a retórica é uma instituição relevante para a vida cultural do Brasil, tendo servido de esteio à formação dos homens de letras (SOUZA, 1999, p. 29-30). Os românticos, como dizíamos, já haviam buscado se desvencilhar dos modelos da retórica; o alto valor que sua poesia dá à expressão e ao culto do espontâneo tem implicações, ao menos como programa, fundamentalmente antirretóricas. Todavia a ambição poética do

Romantismo que encenou mais explicitamente a crise da eloquência talvez seja aquela também perseguida pelos simbolistas: a do desenvolvimento de uma poesia transcendental, que tematiza o próprio ideal e encontra no sublime uma forma privilegiada de expressão.

A categoria do sublime, *grosso modo*, envolve a manifestação e o efeito da grandeza, que repercute sobre a sensibilidade como intensa comoção. Embora a difusão das ideias sobre o sublime ganhe força a partir do desenvolvimento das estéticas do século XVIII, as origens do conceito remontam à Antiguidade, especificamente ao opúsculo *Peri Hypous* (“Da Grandeza”), obra escrita em grego e atribuída a Longino, obscuro autor que teria vivido no século II da Era Comum e sob o Império Romano. O fato de as primeiras considerações sobre o sublime surgirem em ambiente no qual a retórica contava com grande prestígio, como foi a Cultura da Roma Antiga, poderia levar à interpretação da categoria do sublime como relativa a algum artifício útil à eloquência. Longino, no entanto, trata o sublime como a excelência da expressão que se alcança, não pela persuasão, mas pela promoção do arrebatamento e do assombro. O sublime, afirma Longino, é “o cume e a excelência dos discursos” e “não leva os ouvintes à persuasão, mas ao êxtase; e o maravilhoso, quando acompanhado de assombro, prevalece sempre sobre o que se destina a persuadir e a agradar” (LONGINO, 2015, p. 37). Desde Longino, portanto, há sugestão de que o sublime, pelo menos no que compete ao efeito por ele almejado, assinala a fronteira que há entre poética e retórica.

A partir da recuperação de Longino no ambiente representado pelas estéticas do século XVIII, o conceito de sublime estimulará reflexões sobre aqueles fenômenos que arrebatam a nossa sensibilidade. Paulatinamente, são acrescidos ao repertório do sublime, as ideias do terror e da obscuridade, essas importantes para o tratado de Edmund Burke (1993, p. 65-66), *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do belo e do sublime* bem como da transcendência, fenômeno relacionado a concepção de sublime que se apresenta na Terceira Crítica de Kant (2020, p. 140), a *Crítica da faculdade de Julgar*. A Terceira Crítica de Kant, em particular, trata o sublime como a disposição de espírito suscitada pelos fenômenos que, por sua potência ou grandeza, desafiam o entendimento, oprimem a imaginação, exigindo dessa um esforço transcendental, que buscará na razão, polo de manifestação das ideias, o auxílio para a tradução da experiência sensível

à inteligibilidade. Assim, o sublime, para Kant, ampliaria, mediante uma ação agônica, os próprios limites da imaginação, elevando a sensibilidade à altura onde pairam as ideias grandiosas, como a da potência aniquiladora e a do infinito (KANT, 2020, p. 143-144).

De Longino a Burke e Kant, para que fiquemos apenas naqueles que talvez representem três dos momentos de maior relevância para a tradição do sublime, observa-se uma trajetória na qual o sublime, de linguagem produtora do arrebatamento do discurso, converte-se em fenômeno que desafia a expressão ao confrontá-la com seu limite, justamente quando essa demanda o grandioso. Se, para a enérgica concepção de sublime longiniana, a grandeza é uma forma de expressão radiante e intensa, “o sublime, produzido no momento certo, faz tudo em pedaços como um raio e, num instante, mostra toda a força do orador” (LONGINO, 2015, p. 37), nas reflexões estéticas do século XVIII, o conceito de sublime vai se revestindo cada vez mais de obscuridade, que reflete, talvez, o caráter incompreensível, inexprimível e, por isso, opressivo, daquilo que nos comove por nos fazer intuir o poder acima de nossas faculdades e o ilimitado.

Burke dirá que o sublime, categoria que para ele tem no assombro o seu ponto alto, seria favorecido pelas manifestações das ausências, elementos hostis ao nosso senso de autopreservação: “Todas as privações em geral são grandiosas, porque são todas terríveis: vazio, trevas, solidão e silêncio.” (BURKE, 1993, p. 76). Kant que por sua vez, pertenceria, como demonstra Márcio Seligmann-Silva (2018, p. 35), a uma vertente de pensamento que considera o sublime em sentido mais espiritualista que a concepção sensualista de Burke, também divisa no sublime forte conteúdo de opressão e agonia, pelo menos para a experiência intelectual. Kant encontra justamente no que desafia o entendimento e, com ele, a expressão, o ponto de onde se irradia o sublime:

aquilo que [...] desperta em nós o sentimento do sublime na pura e simples apreensão, sem quaisquer raciocínios, pode parecer, quanto à forma, contrário a fins para a nossa faculdade de julgar, inadequado à nossa faculdade de exposição e, por assim dizer, uma violência para a nossa imaginação [...].” (KANT, 2020, p. 141).

Manifestação da grandeza que emite um desafio à potência do discurso, o sublime pode ser compreendido como fenômeno estético cuja

natureza confina com a ideia de crise expressional. Isso pode explicar a inclinação cada vez mais evidente na tradição romântica, de que a poesia simbolista de fins dos oitocentos faz parte, para a expressão misteriosa, sugestiva, elíptica, sobretudo quando a poesia busca vislumbrar planos e fenômenos transcendentais. Nesse sentido, o sublime surge como um problema para as formas de expressão reguladas, como aquelas fiéis a prescrições retóricas, exigindo a superação de modelos, tópicos e esquemas discursivos. Tal exigência impele a linguagem a um plano experimental e autorreflexivo. O sublime parece exceder os limites circunscritos pelas fórmulas que amparam o discurso eloquente.

Embora para as épocas modernas o sublime seja principalmente um problema filosófico, as origens do conceito em Longino, autor sensível aos postulados da retórica antiga, permitiu que o conceito também adentrasse o ambiente representado pelos manuais de oratória produzidos desde o século XVIII. Eduardo Vieira Martins, em *A fonte subterrânea: José de Alencar e a Retórica Oitocentista*, considera a presença do sublime, dividido como estilo, nas retóricas difundidas entre os românticos brasileiros, como as *Lectures on rhetoric and belles lettres* (1789), de Hugh Blair. Segundo Martins, a leitura que Blair faz do sublime remonta a muitas das ideias de Burke, e por isso, embora adequadas à eloquência, ofereceu-se como fonte de inspiração para que os românticos cultivassem uma linguagem sensível ao grandioso, sobretudo em suas dimensões terríveis e referidas à natureza (MARTINS, 2005, p. 70).

Longino (2015, p. 67-81) já previa meios de elevação do discurso pelo emprego de algumas figuras de retórica, entre elas, apóstrofes e indagações, que despertam a empatia da audiência e servem à evocação; os assíndetos, que dinamizam a narração de eventos, tornando-a vívida; as perífrases que se harmonizam às palavras empregadas em sentido literal de modo ampliar seus sentidos; as metáforas surpreendentes; as hipérbolos elaboradas com decoro etc. Os exemplos dados pelo autor antigo seriam passíveis de conversão em esquemas úteis ao desenvolvimento de uma retórica da grandeza, mas não parecem ser suficientes para assegurar o autêntico sublime. Longino assinala que o sublime, na condição de “eco da grandeza interior” (LONGINO, 2015, p. 48), não pode ser propriamente objeto de lições, dependendo de uma disposição inata do poeta ou orador para o engendramento de grandes ideias. Não é fortuito que Abrams (2010,

p. 108-109) sugira a proximidade entre os postulados de Longino, para os quais a excelência da expressão é faculdade de um espírito superior, e a concepção romântica de poesia como criação ligada à disposição genial.

Pode-se dizer que, se ancorado apenas em esquemas retóricos, sem a participação do gênio ou, dito de modo mais modesto, sem alguma competência inventiva, o estilo sublime surge como arremedo da grandeza. A esse risco os românticos parecem ter respondido com a busca pela autenticidade da expressão, o que leva à desconfiança dos atalhos prometidos pelas preceptivas da eloquência. O sublime, por assim dizer, genuíno, parece exigir dos poetas românticos a superação do estilo sublime erigido sob ornato retórico; daí essa categoria estética levar a eloquência à crise.

Curiosamente, a percepção dessa crise no Romantismo brasileiro talvez seja mais explícita no mais eloquente dos nossos poetas românticos, Castro Alves (1847-1871). Como reconhece Luís Augusto Fischer, na obra de Castro Alves “se manifesta [...] em grau considerável, a crise do artista com relação a seu instrumento – a palavra, a poesia – e a sua condição social, o que significa dizer, ao cabo, a crise do artista moderno” (FISCHER, 2003, p. 95). Ao prefigurar a crise do artista moderno em relação aos meios de expressão e a seu lugar na sociedade, Castro Alves antecipa aquele sentimento de excentricidade que foi tematizado por poetas decadentes e simbolistas. No âmbito social, o poeta é o marginalizado e o maldito. No âmbito da criação, o poeta é aquele que demanda um ideal, sempre distante, e, conseqüentemente, refratário a qualquer fórmula discursiva. É a busca desse ideal que torna imperativo o confronto com limites impostos pela retórica.

Os poetas brasileiros do *fin-de-siècle*, como também demonstra Fischer (2003), não puderam ignorar o apelo da poética alvesiana; afinal, Castro Alves era o último grande romântico e a sensibilidade de transição para um novo estilo, o arauto dos novos tempos ansiados pela jovem Nação e o revolucionário contestador do *status quo*, modelo para as novas gerações em suas aspirações progressistas, republicanas e antiescravagistas. Daí boa parte da poesia pós-romântica brasileira, sobretudo aquela comprometida com as campanhas abolicionistas e republicanas, ter buscado inspiração nesse poeta. No plano dos procedimentos estéticos, mesmo aquelas orientações literárias menos marcadas pelo fervor social, também traem a marca do poeta condoreiro. É inegável, por exemplo, o modo como a

enárgeia de Castro Alves dialoga com a sensorialidade escultórica da poesia parnasiana; menos evidentes talvez sejam os pontos de contato entre esse pendor para imagens, sobretudo as mais tensas e dramáticas, com a inteligência analógica que rege as correspondências simbolistas, embora um exame mais próximo permita divisar algo de Castro Alves, pelo menos no principal simbolista brasileiro, Cruz e Sousa que, aliás, foi muito alvesiano nos poemas que escreveu contra a escravidão.

Um crítico da envergadura de Mário de Andrade, ao perceber possíveis correspondências entre a voragem de imagens poéticas que toma de assalto tanto a poesia de Castro Alves como a de Cruz e Sousa, buscou demarcar claramente a fronteira entre ambas as formas de expressão. Adverte Mário de Andrade, em ensaio sobre Castro Alves, que não se deve confundir “o pantagruelismo carnívoro da oratória de Castro Alves” com o “delírio verbal tão de uso de Cruz e Sousa” (ANDRADE, 2002, p. 139). Não ousaríamos discordar do crítico, até porque nos parece iluminar a sugestão de que o que represa as imagens profusas de Castro Alves, impedindo-as de gerar algo como o turbilhão inventivo de Cruz e Sousa, é justamente a retórica. Ainda assim, parece-nos possível buscar, justamente por essa constatação, alguns pontos de contato entre os dois poetas. Pode-se dizer que, quando a matéria da poesia de Castro Alves exige algo além daquilo que se conforma com a linguagem regulada pela eloquência, a dicção do poeta aproxima-se, em alguma medida, daquela que caracteriza Cruz e Sousa, sobretudo no que se refere a evocações misteriosas. Esses momentos da poesia alvesiana parecem ser justamente aqueles nos quais a estética do sublime, transcendental e inventiva, delineia o horizonte da ambição poética. Há um poema de Castro Alves, em particular, no qual o sublime carrega ideias transcendentais e relativas ao risco de a linguagem soçobrar em sua insuficiência, poema esse que abre o profuso da oratória alvesiana ao testemunho do confronto com o limite da expressão. Referimo-nos a “O vôo do Gênio”, integrante de *Espumas flutuantes* (1870).

A despeito das convenções que o perpassam, “O vôo do Gênio” revela, em sua substância, o sentimento de impotência do verbo poético diante da plenitude, que poderia ser interpretado como fenômeno radicado naquela linhagem da crise, nesse caso, da dicção poética diante da errática promessa da idealidade, tão profícua para que as preocupações estéticas

tradicionais do Romantismo evoluíssem para assumir a dimensão dramática que a criação literária assume no plano da moderna poesia autoconsciente.

A seguir, apresentamos alguns excertos de “O vôo do Gênio”; as estrofes reproduzidas surgem numeradas para fins de referência:

O vôo do Gênio
À atriz Eugênia Câmara

- [1.] Um dia, em que na terra a sós vagava
Pela estrada sombria da existência,
Sem rosas – nos vergéis da adolescência,
Sem luz d’estrela – pelo céu do amor;
Senti as asas de um arcanjo errante
Roçar-me brandamente pela frente,
Como o cisne, que adeja sobre a fonte,
Às vezes toca a solitária flor.
[...]
- [2.] “Onde me levas, pois?...” – “Longe te levo
Ao país do ideal, terra das flores,
Onde a brisa do céu tem mais amores
E a fantasia – lagos mais azuis...”
E fui... e fui... ergui-me no infinito,
Lá onde o vôo d’água não se eleva...
Abaixo – via a terra – abismo em treva!
Acima – o firmamento – abismo em luz!
[...]
- [3.] “Onde me levas mais, anjo divino?”
–”Vem ouvir, sobre as harpas inspiradas,
O canto das esferas namoradas,
Quando eu encho de amor o azul dos céus.
Quero levar-te das paixões nos mares.
Quero levar-te a dédalos profundos,
Onde refervem sóis... e céus... e mundos...
Mais sóis... mais mundos, e onde tudo é meu...”

[...]

[4.] “Porém não paras neste vôo errante!
A que outros mundos elevar-me tentas?
Já não sinto o soprar de auras sedentas,
Nem bebo a taça de um feroso amor.
Sinto que rolo em bátratos profundos...
Já não tens asas, águia da Tessália,
Maldições sobre ti... tu és Onfália,
Ninguém te ergue das trevas e do horror.

[5.] “Porém silêncio! No maldito abismo,
Onde caí contigo criminosa,
Canta uma voz, sentida e maviosa,
Que arrependida sobe a Jeová!
Perdão! Perdão! Senhor, p’ra quem soluça,
Talvez seja algum anjo peregrino...
...Mas não! inda eras tu, gênio divino,
Também sabes chorar, como Eloá!

[6.] “Não mais, ó serafim! suspende as asas!
Que, através das estrelas arrastado,
Meu ser arqueja louco, deslumbrado,
Sobre as constelações e os céus azuis.
Arcanjo! Arcanjo! basta... já contigo
Mergulhei das paixões nas vagas cêrulas...
Mas nos meus dedos – já não cabem – pérolas –
Mas na minh’alma – já não cabe – luz!
(ALVES, 2005, p. 32-33).

A dedicatória do poema traz o nome de Eugênia Câmara, segundo os biógrafos, o grande amor do poeta. Mais que remeter a convenções dos versos de circunstância, ou ser um recurso que convença da abertura da poesia à solicitude da experiência vivida, algo tão prezado pelo Romantismo, essa dedicatória poderia ser tratada como inscrição reveladora de aspectos próprios da natureza do poema. O voo do gênio é análogo à experiência do amor, que se apresenta aqui como dúbia trajetória de transcendência,

elevação e queda, atraída pela força que emana do eterno feminino, prefigurado na dedicatória e materializado no corpo do poema na imagem do anjo (sabermos depois, um anjo feminino) que arrasta o poeta às mais elevadas esferas, para, depois, precipitá-lo no abismo, instância da incerteza, da queda das altas aspirações e da expressão constrangida pela dúvida e pelo emudecimento.

O percurso do gênio se dá por senda pavimentada pela tradição, mas ambiciona um ponto de chegada particular: tornar-se a expressão do modo como Castro Alves lê o mito do poeta romântico, transgressor e anátema, como o Prometeu, de Shelley e o Satã de Milton, figuras míticas e literárias que tanto fascinaram o poeta baiano. A fábula do voo do gênio, que para honrar a tradição dos poemas épicos é narrada em oitava rima camoniana, inicia seu itinerário no espaço da incerteza: “pela estrada sombria da existência” (1ª estrofe, 2º verso), caminho percorrido por tantos poetas desde Dante. Essa errância é interrompida pela manifestação do anjo, que se revelará como o gênio e abduzirá o poeta rumo “ao país do ideal” (2ª estrofe, 2º verso). A primeira impressão deixada pela transcendência é a da vertigem do entrelugar, pretexto para a exploração aguda de paradoxos hiperbólicos, que, de maneira aziaga, já anunciam o destino do rapto do poeta pela imaginação: divisam-se dois abismos: “Abaixo – via a terra – abismo em treva!/Acima – o firmamento – abismo em luz!” (2ª estrofe, 7º e 8º versos). No contraste entre os fenômenos da luz e das trevas, assinala-se a perspectiva do poeta como vívida comoção diante do aniquilamento no absoluto. O voo, inicialmente conduzido pelo máximo enlevo, percorre a geografia do além; em seu curso depara-se com espetáculos impressionantes, ouve-se a música das esferas tangida pelas “harpas inspiradas” (3ª estrofe, 2º verso), sucedem-se “mais sóis... mais mundos” (3ª estrofe, 8º verso), apresenta-se, enfim, a promessa da plenitude.

Quando o enlevo confina com o êxtase, o anjo, que conduzia a viagem, revela seus atributos femininos e precipita o poeta no abismo do silêncio (5ª estrofe). Exilado da graça, talvez por ser vítima da *hybris* daquele que se cria visionário, o poeta reencena, agora, a queda de Satã e, ao invés de ouvir a música das esferas, torna-se audiência dos prantos de arrependimento do anjo caído em que o gênio se convertera (5ª estrofe).

O anjo-gênio em momento algum se apresenta em contornos facilmente discerníveis; entidade sublime que paira acima do esforço

prefigurativo, apenas pode ser referido de forma indireta, por comparações e perífrases, que se tornam mais frequentes quando se testemunha a conversão do voo do gênio em queda. O anjo é evocado como “águia da Tessália” (4ª estrofe, 6º verso), imagem misteriosa que talvez se refira ao mito do jovem Ganimedes, abduzido por Zeus que, encantado pelo rapaz, assumira a forma de águia para sequestrá-lo. O gênio é também “Onfália” (4ª estrofe, 7º verso), ou Ônfale, um protótipo da mulher fatal, cujo mito diz ter submetido Hércules, que vencido por seus encantos fiava a seus pés em roupas femininas, enquanto ela própria trajava a pele do Leão de Nemeia. Com efeito, tais perífrases fazem pensar em amores arrebatadores e no desejo capaz de elevar ou precipitar com a mesma força inexorável.

Em determinado momento, ouve-se ecoar no abismo o pranto de Eloá (5ª estrofe, 8º verso), que empresta seus atributos ao sentimento de remorso que move as vozes da entidade-gênio e do próprio poeta: “Canta uma voz, sentida e maviosa,/Que arrependida sobe a Jeová!/[...] Talvez seja algum anjo peregrino.../...Mas não! inda eras tu, gênio divino,/Também sabes chorar, como Eloá! (5ª estrofe, do 3º ao 8º versos). Embora não seja uma perífrase, a comparação com Eloá, o anjo feminino do poema *Eloá, ou la souer des anges*, de Alfred Vigny, tem efeito evocativo semelhante ao que o emprego desse recurso retórico produz ao longo do poema. Eloá confere, com efeito, imagem feminina ao gênio constantemente referido pelo poeta como “Arcanjo”. Arcanjo este, aliás, que guarda algo do satânico arrependimento dos anjos caídos de Milton.

As evocações de figuras mitológicas e literárias, seja por perífrases ou comparações, parecem ter uma função expressiva; não seriam meras referências a imagens canônicas, oriundas da mitologia clássica ou da mitologia literária prezada pelo Romantismo dispostas no poema para traduzir erudição e conferir aura ao tema. Parecem ser antes produtos de um esforço performático que compõem a mitologia particular do poema ao conclamar para ele temas como os dos amores trágicos, da abdução divina, da transgressão e da queda. Por serem vínculos que unem o percurso do voo do gênio alvesiano, uma fábula sobre a ambição da poesia, a motivos consagrados pela tradição, essas figuras podem ser lidas como uma pedraria retórica engastada em mosaico singular, que representa a insuficiência da palavra diante da fantasia e a experiência da elevação poética como arrebatamento amoroso, imbuído de todos os riscos que lhe são próprios.

Ao fim do poema, a queda das altas aspirações revela-se como mergulho nos dédalos da paixão, percurso de uma viagem iniciática conduzida pela mulher amada; dádiva e maldição, a viagem do Gênio tem como destino o bátrio do silêncio, onde se debate a nostalgia da infável experiência diante da qual toda forma de expressão falha. Declara o poeta ao fim de seu itinerário: “Mas nos meus dedos – já não cabem – pérolas –/Mas na minh’alma – já não cabe – luz!” (6ª estrofe, 7º e 8º versos). “Pérolas” e “luz”, imagens que emitem a radiância do abismo, diluindo em abstração aquilo que o espírito, e conseqüentemente, a expressão, não pode conter.

“O vôo do Gênio” parece descobrir, em algum momento, a eclipse, ou pelo menos o cultivo de imagens negativas, como exigência da própria temática a que se oferece – como falar das grandezas inescrutáveis da imaginação senão por via indireta? A queda do gênio no abismo parece impor o desnudamento da panóplia retórica de que o poema se valera – a profusão de referências à cultura canônica, as metáforas que convencionalmente materializam a elevação, a pletora entusiasmada da imaginação poética em pleno voo, são elementos que colidem, ao fim, com a dicção reticente que atesta a aceitação do vazio.

Em Castro Alves, a negatividade, representada pela insuficiência da palavra, parece ser um frustrante ponto de chegada; Cruz e Sousa, por seu turno, parte dela para emissão da catastrófica ode à melancolia que constitui seu poema “Tédio”, de *Faróis* (1900), uma evocação desesperada que converte o caos informe em matéria maleável nas mãos do gênio criador.

“Tédio” é como “O vôo do Gênio”, um poema visionário, todavia, produto de uma espécie de visionarismo performático, visto que, nele, o universo que se oferece ao olhar vidente é justamente aquele que se constrói como esforço agônico de engendrar a expressão em meio ao vácuo. O tédio, plano cosmológico que comporta a poesia de Cruz e Sousa, surge como um conceito sublime, e como tal, infável, insubmisso a qualquer circunscção, daí o poema ser construído como ode evocadora de algo ausente, que se distende em trama de imagens construídas no plano de uma grande perífrase, na qual o conceito do tédio se decompõe em inúmeras formas desoladoras, catastróficas, algumas terrivelmente grandiosas, outras abjetas, que apresentam contornos diversos de um vasto universo doente. Apresentamos alguns excertos do poema tendo as estrofes numeradas:

Tédio

[1.] Vala comum de corpos que apodrecem,
Esverdeada gangrena
Cobrindo vastidões que fosforescem
Sobre a esfera terrena.

[...]

[2.] Flores sangrentas do soturno vício
Que as almas queima e morde...
Música estranha de letal suplício,
Vago, mórbido acorde...

[...]

[3.] Plaga vencida por tremendas pragas,
Devorada por pestes,
Esboroadada pelas rubras chagas
Dos incêndios celestes.

[...]

[4.] Silêncio carregado e fundo e denso
Como um poço secreto,
Dobre pesado, carrilhão imenso
Do segredo inquieto...

[5.] Florescência do Mal, hediondo parto
Tenebroso do crime,
Pandemonium feral de ventre farto
Do Nirvana sublime.

[...]

[6.] Porco lúgubre, lúbrico, trevoso
Do tábido pecado,
Fuçando colossal, formidoloso
Nos lodos do passado.

[...]

[7.] Quanta vez envolvido do teu luto
Nos sudários profundos
Eu, calado, a tremer, ao longe, escuto
Desmoronarem mundos!

[...]

[8.] O Tédio! Rei da Morte! Rei boêmio!
Ó Fantasma enfadonho!
És o sol negro, o criador, o gêmeo,
Velho irmão do meu sonho!
(CRUZ E SOUSA, 1993, p. 79-82)

A seleção de excertos para demonstração permite certa liberdade autorizada pela composição fragmentária do poema; cada quadra traz uma imagem, produto da decomposição prismática do tédio. Esse procedimento inviabiliza a tentativa de se estabelecer uma cadência de causa e efeito; todavia, é possível discernir dois momentos sensíveis.

Num primeiro momento, surgem perífrases misteriosas que se sucedem de modo relativamente monótono, compondo os diversos aspectos do cosmo-tédio. Esse universo se estende por instâncias que vão desde o mundo como vala comum (1º verso), ao *pandemonium* do Nirvana sublime (5ª estrofe, 3º e 4º versos), apresentando paisagens feitas de chagas putrefatas, incêndios, poços e noites indevassáveis, dobres e músicas sinistras, silêncios, animais abjetos. Tem-se uma galeria de imagens cuja ronda faz pensar nas paragens mais obscuras do inconsciente de onde certamente essas sombras provêm para dar corpo a dores, anseios, desejos reprimidos, remorsos, à náusea, sensações as mais variáveis, todas negativas e amparadas por um conceito absoluto de tédio. Em outro momento, há a apóstrofe ao tédio, que é celebrado por uma ode que canta a ruína e a dor como motores da potência criativa, passível de ser engendrada do abismo (7ª e 8ª estrofes).

O tédio, para Cruz e Sousa, é um espaço negro e absoluto, entrecortado pelo vermelho do sangue e das chamas, onde se presenciam a morte dos mundos (7ª estrofe, 4º verso) e o silêncio cósmico que emana de poços escuros (4ª estrofe). O tédio é também um útero que gesta o caos e o nada consolador: “Pandemonium feral de ventre farto/Do Nirvana

sublime”, (5ª estrofe, 3º e 4º versos), um sorvedouro que convulsiona as imagens poéticas na voragem do subterrâneo; é, sobretudo, o vácuo que permite ao poema sondar a ideia do ilimitado, uma grande ausência que pode ser preenchida pela imaginação hiperbólica.

Castro Alves, dizíamos, teve sua imaginação precipitada no mesmo abismo de onde a consciência de Cruz e Sousa engendra suas criações e parte para singrar os rumos da transcendência. Se esse movimento de transcendência pode ser compreendido como a submersão nos subterrâneos da fantasia ou a ascensão às alturas em que a imaginação divisa o ruir dos mundos, tudo dependerá da perspectiva pela qual se aborda o fenômeno. Elevação e queda são trajetórias igualmente válidas para a disposição ao sublime justamente por encaminharem ao além, nesse caso, representado pela alusão àquilo que excede os limites da enunciação, conteúdos secretos a que a imaginação empresta forma com sua assombrosa plasticidade.

As alucinações da nevrose que povoam o tédio cruziano, conceito que para ele tem o valor do *spleen* dos românticos e de Baudelaire, são, em alguma medida, uma forma de visão do ideal que se descortina como delírio melancólico. Tal interpretação é chancelada pelo nexos evidente entre o tédio cantado por Cruz e Sousa e o “sonho”, vocábulo pelo qual frequentemente os simbolistas se referiram às instâncias da idealidade: “Quanta vez envolvido do teu luto/ Nos sudários profundos/ Eu, calado, a tremer, ao longe, escuto/ Desmoronarem mundos![...]/O Tédio! Rei da Morte! Rei boêmio!/ Ó Fantasma enfadonho!/ És o sol negro, o criador, o gêmeo,/ Velho irmão do meu sonho!” (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 82).

Do silêncio cósmico (esse antípoda da música das esferas), que entoa a ruína dos mundos, sob os raios do mesmo sol negro que já perpassara “El Desdichado” (1854), de Nerval, e a famosa gravura de Dürer, *Melencolia I* (1514), surgem as imagens erráticas que evoluem em arabesco para dar forma a um esforço prefigurativo que reage ao veto imposto pelo nada. O poema triunfa sobre o vazio da melancolia justamente pelo registro do esforço que empreende para conter a grandeza informe das ausências em cadeias feitas as cadeias de imagens convulsas.

De Castro Alves a Cruz e Sousa, o sublime parece percorrer um caminho em que a retórica da elevação, discursiva e centrada em tropos previsivelmente ligados ao grandioso, transfigura-se na poética de uma grandeza negativa, que, ao cabo, atesta a própria essência da linguagem sublime na condição de fenômeno discernível no limiar da enunciação.

Thomas Weiskel já dissera que, após o Romantismo, o sublime apenas se torna crível se “contido” pela ironia ou “parodiado” pelo grotesco, isso, pois, a sensibilidade moderna, talvez por ter presenciado a instrumentalização da razão e a redução do mundo à quantificação, perdeu a fé na transcendência que torna o sublime viável (WEISKEL, 1994, p. 21). Em sua demanda por plenitude, o sublime pode vislumbrar tanto o absoluto, como sua sombra, o nada, sendo que a negatividade dita frequentemente as formas pelas quais o sublime se transfigura para ainda tocar a sensibilidade moderna.

Dotado de certo hermetismo raro em poeta eloquente como Castro Alves, “O vôo do Gênio” descobre a expressão negativa como imperativo da poesia que fala do ideal. Nesse sentido, Castro Alves cumpre a vocação visionária que sua poesia tanto tematizou, preparando o caminho para a exploração da temática da crise da linguagem, captada inicialmente como crise da eloquência, que tem no Simbolismo de Cruz e Sousa espécie de consagração. Seja divisando a queda do Gênio ou o desmoronamento dos mundos, os poemas aqui considerados, em maior ou menor medida, reconhecem a consciência de aniquilamento como condição para que, na modernidade, ainda se possa acenar ao ideal. Como o objeto do afeto melancólico investigado por Kristeva a partir das lições de Freud (KRISTEVA, 1989, p. 98-100), o ideal parece subsistir na época do declínio dos ídolos como conteúdo que se intui essencial e perdido e cuja representação é inacessível a qualquer discurso, exceto talvez àquele que se assume como poética do esfacelamento.

Le Ciel est Mort (“o céu está morto”), anuncia Mallarmé em “L’Azur” (MALLARMÉ, 1971, p. 166), eis um emblema oportuno a certa linhagem de poetas modernos, assombrados pela dimensão fantasmática da grandeza perdida: Cruz e Sousa certamente é um deles e Castro Alves, mesmo que por intuição, talvez não esteja deles tão distante quanto se poderia supor. Essa linhagem de que falamos é constituída por idealistas frustrados, asfixiados pelas formas literárias da tradição, pelas condições sociais do presente, pelo descompasso entre a ambição de suas poéticas e as expectativas estéticas do meio, e, sobretudo imbuídos da necessidade de falar do ideal para falar da história. São poetas que cantam uma grandeza perdida, que exerce sobre a sensibilidade moderna a atração gravitacional de um buraco deixado no céu por um astro morto.

Referências

- ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: Teoria romântica e tradição crítica*. 1. ed. Tradução Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- ALVES, C. *Poesias completas de Castro Alves*. 20. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. (Coleção Prestígio)
- ANDRADE, M. Castro Alves. In: ANDRADE, M. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 129-144.
- ARARIPE JÚNIOR. O movimento literário de 1893. In: CAROLLO, C. L. (Seleção e apresentação.). *Decadentismo e Simbolismo no Brasil: crítica e poética*. 1. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos; Brasília: INL, 1980. p. 188-210.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. 2. ed. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. 1. ed. Tradução apresentação e notas Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- CRUZ E SOUSA. *Poesia completa*. 1. ed. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura: Fundação Banco do Brasil, 1993.
- FISCHER, L. A. *Parnasianismo Brasileiro: entre ressonância e dissonância*. 1. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. (Coleção Memória das Letras)
- KANT, I. *Crítica da Faculdade de Julgar*. 3. ed. Tradução Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2020.
- KRISTEVA, J. *Sol negro: depressão e melancolia*. 2. ed. Tradução Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LONGINO, D. *Do sublime*. 1. ed. Tradução, introdução e comentário Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra 2015.
- MALLARMÉ, S. L'Azur. In: LE PARNASSE Contemporain: recueil de vers nouveaux (1866). Genève: Slatkine Reprints, 1971. p. 165-166.
- MARTINS, E. V. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a Retórica Oitocentista*. 1. ed. Londrina: Eduel; São Paulo: Edusp, 2005.
- MEDEIROS E ALBUQUERQUE. *Canções da Decadência*. 1. ed. Pelotas: Editores Carlos Pinto & Comp., 1887.

MURICY, A. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Volume 1)

RABELLO, I. D. *Um canto à margem: Uma leitura da poética de Cruz e Sousa*. 1. ed. São Paulo: Nankin: Edusp, 2006.

SELIGMANN-SILVA, M. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: SELIGMANN-SILVA, M. *O Local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 31-44.

SIMÕES JUNIOR, A. S. As resenhas de livros simbolistas no vespertino A Notícia (1897-1905). In: SIMÕES JUNIOR, A. S. *Estudos de literatura e imprensa*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 113-131.

SISCAR, M. “Responda Cadáver”: as palavras de fogo da poesia moderna. In: SISCAR, M. *Poesia e Crise: ensaios sobre a “Crise da poesia” como topos da modernidade*. 1. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2010. p. 41-54.

SOUZA, R. A. Q. de. *O império da eloquência: Retórica e Poética no Brasil oitocentista*. 1.ed. Rio de Janeiro: EdUERJ: EdUFF, 1999.

WEISKEL, T. *O sublime romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. 1. ed. Tradução Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.



O passado no presente em *O marechal de costas*

The past within the present in O marechal de costas

Mônica Gomes da Silva

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Amargosa, Bahia / Brasil.

mgs@ufrb.edu.br

<http://orcid.org/0000-0002-9610-3017>

Resumo: O artigo analisa o romance *O marechal de costas* (2016) de José Luiz Passos de acordo com a discussão sobre o contemporâneo (AGAMBEN, 2009) e as *mutações* da literatura deste início de milênio (PERRONE-MOISÉS, 2016). Retomando o filão metaficcional, o romancista pernambucano se volta para os golpes políticos de 1891 e 2016, com ênfase, nos turbulentos protestos de 2013, narrados através da perspectiva de uma suposta bisneta do Marechal Floriano Peixoto. Desse modo, passado e presente se sobrepõem na narrativa a fim de construir um jogo reflexivo e crítico sobre o autoritarismo, os extremismos e a crise financeira e política no Brasil da segunda década deste século, cujas sombras se projetam no cenário trágico da primeira República, “feita à bala”. Para a análise proposta, consideram-se, ainda, as obras de Nicolau Sevcenko (2001), Octavio Paz (1984) e Karl Erik Schøllhammer (2011), entre outros. Por fim, constata-se que o romance de Passos se insere na contemporaneidade pelo compromisso ético com o momento presente, não ceder à relação positivista de causalidade histórica e busca superar os maniqueísmos que toldam o debate público atual.

Palavras-chave: José Luiz Passos; *O marechal de costas*; literatura contemporânea; metaficção; crítica e resistência.

Abstract: This article analyzes the novel *O marechal de costas* (2016), by José Luiz Passos, according to the discussion on the Contemporary (AGAMBEN, 2009) and the *mutations* in literature since the beginning of this millenium (PERRONE-MOISÉS, 2016). Resuming the metafictional vein, the novelist, born in Pernambuco, looks towards the political coups of 1891 and 2016, focusing on the 2013 stormy protests narrated through the perspective of an assumed great-granddaughter of Marechal Floriano Peixoto (first president of Brazil). Thus, the past and the present overlap in the story in order to construct a reflexive critical scenario regarding authoritarianism and extremism, as well as the financial and political crisis in Brazil in the decade of 1920, whose shadows are cast on the tragic scenery of the early Brazilian Republic, which was “forged by bullets”. For the analysis proposed herein, the works of Nicolau Sevcenko (2001), Octavio Paz (1984) e Karl Erik Schøllhammer (2011), among others, were also taken into account. Lastly, it was found that Passos’s novel

is inserted in the contemporaneity due to its ethic commitment to the present, without yielding to a positivist relationship of historical causality, nor to the critical overcoming of the dualism that blurs the present debate.

Keywords: José Luiz Passos; *O marechal de costas*; contemporary literature; metafiction; resistance and criticism.

Introdução

O fim está no começo e no entanto continua-se.

(BECKETT, 2010, p. 128)

Este trabalho propõe a análise de *O marechal de costas* (2016), romance de José Luiz Passos (1971), no seu potencial reflexivo sobre os extremismos políticos e ideológicos que cindem a República e a sociedade brasileiras neste início de século. O escritor pernambucano renova o filão das narrativas metaficcionalis que estaria ameaçado pela ausência de novidade, conforme aponta o crítico Karl Erik Schøllhammer:

É bem verdade que a metaficção tornou-se lugar-comum no debate em torno da noção moderna de literatura, como aquilo que vem explicitar a atenção autoconsciente da natureza construtiva da ficção. A história da metaficção é longa, narrada por muitos escritores, e inclui famosas referências a clássicos como *As mil e uma noites*, *Dom Quixote* e *Hamlet*, dentre as muitas construções “em abismo”, como diria André Gide. Para os contemporâneos, a obra monumental de Jorge Luis Borges leva essa técnica aos seus extremos filosóficos (ou teóricos) e provoca a grande questão: como escrever metaficção depois de Borges? Como evitar o pastiche sob o risco do óbvio ululante de uma estratégia que já virou técnica de cinema comercial e fórmula para *best seller* de banca de jornal? (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 129-130).

Em *O marechal de costas*, o jogo literário autorreferencial, via metalinguagem e intertextualidade, não sucumbe ao perigo da “diluição referencial”, como tampouco cede à demanda realista do romance histórico e engajado. Em entrevista ao *Diário de Pernambuco* (PASSOS, 2016a), essa característica é perceptível quando o autor comenta o interesse com

que sempre acompanhou a trajetória política de Dilma Roussef e confessa que a decisão de incluir o discurso pós-*impeachment* da ex-presidente no romance não foi “oportunismo nem uma ideia de última hora”, mas porque a obra “tratava das frustrações do povo brasileiro em relação à política” (PASSOS, 2016a, p. 2). Da mesma forma, apostou em “efeitos de realidade”, pois o enredo flerta com os limites da representação por meio da confluência crítica entre o contexto histórico e o espelhamento narrativo, tornando-se um convite irresistível ao imaginário, como afirma o romancista:

Do ponto de vista filosófico, nada disso é real. Tudo é ficcional. Quando se escreve sobre algo que existe, a ideia é fazer o leitor pensar sobre a realidade política. Então, não acho que a inclusão de fatos reais dê mais ou menos valor à ficção. Acho é apenas uma maneira de poder dialogar com o real imediato, fazer com que ele (o leitor) pense o tempo presente. É um romance bastante ficcional e imaginativo. Não conta necessariamente como as coisas aconteceram, há uma flexibilidade. Não é como se o romance fosse um pedaço do real, mas um convite ao leitor para imaginar. (PASSOS, 2016a, p. 2).

Destarte, busca-se refletir como o romance apresenta, seja através da urdidura do texto, seja através da perspectiva sobre os atuais conflitos sócio-políticos, alguns traços da literatura contemporânea. São notáveis, na obra de Passos, as similaridades com os sintomas que caracterizam as *mutações* da literatura neste princípio de século, conforme constata Leyla Perrone-Moisés (2016). Partindo da perspectiva relativa ao sentido terminal de uma “literatura que não é de vanguarda, mas *tardia*” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 149), discute-se o caráter espectral que forma a narrativa contemporânea, isto é, os significados e os efeitos da presença constante “de um passado que se recusa a morrer” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 150). Assim como as demais narrativas hodiernas, cujos relatos privilegiam a sincronia, que é “o modo da memória” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 117), há um entrelaçamento dos tempos passado e presente no romance de Passos.

A partir do paradoxo de que “a gênese do passado está no presente”, Luiz Passos (2016b, p. 18) constrói uma estrutura complexa e paradoxal que tem pontos de contato com a crônica, o diário, a carta e a biografia, gêneros que capturam o vivido de modo fragmentário, incapaz de abarcar a totalidade do real. Na trama, assuntos e personagens se encaixam, discursos e tramas de diferentes matizes se mesclam e se reduplicam em tensão, semelhante a

um jogo de espelhos, ou *mise-en-abîme* (estrutura em abismo), ratificando o veredicto de que “um único ponto de vista não nos dá o fato material nem a moral das intenções.” (PASSOS, 2016b, p. 18).

O romance correlaciona dois momentos de ruptura traumática da história republicana brasileira, os golpes políticos de 1891 e 2016, tendo como ponto de convergência as ondas de protestos de 2013, quando se iniciam as campanhas a favor do *impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff (1947). Utilizando-se do espelhamento de situações e personagens para narrar os golpes políticos da República Velha e da recente redemocratização, passado e presente se sobrepõem sintetizados na pergunta: “Temer ou não temer o vice?” (PASSOS, 2016b, p. 135). A questão carregada de ironia assombra a narrativa. A avaliação dessa figura enigmática do poder, cuja dubiedade permite tirar para si o melhor proveito das reviravoltas políticas, é um dos lastros do romance.

A narradora, uma suposta bisneta do Marechal Floriano Peixoto (1839-1895), também opera numa linha sinuosa, entre a projeção que fazem de sua origem, “entulho nordestino” (PASSOS, 2016b, p. 31), e a própria percepção de quem tem “berço” e sabe “se portar” (PASSOS, 2016b, p. 31). A cozinheira sente, na carne, a precariedade das relações de trabalho e o conflito entre a classe média e as classes populares, reativando a exploração e o preconceito do passado nacional. Recalca-se, no trabalho doméstico, a relação entre a casa grande e a senzala. A personagem revisa o estatuto estereotipado do narrador nordestino, cujo olhar sarcástico põe em xeque as “empulhações” de “intelectuais chiques” (PASSOS, 2016b, p. 30).

Para a análise proposta, o objetivo é revisitar brevemente, as características da ficção literária da atualidade em paralelo com os conceitos de *contemporâneo* e de *crise*, tendo por base os estudos de Eric Hobsbawm (1995), Giorgio Agamben (2009), Leyla Perrone-Moisés (2016) e Nicolau Sevcenko (2001). E, como as questões suscitadas por Luiz Passos têm alcance literário e ideológico, avaliar a técnica do *mise-en-abîme* no romance assim como o relacionamento de uma narradora situada, literal e metaforicamente, no fundo da cena narrativa. Fugindo da relação entre causa e efeito, Passos revisita o passado nacional na condição de presente nas ações e discursos políticos que aconteceram em 2013: “O fim está no começo e, no entanto, continua-se”. A frase de Samuel Beckett, em *Fim de partida* (2010, p. 128), reverbera no contexto familiar da casa onde trabalha

a narradora no momento em que as manifestações de 2013 começaram a ganhar as ruas. A resistência da cozinheira parece referir-se a movimentos da vida do trabalhador indefeso contra os desmandos do estado autoritário. No limite entre os fatos e a ficção, José Luiz Passos pinta um retrato contundente do passado do Brasil com repercussões no presente.

1 “Ainda não” e “não mais”: o interregno da literatura contemporânea

Nossa época é o momento de pensar sobre o passado recente e de criticar os caminhos do presente.

(PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 48-49).

Giorgio Agamben, no famoso ensaio *O que é o contemporâneo?* (2009), parte da leitura da coleção *Considerações intempestivas* de Friedrich Nietzsche para rastrear e aprofundar os sentidos e as acepções temporais do termo “contemporâneo”, detectando o mal-estar daquele que é capaz de escrever com os olhos voltados para os males e problemas do presente. Na sua reflexão, Agamben percebe que só aqueles que experimentam a contemporaneidade são capazes de perceber que a história do homem é obscura e trágica, e o presente, por pior que seja, não é uma exceção. Dessa forma, ele chama a atenção para o caráter paradoxal do atributo intempestivo conferido à qualidade do sujeito “que é do mesmo tempo, que vive na mesma época (particularmente a época em que vivemos)”, segundo o verbete de Aurélio Buarque de Holanda (CONTEMPORÂNEO, 2004).

Entre as comparações realizadas no ensaio, Agamben (2009, p. 67) reforça o conceito de dissociação do ser contemporâneo, especialmente, quando revisa a temporalidade “inapreensível” da moda, cindida “entre um ‘ainda não’ e um ‘não mais’”. Assim como a moda, cuja “atualidade inclui dentro de si uma pequena parte do seu fora, um matiz de *démodé*” (AGAMBEN, 2009, p. 68), a contemporaneidade traz em seu íntimo a defasagem temporal. Outro caráter que aproximam ambos os fenômenos, é a reatualização do passado pela moda que é capaz de “colocar em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, re-chamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto” (AGAMBEN, 2009, p. 69). O contemporâneo, igualmente, possui este poder evocativo do passado, promovendo o retorno em diferença do que se considerava ultrapassado.

As implicações desse raciocínio são enormes. Para o filósofo, a desconexão e a dissociação constituem o contemporâneo. E para vencer a obscuridade das trevas, que impede a visão da realidade, é preciso observar com acuidade os movimentos da história, tomar posição em relação ao presente e assumir o compromisso de “acertar as contas com o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 58), em termos de urgência, justificando a intempestividade que acompanha o compromisso ético.

Para o segundo aspecto da contemporaneidade, entendido como a capacidade de desvelar o que ninguém quer/pode perceber, colocando em evidência aspectos sombrios da própria época, Agamben recorre à imagem contraditória do “facho de trevas”, aludindo, assim, a um jogo complexo nas relações temporais. Trevas, luzes e sombras correspondem às três dimensões temporais que se encontram no ponto de inflexão instaurado pela contemporaneidade, em um movimento retroativo em que o passado ilumina a escuridão do presente e esta, por sua vez, se projeta no passado:

É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. É algo do gênero que devia ter em mente Michel Foucault quando escrevia que as suas perquirições históricas sobre o passado são apenas a sobra trazida pela sua interrogação teórica do presente. E Walter Benjamin, quando escrevia que o índice histórico contido nas imagens do passado mostra que estas alcançarão sua legibilidade somente num determinado momento da sua história. (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Insistir no caráter intersticial do conceito é ir ao cerne do significado do contemporâneo e postular que o jogo temporal, expresso na sua condição cindida, seja a sua grande marca, associando-o ao compromisso ético. É em termos semelhantes aos de Agamben — tal como o intervalo do “ainda não” e “não mais” da contemporaneidade e as metáforas visuais contendo luz, trevas e sombras — que Leila Perrone-Moisés (2016) vai estudar a literatura deste início de milênio. A questão temporal é intrínseca à literatura contemporânea que, à semelhança do deus Janus, está situada na encruzilhada entre as lições do passado e as prospecções do futuro e “vive um interregno, aquele momento em que as regras antigas já não existem e outras, na melhor das hipóteses, ainda estão em gestação” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 149). Para a crítica, é inevitável pensar na futura defasagem do termo “literatura contemporânea”,

mais interessante e funcional se pensado sob a chave de “‘pré’ alguma coisa que ainda ignoramos” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 49).

Nesse sentido, é inevitável pensar nas implicações semânticas do termo “literatura contemporânea” que pode vir associado ao “moderno”, ou mais especificamente, denominado de movimento modernista, que ocorreu na primeira metade do século XX, resultado da tendência artística de perseguir o novo em que ser de vanguarda implicava na postura de ruptura dos padrões artísticos consagrados. Nesse caso, Leyla Perrone-Moisés refuta a designação de literatura pós-moderna e prefere o de “modernidade tardia”, salientando a necessidade de a literatura retomar e reafirmar os modos de expressão da “alta modernidade” tais como o predomínio do individualismo, do ceticismo e do abandono de grandes histórias, envolvendo figuras excepcionais. Por outro lado, acentua-se o gosto pela intertextualidade e pela metalinguagem, como recurso irônico. Segundo a autora, o emprego de imagens dialogando com o texto aumenta a comunicação e exacerba o caráter espectral da ficção literária: “Nossa época é particularmente propícia para os espectros, na medida em que a tecnologia, da fotografia ao cinema, deste à televisão, e desta à web, nos cerca de imagens imateriais, espectrais.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 151)¹.

O tempo também influi na abordagem dos valores que perpassam a ficção contemporânea, especialmente, com os discursos milenaristas e os decretos dos diversos fins da história e do planeta, em decorrência de cataclismos cada vez mais frequentes e movimentos sociais e políticos, que afetam a liberdade de expressão, colocando em risco a criatividade artística. Se as notícias da “morte da literatura” foram exageradas, como contradizem a quantidade e a qualidade das obras publicadas neste período, é relevante atentar o quanto “o sentimento de existir depois do fim” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 149) reverbera nessa ficção.

Desse modo, faz-se ouvir na literatura contemporânea os ecos do panorama alarmista que foi promovido e alimentado, tanto pelo simbolismo da

¹ Durante nosso trabalho, faremos referência a obras cinematográficas recentes em função da relação da ficção contemporânea com o cinema, tanto pelo uso de procedimentos estéticos da sétima arte pela literatura, quanto pelas convergências temáticas e pela crítica, nas obras literárias, ao que Nicolau Sevcenko (2001, p. 123) chama de “imagolatria”, isto é, a “avalanche de imagens que embaralha e ofusca nossos olhos, nos tornando antes vítimas que senhores do nosso olhar”.

mudança de milênio, quanto pelo sentimento de destruição de valores e ideais fundadores de projetos de comportamento e de sociedade. A promessa de uma aldeia interligada e multicultural resultou em constantes “enfrentamentos de particularismos” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 40). Os conflitos e o sentido de bancarrota coletiva fazem eco ao prognóstico de Octavio Paz (1984, p. 194) acerca da passagem da era das revoluções para um período caracterizado pela ausência de “programas de organização da sociedade futura”.

O historiador Eric Hobsbawm, que discutia sobre democracia e reacionarismo, nacionalismo e terrorismo, violência e ordem pública, classificou o século XX como a “era da catástrofe”, uma época autodestruidora, que resultou em crises, que afetaram o meio socioambiental, intensificando a intimidação brutal, a violência e o ódio. Trata-se de “um mundo que perdeu suas referências e resvalou para a instabilidade e a crise” (HOBSBAWM, 1995, p. 312).

Nicolau Sevcenko (2001, p. 17) retoma o étimo daquela que se torna a maior expressão do “desmoronamento” identificado por Eric Hobsbawm.

[A] palavra grega em questão é *krisis*, significando o vácuo desorientador que se estabelece quando os critérios que orientam os juízos, por alguma calamidade histórica, política ou natural, se veem suspensos, abolidos ou anulados.

Ao tratar da “corrida para o século XXI”, Sevcenko (2001, p. 19) ressalta a sensação de vertigem, a chamada síndrome do *loop*, diante de um mundo cada vez mais “imprevisível, irresistível e incompreensível”². Assim, inconstância e velocidade marcam as mudanças que, inexoráveis, conferem um sentido trágico aos seus desdobramentos funestos, especialmente, os de ordem econômica. Se a técnica reduziu drasticamente as limitações de deslocamento no tempo e no espaço — pensemos nas tecnologias de transporte e de comunicação — é certo, também, que ela influi no “aumento da desigualdade social e econômica na nova era” (HOBSBAWM, 1995, p. 314).

² No que se refere ao contexto brasileiro, a análise feita por Nicolau Sevcenko sobre a “síndrome do *loop*” segue, infelizmente, atual. Podemos identificá-la, por exemplo, como um dos fios condutores do documentário de Petra Costa, *Democracia em vertigem* (2019). Indicado ao Oscar (2020), a obra recolheu depoimentos e registros documentais para apresentar a visão da narradora sobre o sentimento de desorientação e perplexidade — a *vertigem* — decorrente da *crise* que culminou no golpe político de 2016.

As rebeliões e a crise do futuro são os traços de uma sociedade pós-industrial. Aprofunda-se o fosso entre ricos e pobres, confirmando que “A desordem não era simplesmente política, mas econômica” (HOBSBAWM, 1995, p. 323). As cidades, conglomerados urbanos gigantescos e caóticos, tornam-se palco de um amplo processo de depauperação, recebendo o contingente populacional atingido pela mecanização do trabalho rural em larga escala. A velocidade e a forma das transformações tecnológicas acabam a serviço de um capital transnacional que, volátil e infenso às regulações governamentais, ocasiona um desemprego estrutural em larga escala: “Os empregos perdidos nos maus tempos não retornariam quando os tempos melhoravam: não voltariam jamais” (HOBSBAWM, 1995, p. 319)³.

Prepondera, assim, a lógica empresarial que para obter cada vez mais lucro busca “a. reduzir o número de seus empregados o máximo possível, e b. reduzir os impostos de seguridade social (ou qualquer outro) até onde possível” (HOBSBAWM, 1995, p. 438). No fracasso do Estado, tanto como mediador e regulador do mercado, quanto como provedor de políticas públicas de direitos fundamentais, grande parte da população mundial, desvalida dos programas sociais, é entregue ao subemprego ou desemprego.

Diante desse cenário visível e bem conhecido, a consequência é o aumento da violência e do ressentimento dos que não têm suas reivindicações atendidas e se veem alijados do processo de divisão de renda. Para Hobsbawm (1995, p. 323), a xenofobia nos países desenvolvidos e o “egoísmo coletivo” dos movimentos separatistas nos países em desenvolvimento são as faces reversas de um mesmo processo de colapso social: “as novas forças políticas que mostraram o maior potencial de crescimento foram as que combinavam demagogia populista, liderança pessoal altamente visível e hostilidade a estrangeiros”. Os discursos de ódio, aos imigrantes, negros, mulheres, LGBTQIA+ e o retorno ao nacionalismo extremista constituem parte das manifestações políticas destes primeiros

³ Em 2019, outra obra cinematográfica representa a terrível condição daqueles que estão submetidos ao desemprego estrutural, conforme a crítica feita por Eric Hobsbawm. *Parasita* de Bong Joon-ho, de sucesso avassalador, impacta, com sua estética sofisticada, ao mostrar o subsolo da rica cidade de Seul e o jogo desesperado para alcançar os planos superiores da escala social. O “cosmopolitismo do pobre” e o acesso precário às tecnologias, ao conhecimento e ao trabalho aparecem ao lado do ressentimento entre os extremos da sociedade pós-industrial sul-coreana.

anos do século vinte e um. Infelizmente, as tentativas de contestação e formas de ativismo reúnem novas e velhas fórmulas de protesto engajado com “receitas” que combinam ausência de projetos coletivos e exacerbação individualista — *greed is good!* (“ganância é bom”, SEVCENKO, 2001, p. 36). Os ruídos na comunicação dificultam o diálogo, levando a exercícios constantes de luta pela sobrevivência com poucos finais felizes.

Voltando-se para o contexto brasileiro, Nicolau Sevcenko (2001, p. 51) avalia os efeitos ainda mais dramáticos desse processo de desmoronamento, já que o domínio local, numa espécie de colonialismo interno, se propõe “a servir aos mesmos propósitos de exploração econômica e expropriação predatória de recursos naturais”. Sem receber, por completo, as melhorias dos avanços tecnológicos, tendo a população e o território solapados, o Brasil prossegue, infelizmente, com o título de campeão da desigualdade social. Ficam as “lições dolorosas para quem imagina que a história é movida pelas forças do progresso e que o futuro será sempre mais promissor que o passado” (SEVCENKO, 2001, p. 52).

O pensamento de Eric Hobsbawm e Nicolau Sevcenko sobre o mundo contemporâneo abre novas possibilidades para exercitar a memória e a reflexão sobre *O marechal de costas*, um romance que insiste em romper com os ciclos de convivência pacífica com a história que prega o apagamento das diversidades. Para além de rever o histórico retrocesso de convivência com interesses escusos, José Luiz Passos lida com espectros da realidade brasileira, como a vida íntima e política de Floriano Peixoto, seus sentimentos e imaginação erótica. No limite entre fato e ficção, testemunha os acontecimentos turbulentos de 2013 por meio de uma antiga cozinheira, participando do “compromisso” em desvelar os vazios dessa história: “A presença fantasmagórica do passado no presente é, ao mesmo tempo, uma exigência de memória e um estímulo aos vivos, para que estes usem em benefício do porvir” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 169).

Passemos à análise dos *espectros*, que rondam a realidade brasileira na ficção de José Luiz Passos.

2 De costas para o país: solidão, silêncio e poder

Que República era essa, tão injusta e para tanta gente?

(PASSOS, 2016b, p. 113).

O marechal de costas tem a sua primeira edição publicada em novembro de 2016. No mesmo ano, há a estreia da obra de outro pernambucano, com grande sucesso de crítica e de público, dentro e fora do país. *Aquarius* de Kleber Mendonça Filho (1968) dialoga com o contexto sociopolítico imediato ao representar o “desmoronamento”, metafórico e literal, da vida da protagonista Clara. No filme, é feita uma citação ao trabalho de Passos: “Ele [Kleber] me disse que tinha uma tirada de chapéu, um aceno para mim no filme [...] Há uma coincidência de visões de mundo, o que ele tem feito no cinema é parecido com o que faço na literatura” (PASSOS, 2016a, p. 2).

Entre os pontos de convergência que podemos notar entre os autores, destacam-se a representação e a reflexão sobre o trabalho doméstico ⁴. O escritor e o diretor são “herdeiros”, no sentido estudado por Leyla Perrone-Moisés, da tradição de Gilberto Freyre, ao revisitarem e atualizarem as relações fundadoras do país formuladas pelo sociólogo pernambucano no clássico *Casa grande & senzala* (1933). Nas duas obras, ao focalizar os resquícios do regime de economia patriarcal e escravocrata na sociedade brasileira, sobressai a questão da convivência, violenta e ambígua, entre exploradores e explorados e como ela impacta na vida cotidiana. O sociólogo fala em harmonia racial e convivência com disposição prestativa entre senhores e escravos. Porém, no exercício de pensar sobre o passado e de criticar os caminhos do presente, romancista e diretor denunciam o que é intolerável e trazem o refúgio e a solidão como meios de resistência e protesto. No romance, por exemplo, a presença do silêncio é consequência e estratégia dos subalternizados para lidar com a injustiça e a violência.

⁴ A Emenda Constitucional N. 72/2013, promulgada em 03 de abril de 2013, ficou conhecida como a “PEC das Domésticas” regulamentada através da Lei Complementar nº. 150, assinada em 02 de junho de 2016 e garante os mesmos direitos trabalhistas às empregadas domésticas. O reconhecimento da equiparação do trabalho doméstico aos demais empregados celetistas foi comemorado como um avanço. Contudo, “A conclusão de especialistas é de que as alterações legislativas pouco modificaram a realidade de quem presta serviços do tipo” (SCHWINGEL, 2019, p. 3).

Em *Aquarius*, Clara tem em seu apartamento o espaço das memórias da vida familiar e inicia uma luta para evitar sua ruína. Seus móveis, retratos e bibelôs constituem a herança de um tempo passado, que ela quer que permaneça na sua integridade, sem perceber que o apego demasiado aos objetos do passado a mantém presa a estimas e valores que só são caros a ela, porque os seus filhos e muitos moradores do prédio concordam com a venda do *Aquarius*. Sendo assim, a sua luta a favor da preservação de um edifício decadente e cheio de cupins, simboliza uma luta individual e, ao mesmo tempo, simboliza o direito à propriedade privada, valor tão caro ao poder patriarcal-neoliberal. Ao lado da jornalista, em sua cruzada contra a especulação imobiliária feroz que pretende derrubar o antigo prédio na praia do Pina em Recife, aparece a empregada doméstica Ladjane, moradora da comunidade Brasília Teimosa, atingida pelo cotidiano de violência das grandes cidades brasileiras. A personagem, com poucas falas, fica, praticamente, restrita à área de serviço e causa incômodo na sala de visitas ao participar da reunião familiar, “extrapolando” os limites de sua função. Ainda assim, compartilha com Clara forte sentimento de amizade, tomando sua defesa ao ser discriminada como “alguém de cor” que conseguiu ascender socialmente.

No espaço público, reivindicando seus direitos, Clara falava com liberdade de expressão. Era corajosa e dona de sua vontade, sem demonstrar os mesmos preconceitos da classe brasileira dominante. No espaço do privado entre seus pares, expunha os seus dilemas. Um exemplo é a conversa com Fátima, sua cunhada, quando lembra o caso de uma antiga empregada, mulher preta que aparece sem rosto nas fotos da família, mandada embora, com suspeita de roubo, e conclui: “No final, ela se revelou uma bandida, roubou as joias da mamãe” Ao que Fátima retruca: “É, mas é inevitável. A gente explora elas [sic], elas roubam a gente de vez em quando e assim vai, né?” (AQUARIUS, *apud* BRAGANÇA; SICILIANO; PINTO, 2019, p. 111). Na aparência, Clara se sentia incomodada com a suposta acusação, porém sucumbia ao preconceito, mostrando a vulnerabilidade própria de quem reitera o escravismo racial, que trouxe sérias implicações para a vida de tantos seres humanos, configurando negação de direitos e impondo novos desafios.

José Luiz Passos, assim como Kleber Mendonça Filho, observa, no Brasil destas duas primeiras décadas, as sombras ainda presentes de nosso passado patriarcal e escravocrata. As relações trabalhistas são formadas por laços afetivos dúbios e frágeis, o que é agravado em um cenário de

desemprego estrutural e do abandono progressivo de um projeto coletivo de crescimento e distribuição de renda, conforme identificam os historiadores dos “escombros” do breve século XX.

Por outro lado, é patente o incômodo diante da ascensão da “Classe C”, fenômeno da primeira década deste século, quando uma parcela significativa de trabalhadores conseguiu bens e serviços que sempre foram exclusivos da elite brasileira⁵. Recorde de vendas de automóveis para os setores médios e baixos da escala social; aeroportos que parecem “rodoviárias”; ingresso nas universidades públicas através de medidas afirmativas, como as cotas raciais; bolsas e programas de subsídios às camadas de baixa renda. As ações foram percebidas como ameaça ao *status quo* e acenderam o estopim dos movimentos de recusa a “pagar o pato”⁶ dessas conquistas populares.

No romance *O marechal de costas*, a protagonista é a cozinheira de uma família de classe-média carioca que vive o receio de ser atingida pela crise financeira e a consequente perda do status. Apesar de ter trabalhado para tanta gente importante, não conseguiu ter uma casa própria e viver com independência. A personagem é desprovida de nome próprio, um símbolo de sua invisibilidade social. Como Ladjane, ela é moradora do “quartinho” que deve saber quando e como se relacionar com o ambiente principal da casa; e tal qual Clara vive o desmoronamento de suas relações familiares, dos espaços de memórias pessoais, sem possuir, todavia, o lastro financeiro da jornalista. Contudo, a cozinheira é uma mulher forte, rica em motivações interiores e tem consciência do que foi obrigada a passar, cozinhando e servindo na invisibilidade das cozinhas das casas grandes, suas palavras reforçam a coragem da nordestina:

Diz um ditado, quem cedo sai muda por demais, e é certo. Comecei jovem, trabalhei para um amante da mesa. Na propriedade dele estiveram um governador e maestros de orquestra. Não alcancei esse tempo, mas recebi pessoas de igual calibre, empresários que iam ao campo ou vinham à casa da cidade enquanto ele, já marido meu, se perdia aturando gente de chapéu, apenas para não ser visitado por nenhum deles no seu leito de morte, em hospital público.

⁵ “Não tem negócio de câmbio a R\$ 1,80. (...) [Era] todo mundo indo para a Disneylândia, empregada doméstica indo para a Disneylândia, uma festa danada” (NOGUEIRA, 2020).

⁶ Parte do *slogan* da FIESP na campanha contra a cobrança abusiva de impostos, cujo personagem se tornou um dos ícones durante o processo de *impeachment* em 2016.

Quando o Sul passou o Nordeste, a minha cozinha precisou de outra ciência. Primeiro foi a ruína na política e na saúde de meu pai. Depois, a de meu marido, sem a renda dos abates nem das plantações. Mas da queda se faz bom caldeirão. (PASSOS, 2016b, p. 84-85).

Na obra de Passos, a condição subalterna vivida pelas trabalhadoras domésticas é referida em uma observação que podemos perceber reversa à da cunhada de Clara, expondo o lado perverso do acordo tácito entre exploradores e explorados: “As arrumadeiras foram muitas, mudavam a cada vez que alguma coisa sumia, e a culpa ia para as costas de quem não fosse da casa ou tivesse menos tempo ali, na Rua Almirante Alexandrino.” (PASSOS, 2016b, p. 28). A atitude se destaca, ironicamente, já que o patrão, Dr. Ramil, advogado responsável pela ação judicial, expõe a vitória da causa trabalhista da cozinheira contra a jornada laboral inescrupulosa da *Beef's* e a venda de carne adulterada. Contudo, tanto no serviço doméstico, quanto no trabalho da rede de *fast-food*, o que predomina é a grande rotatividade e a condição descartável dos trabalhadores⁷:

[...] Pra esse movimento maluco, um gerente me disse, só mesmo com funcionário que também vá e venha, e trabalhe quando tem trabalho, assim é melhor para todo mundo, entende? *Éramos os móveis do mundo Beef's*.

Cheguei a contar uma fila de onze, nos fundos, esperando pelos clientes. O gerente chamava uma por uma na ordem de chegada, só quando aparecesse o que fazer. Pegávamos às vezes uma jornada de hora e meia num dia inteiro de trabalho, com vistos de entrada e saída na prancheta marrom. [...] As *Beef's* não permitiam sequer que os funcionários trouxessem almoço de casa. A comida era tirada em vales. [...] (PASSOS, 2016b, p. 40, *grifo nosso*).

Assim, após alguns empregos ocasionais, a cozinheira vai para a casa da Rua Almirante Alexandrino. A personagem passa a trabalhar para Dr. Ramil, um promotor aposentado, sua esposa Dona Maria Sílvia e Ramil Jr. durante o processo contra a jornada móvel da *Beef's*. A casa está situada em um bairro

⁷ O texto de Passos antecipa algumas das questões que ganharam grande repercussão no noticiário brasileiro dos últimos anos. Um ano após o romance, o então presidente Michel Temer sanciona a Lei 13.467/17, no âmbito da Reforma Trabalhista, alterando a base salarial e estabelecendo as regras para o contrato de trabalho intermitente, flexibilizando a contratação, o regime de férias e a jornada de trabalho dos empregados celetistas.

— Santa Teresa — que começa a viver um processo de decadência urbana na “maravilhosa São Sebastião do Rio Janeiro” e corresponde, numa escala menor, aos confrontos que se dão no cenário público da cidade. A família, incomodada com o aspecto decadente do entorno, cogita se mudar: “Mas ali, naquela rua cheia de árvores, começam a tomar como deles a ruína dos outros. Fecham as portas e falam em vender a casa” (PASSOS, 2016b, p. 86).

Por outro lado, na revisão histórica realizada pelo romance, o endereço é um dos tantos índices semeados para promover o retorno à origem da nossa República, como o passado e presente confluem. O Almirante foi figura de grande destaque da Marinha do Brasil, lutando na Guerra do Paraguai e atuando no período da Revolta da Armada, cuja memória foi preservada em um dos bairros nobres do Rio de Janeiro e é tematizada no romance.

Outro espaço importante, no romance, é o Nordeste, representado pelas cidades de Maceió e Ipioca, esta última terra natal da cozinheira e do Marechal Floriano Peixoto. O Nordeste aparece como contraponto ao Sudeste⁸, reportando as tensões e preconceitos decorrentes do processo migratório interno. A animosidade entre as duas regiões mais populosas do país, visíveis no mapa eleitoral da campanha presidencial de 2014, tem seu equivalente na relação entre a cozinheira nordestina e seus patrões cariocas.

Apesar da condição de trabalhadora, a cozinheira não é mais um personagem nordestino sem os meios de formular e expressar sua visão de mundo. Ao contrário, assumindo a palavra, que é menoscabada pelos demais personagens que não consideram pertinente para sua classe social, a narradora valoriza os conhecimentos adquiridos a duras penas, bem como o direito de ter e expressar a própria opinião:

Não sou maçante nem bronca. Tive berço. Sei me portar. Entro e saio dos lugares, as pessoas comentam, sabem de onde venho. Um incomodado com isso me disse certa vez que eu era o tipo de entulho nordestino educado por coronéis em colégio de freiras. Só pode

⁸ A perspectiva de enfrentamento entre Sudeste e Nordeste (ou Norte X Sul) no romance de Passos tem grande coincidência, novamente, com a visão de Kleber Mendonça Filho. Em *Bacurau* (2019), Mendonça reatualiza o confronto de civilização e barbárie do massacre de Canudos, numa outra chave interpretativa. O colonialismo interno e o preconceito para com os nordestinos é um dos temas principais do filme: a fictícia cidade de Bacurau é alvo de um massacre que é organizado pelos “brancos”, “não tão brancos” do Sudeste, e a classe política local, que capitaliza a tragédia sertaneja.

ser filha de coronel, não é? Hein? Ocorre que agora estou aqui, não estou? Livríssima. Contando o que me vem à cabeça. E, olhe, não sou professora nem nada, seu ratinho. Canalha. Filha duma bruta. (PASSOS, 2016b, p. 31).

Diante do projeto da venda da casa, Ramil Jr. sugere que a personagem retorne à terra natal, pois não teria mais motivos e meios para permanecer na cidade do Rio de Janeiro. Contudo, a narradora não cede ao desejo preconceituoso do rapaz e ironiza as imagens estereotipadas da divisão geopolítica do tempo do Império, o Norte e o Sul, presentes no imaginário brasileiro:

Dr. Ramil uma vez quis saber se eu não sentia falta das grandezas do Norte. Que Norte, se não venho da Amazônia? Digo que uma cozinha são várias cozinhas, como na derrota, que traz à tona toda e qualquer forma de derrota. Nessas situações eles riem, falam que sou espirituosa, que nortista é assim. (PASSOS, 2016b, p. 85).

Percebemos que a atmosfera de confronto, tematizada de diversas formas no romance, é a consequência do medo que se propaga nos diferentes estratos da sociedade diante das mudanças que abalam o poder aquisitivo e padrões de consumo e classistas consolidados há décadas. A epígrafe que abre o romance indica o poder dessa atmosfera de apreensão e desconfiança. Os versos de “Congresso Internacional do Medo”, do livro *Sentimento do Mundo* (1940) de Carlos Drummond de Andrade (2015, p. 68-69), expressam o estado de grande inquietação ante um mundo conflagrado pela guerra: “O medo grande dos sertões, dos mares, dos desertos,/ o medo dos soldados, o medo das mães, o medo das igrejas,/ cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas.”

No poema, o pavor generalizado se manifesta em distintas esferas sociais: familiar, militar, religiosa, nos regimes democráticos ou ditatoriais, não sendo possível encontrar descanso em espaços aparentemente afastados das turbulências presentes, pois estes carregam consigo sustos e pavores próprios. No entanto, apesar da atmosfera paralisante formada pelo medo, o canto coletivo é o índice de resistência que se faz presente também no romance. Na epígrafe reverberam, ademais, os espaços e as situações da narrativa, sejam os momentos passados das campanhas de guerra, sejam os sentimentos de uma classe média com medo da ruína ou da narradora com o receio de “voltar a ser uma pessoa móvel” (PASSOS, 2016b, p. 87).

O medo também permeia a relação entre a personagem e Ramil Jr., quando a cozinheira passa a receber do Dr. Ramil uma ajuda de custo extra para fazer frente à doença degenerativa da mãe que perdia, progressiva e irreversivelmente, a memória. Entretanto, após o falecimento da mãe, a personagem decide omitir o fato da família Ramil para não perder o dinheiro que a ajudava a pagar o aluguel da quitinete no edifício Acrópole. Simbolicamente, a cozinheira habita o que foi o berço da democracia e das bases intelectuais e espirituais do mundo ocidental.

Quando Ramil Jr, até então seu amigo na casa, admirador do seu intelecto, descobre a situação, passa, sistematicamente, a fazer pequenas chantagens e a ofender a funcionária. A cozinheira é obrigada a atender aos caprichos do jovem diante da ameaça velada da revelação da história e, conseqüentemente, da perda do emprego.

Acompanhamos, pouco a pouco, a crescente tensão entre os dois personagens até o momento do tumulto que dispersa a multidão dos protestos na Central do Brasil. O rapaz, alvo de seus cuidados ao longo de dez anos de serviço no casarão, é descrito como alguém abalado pela perda familiar e desorientado entre os *slogans* da sua geração, sendo, ele também, a massa de manobra que diz repudiar:

De madrugada Ramil Jr. parecia perdido, não falava não sorria, ia da sala para a cozinha cabisbaixo, sem o vigor de ontem, nem dos seus camaradas de idade, que, antes, na passeata, agitavam faixas e bandeira, filmavam uns aos outros, gritavam palavras de ordem [...] Vi esse menino crescer. Vi esse menino perder a mãe e ficar catatônico. Seu pai era indiferente. [...] Agora aos vinte e quatro, Ramil Jr. tem um tutor esquerdista e um país à deriva. (PASSOS, 2016b, p. 85).

Assim, entramos na vida da cozinheira no momento em que se intensificam os protestos contra a Copa do Mundo de 2014, que provocam, tragicamente, a morte do cinegrafista Santiago Ilídio Andrade (1964-2014). O fio condutor da narrativa é a viagem noturna do grupo formado pela cozinheira, os “Ramil” e o Professor até o epicentro dos protestos na Central do Brasil, no Rio de Janeiro, em fevereiro de 2014. Instaura-se um percurso narrativo que sobrepõe o primeiro golpe da República brasileira e o golpe de 2016.

Em paralelo, o relato sobre a derrocada do poder legitimamente eleito, se mistura a acontecimentos igualmente dramáticos da História do Brasil: a Guerra do Paraguai (1864-1870), a Abolição da Escravatura (1888), a Proclamação da República (1889), a Revolta da Armada (1893). E se detém

na personalidade ambígua de Floriano Peixoto, vice-presidente do governo Marechal Deodoro, o homem com punhos de ferro, que conseguiu consolidar a recém-proclamada República, era casado com Josina, sua meia-irmã, muito mais nova do que ele, gozava da mais alta estima de D. Pedro II e da Princesa Isabel, e era obcecado pela personalidade bélica de Napoleão Bonaparte.

Na tessitura do romance, avulta a relação de fragmentação e de saturação da memória por meio da onipresença das imagens (fotografia, televisão e internet), cujo aspecto fantasmático e etéreo, reforçam, ainda mais, o caráter espectral da narrativa, como identifica Perrone em certas narrativas contemporâneas. Em *O marechal de ferro*, vozes e versões diferentes disputam o mesmo espaço narrativo. São fragmentos e restos de conversa, lembranças, intenções e silêncios, fatos do cotidiano e episódios da história oficial, personagens fictícios e personalidades históricas que surgem e se justapõem, à maneira de uma *Matrioshka*, o brinquedo artesanal, conhecido como “boneca russa”, que reúne uma série de bonecas, que juntas formam um corpo uno e compacto, mas de tamanhos e pesos diferentes. Nesse sentido, a forma de percepção da realidade escolhida por José Luiz Passos contraria a noção de que existe uma verdade única e indiscutível, mas leva a pensar sobre determinados momentos da história brasileira, no limite entre o público e o privado, conforme se lê na quarta parte do romance, “4ª Fase - Revolução”:

Do fundamental Ornelas Lima, La verité. Toute la verité. Rien que la verité. Nenhuma teoria geral da personalidade dos líderes chegará a dar conta, plenamente, do fato político. O poder é a capacidade de modificar o comportamento alheio. Um ato, um discurso, uma aliança abandonada são ao mesmo tempo evidências da coisa pública e traços de uma biografia singular. (PASSOS, 2016b, p. 123).

Opondo-se à linha confessional do filósofo Jean-Jacques Rousseau, em que os sentimentos e impressões do “eu” são o centro organizador de uma biografia, José Passos problematiza as muitas narrativas sobre Floriano Peixoto que chega à presidência da República em 1891, sem que haja novas eleições, e se vê acuado. Antes, havia empreendido uma campanha violenta na Guerra do Paraguai e enfrenta os que se insurgiram contra a concentração do poder em suas mãos, na Revolta da Armada, com igual virulência. Um homem, segundo contam, que era frio, e dissimulado no trato com seus subordinados, e usava o silêncio desconcertante para anunciar suas decisões. A controversa biografia do Marechal é explorada no romance.

Passos leva a pensar que o gênero biográfico oferece muitos atrativos a um escritor que se predispõe a dizer verdades sobre a vida do morto, já sabendo que o biógrafo, no esforço de tornar a retrospectiva mais interessante, pode escolher, organizar os assuntos e até inventar, porque uma vida, por mais rica e complexa que seja, nunca será abarcada em sua totalidade. Por isso, esclarece: “Toda biografia é como adivinhar pelas costas o rosto de alguém. Damos à pessoa um traço possível. Quando se vira, pode ser outra” (PASSOS, 2016b, p. 197). Ao se observar o monumento em bronze e pedestal de granito, que exalta a nacionalidade brasileira, formada por indígenas, portugueses e negros sob a égide da Igreja Católica, salta aos olhos o quanto de história e imaginação se misturam na alegoria que cultua a personalidade do homem forte, capaz de unificar o país e conduzi-lo para o futuro de forma gloriosa. Atrás da bandeira nacional que se serve de pano de fundo à figura heroica, estão as crianças, representando a geração dos novos brasileiros, esperança da nação:

A base mostra dois índios, Anchieta fazendo a catequese e também Caramuru, [...], Figurando aí o colonizador português, seguido de um casal de negros africanos. O monumento faz referência a três datas. 1789, 1822 e 1899. Tem três inscrições. A SÃ POLÍTICA É FILHA DA MORAL E DA RAZÃO. O AMOR POR PRINCÍPIO A ORDEM POR BASE E O PROGRESSO POR FIM. LIBERTAS QUAE SERA TAMEN. No topo da coluna está a imagem do corpo inteiro do marechal, de costas para a bandeira do Brasil. (PASSOS, 2016b, p. 197).

O romancista acompanha os acontecimentos históricos de perto, com o objetivo de questionar a tradição brasileira de seguir homenageando homens em lugar de ideias, esquecidos de sua humanidade: “O marechal foi nosso oráculo, como uma cigarra prestes a estourar pelas costas, como um caranguejo que na hora certa ergue as garras. Mas foi também, como tantos e tantos outros, mais um covarde da pátria” (PASSOS, 2016b, p. 191-192). A renúncia de Marechal Deodoro mergulhou o país no autoritarismo. O afastamento da presidenta Dilma dividiu o país. Em sua defesa no Congresso, durante o processo de *impeachment*, ela não só declarou como lembrou que os crimes cometidos pelos dirigentes dos regimes ditatoriais no Brasil nunca são julgados e condenados, e que as consequências são funestas para um país onde as regras democráticas são violentadas com facilidade: “Quem se acumplicia ao imoral e ao ilícito, não tem respeitabilidade para governar o

Brasil”. E, com voz de oráculo, prossegue: “Ironia da história? Viola-se a democracia e pune-se uma inocente. Estamos a um passo da consumação de uma grave ruptura institucional. Estamos a um passo da concretização de um verdadeiro golpe de Estado.” (PASSOS, 2016b, p. 193-194).

Os paralelos da cozinheira com Floriano Peixoto se impõem unicamente por ela ser de Alagoas, estado natal de Floriano. Com isso, o autor marca a relação cultural muito brasileira, e muito marginalizada, que é a de esconder a origem humilde de pessoas que alcançam a fama e o poder no Brasil. No romance, predomina a ótica da cozinheira, que observa tudo o que acontece e conversa com o professor, um personagem que permanece sem nome próprio, sendo designado pela profissão com letra maiúscula, e tem um discurso que a narradora ironiza pelo tom artificial, de quem concorda e “acha qualquer coisa lindíssima, acertadíssima, interessantíssima” (PASSOS, 2016b, p. 191). Mulher acostumada a batalhar em um país de desiguais, os padrões e o professor não conseguiam avaliar as dificuldades que enfrentavam os que protestavam nas ruas: “Nenhum deles pegava ônibus, mesmo assim achavam que os protestos não eram por causa das passagens de ônibus. Isso, na visão deles, seria um exagero.” (PASSOS, 2016b, p. 74). Para eles, se tratava do levante de uma “massa de manobra” revoltada com a coleta de impostos, gritando palavras de ordem vagas e, *até mesmo*, levianas:

O professor tomava as cenas como quem saboreia um conhaque raro, lambia os beiços com a ponta da língua. De vez em quando lia as palavras de ordem, baixinho, como se para ele mesmo, fazendo um arzinho para todos ouvirem, Olhem para isso. Nem Copa, nem Olimpíadas. Educação e Pão. Abaixo a tomada de três pinos. Dr. Ramil balançou a cabeça, ratificando a sensação que se espalhava na sala. Falou apenas, Radicalismo apolítico, é isso. Massa de manobra *total*, Ramil Jr. disse e o pai concordou. Os evangélicos andam de orelha em pé, a polícia muito arisca, todo mundo ferroando todo mundo. (PASSOS, 2016b, p. 50).

Sendo provocada por Ramil Jr. que repete a história do suposto parentesco com Floriano Peixoto; a narradora opta pelo distanciamento em relação aos demais personagens que prosseguem a discutir o país na malfadada viagem ao foco dos protestos, principalmente, o fortalecimento das ideologias conservadoras, conforme observa o Professor:

Só quem dá opinião e se vangloria dela é a classe média. Isso tudo que vocês estão vendo é radicalismo de classe média. O aristocrata não dá opiniões, inspira obediência posando com a sua linhagem. O proletário só tem, como diz seu próprio nome, a prole. Não tem tempo pra entrar no mercado das ideias, o dia é curto. O alto burguês, capitão de indústrias, por exemplo, comanda com a caneta e o carimbo. Não sobe ao plano das abstrações, porque ali não há o que ele quer, acumular posses. O pragmatismo dessas três classes a classe média não herdou, verdade? Vive numa sopa de opiniões, aspirando ser como um aristocrata, consumir como um burguês, e, ainda por cima, se queixar que é difícil manter a dignidade do trabalho, terreno dos proletários. [...] Desses 65 mil que estão aí, segundo a Polícia Militar do belo Rio, desses garanto que pelo menos 50 mil ou mais são da classe média. Estão balançando o chocalho das opiniões sem base. (PASSOS, 2016b, p. 112).

Entretanto, de acordo com o que foi apresentado no livro, há paralelismos na biografia da cozinheira e do marechal nas cinco fases, que dividem o romance, correspondendo à trajetória da ascensão político-militar de Floriano Peixoto: “Gênese”, “Juventude”, “Campanha”, “Revolução” e “Paraíso”. No capítulo inicial, o bloco de cenas reforça a atmosfera artificial e ilusória, na qual se percebe a atuação de atores que ocultam as suas verdadeiras intenções. A descrição do palco, a sua cortina de veludo roxo com dobras e vincos comparados a uma vagina simula um parto, ou melhor, o nascimento da história de ambição e grandeza de Floriano. A teatralidade das ações é reforçada pelo grotesco, alcançado através das imagens de genitálias, secreções, excreções e fluidos corpóreos que predominam na biografia do marechal e que, na cozinha da narradora, são transformados em aromas que encantam o olfato e o paladar ou mostram a degradação do ambiente laboral. De comum entre o militar e a cozinheira, existe a diáspora de sua família, ambos saem muito jovens de Alagoas, são disciplinados, silenciosos e buscam o isolamento quando algo os ameaça, evitando a zombaria e a humilhação de terceiros:

[...] Liguei o ventilador, tirei o aparelho de ouvido, dois feijões prateados, e coloquei o par num pires, em cima da cabeceira. Então sentei para folhear a revista com a estátua do marechal na capa. Agora só ouvia aquele zunido fundo, distante, familiar. A verdade é que já me sinto tão, tão cansada. [...]

Sente que não pode voltar sem acidentiar a farda, se as piadas dos primos e toda essa zorra negativa, sente isso com um profundo mal-estar. Então, enlaça os dedos por trás da nuca. Escorre as mãos pelo cabelo, tem vontade de tapar os ouvidos e sumir dali. Meter cera de abelha nos tímpanos e não baixar mais do céu. (PASSOS, 2016b, p. 42-43).

Curiosamente, existem dados que ecoam nas ações das personagens e que podem carregar um pouco da explicação para o mundo em que eles se movem. Nos primeiros anos da carreira militar, o jovem cadete aparece como alguém habilidoso e disciplinado, mas também ambicioso e indiferente. Ele era o sobrinho adotado de Vieira Peixoto, que não foi reconhecido pelo pai biológico. Os seus traços “indiáticos” são referidos de forma pejorativa pelos parentes: “Quando é chamado de caboclo, na zombaria, soa estranho” (PASSOS, 2016b, p. 43). Por seu turno, a cozinheira também não consegue identificar sua origem paterna: “Já meu pai, não se sabe de onde veio. [...] Fugia de quê? Vejo uma foto de meu pai, e penso sírio-libanês, negro, maçom? O fato é que não tenho certeza” (PASSOS, 2016b, p. 29). Como Floriano, sofre preconceito por parte de D. Maria Sílvia que era elegante e educada, mas que no jeito que a tratava, parecia que “não gostava tanto assim de nordestinos, nem de pretos” (PASSOS, 2016b, p. 66).

Essa correspondência, ou o “passado no presente”, também se dá entre os acontecimentos históricos. O mote dos protestos de 2013, os vinte centavos de reajuste da passagem de ônibus e o *impeachment* de Dilma Roussef tem seu paralelo com a Revolta do Vintém e a queda da monarquia: “antes de ser deposto e expulso do país, no auge de uma crise em que prevaleceu o quebra-quebra durante a revolta do Vintém, por causa do imposto que aumentava em vinte réis a tarifa dos bondes” (PASSOS, 2016b, p. 152). Os balões dirigíveis comandados por Floriano, durante a Guerra do Paraguai, — grotescas verrugas que assinalam o seu sentimento de solidão e superioridade, além do desejo de se alçar na hierarquia militar — são o reverso dos balões que pairam sobre os protestos na Central do Brasil, com a propaganda dos financiadores da oposição ao governo: “Caminhamos uma quadra e meia, demos com uma multidão diante de palanque com balões presos por cabos, ao lado de uma moldura de canhões de luz e alto-falantes. Nas bolotas imensas, iluminadas no alto por holofotes, havia as imagens de uma cerveja gelada e de um papagaio, o garoto-propaganda de minha operadora de celular” (PASSOS, 2016b, p. 114). O campo bélico se faz notar

tanto na Guerra que vai acelerar o processo de declínio da Monarquia, quanto nas campanhas publicitárias que levarão ao *impeachment* de Dilma Roussef.

Há correspondência, também, nos discursos do Imperador D. Pedro II nas campanhas da Guerra do Paraguai que se aproximam dos discursos da ex-presidenta, mostrando os contextos de manipulação e traição dos ex-aliados. Enfatiza-se o abandono político vivido pelos dois, cujas figuras não seriam compatíveis com as funções desempenhadas, num processo de desmoralização implacável.

O Imperador, um “sábio à beira do abismo” (PASSOS, 2016b, p. 128), possui uma figura sóbria e austera, cuja voz de *castrato* o fragiliza no comando do país. O Imperador é traído por Floriano Peixoto que permanece omissos diante do golpe militar inaugural da República e que, mais adiante, vai tomar a presidência do país, com sua postura dissimulada e violenta. Dilma Roussef não teria os atributos políticos de negociação e para realizar os acordos para a governabilidade, sendo inclusive desprovida de feminilidade e alvo de ofensas misóginas violentas. No romance, Ramil Jr. ironiza a condição de heroína de Dilma para a cozinheira.

A narrativa sustenta que tanto a destituição do imperador quanto a da presidenta se dão, entre tantas outras razões, por terem abespinhado as bases de sustentação da elite financeira do país. No Império, “a vanguarda política e cultural estava nas mãos dos monarquistas, que ganharam a batalha da abolição, mas perderam a guerra da governança” (PASSOS, 2016b, p. 153). A oligarquia, já naquele tempo, não aceitou “pagar a conta” que suprimiu a mão-de-obra gratuita dos latifúndios. No período da redemocratização brasileira, “o ciclo das políticas públicas, e tropeços, [...], que garantiram acesso a direitos fundamentais negados a milhões de brasileiros durante quase os primeiros anos duzentos do Império e da República” (PASSOS, 2016b, p. 191) foi o motor da onda reacionária que dividiu o país que não tolerou os “tropeços” desse projeto.

Infelizmente, o prognóstico do professor da revanche entre os que sentiram subtraídos em seus privilégios e a parcela favorável às políticas públicas foi certo: “Nas próximas urnas vai ser o caso de acertamos as contas” (PASSOS, 2016b, p. 191). Nas redes sociais, as disputas ideológicas e a manipulação ostensiva de notícias disseminam mensagens e vídeos falsos, que influem sobre o ânimo e a opinião das pessoas. De acordo com o professor, que havia entrevistado um especialista em aves que, de

repente, começou a receber ataques pessoais, as mentiras na internet são “um comércio de egos”, onde cada um acredita ser um Deus “emendando o mundo pelo teclado” (PASSOS, 2016b, p. 99). Na intrincada rede de cenas e fatos urdidos no romance, os meios de comunicação de massa têm um papel fundamental na formação de opiniões, servindo muitas vezes à alienação, impedindo que pessoas pensem criticamente sobre si mesmas e o mundo à sua volta. Numa antevisão do cenário e dos malefícios de uma opinião pública guiada por *fake news*, confirmou-se, de modo desastroso, que “espalhar opiniões tocando trombone nas redes sociais não é fazer política” (PASSOS, 2016b, p. 99).

Por fim, a personagem de Passos não se coaduna ao papel reservado às empregadas domésticas — um Outro a ser traduzido e representado por um narrador de classe e gênero distintos — e se torna a principal voz narrativa que avalia o acirramento da tensão entre a oposição golpista⁹ e o governo, enquanto vivencia, em âmbito privado, o assédio moral feito pelo herdeiro da família. Questões regionais, raciais, de gênero e de classe afloram no confronto silencioso com o rapaz universitário de classe média durante um dos momentos políticos mais tensos da redemocratização brasileira. A cozinheira é a voz que evoca, atualiza e redimensiona os espectros do passado, iluminando a escuridão do presente:

Nos empregos que já tive, de pé, em cômodos escuros, na frente de pias e fogões encardidos, costumava ilustrar minhas leituras com o facho de uma lanterna. A instrução jamais foi simples no meu caso. Aliás, Deus está na duração em que a luz leva para chegar da página aos olhos do leitor. Benditos sejam os leitores. (PASSOS, 2016b, p. 30).

O contraste entre a luz e a escuridão recorda o compromisso ético do contemporâneo, conforme postula Agamben. A iluminação obtida, precariamente, para superar a treva do preconceito destaca, igualmente, as sombras que toldam os retratos dos grandes personagens e dos acontecimentos históricos. Na sequência, são interpelados aqueles que poderiam atacar

⁹ Sobre a questão do impedimento da ex-presidenta ser ou não um golpe político, conferir declaração de Michel Temer ao *Programa Roda Viva*: “Jamais apoiei o golpe ou fiz empenho pelo golpe” (16/09/2019). Ainda que alegue a constitucionalidade do ato, Michel Temer evidencia que a pressão para saída de Dilma foi o fator mais importante no processo. (JAMAIS..., 2019).

e ridicularizar o esforço e a busca do conhecimento pela cozinheira. Ao comentar o seu processo de criação, a narradora evidencia sua distância de certa parcela da classe intelectual brasileira autocentrada e alienada:

Mas entre os idiotas aí sentados, de livro no colo, há sempre um de traje berrante, marginal de pose, que vai perguntar sorrindo se não seria possível acender o abajur da sala ou passar a página com mais calma, minha senhora, pra que a gente possa ver Deus. Ou a tal da consciência social. O pedido não faz sentido nenhum. São sempre os intelectuais chiques, movidos a entorpecente, que têm o tempo inteiro do mundo e levantam as questões idiotas. Mas devo a essas empulhações o meu emprego na Almirante Alexandrino e, folgando nos fins de semana, a dedicação às minhas recordações. (PASSOS, 2016b, p. 30).

Portanto, a leitura da cozinheira lança luzes para uma série de tensões do Brasil contemporâneo que foi silenciada no nascimento da República brasileira, cujos espectros seguem rondando a nossa contemporaneidade. Sarcástica, critica o posicionamento da classe média, dos políticos e dos intelectuais. A narradora expõe a animosidade da divisão entre o Sudeste e o Nordeste, a radicalização da polarização política, o recrudescimento de ideologias conservadoras, a discriminação racial do país caboclo, a precarização das condições de trabalho, dos produtos e serviços, a persistência das relações viciosas entre casa grande e senzala, o esvaziamento de sentido coletivo e o estímulo à intolerância nas redes sociais.

Considerações Finais

A vida inteira as mesmas perguntas, as mesmas respostas.

(BECKETT, 2010, p.42).

Conforme alerta Eric Hobsbawm (1995, p. 353) “O mundo que entra no terceiro milênio não é um mundo de Estados ou sociedades estáveis”. Crise financeira programada, radicalismo político e enfrentamento de particularismos dão o tom das primeiras décadas deste século e a literatura contemporânea (PERRONE-MOISÉS, 2016) realiza uma sondagem deste real, na perspectiva de voltar ao passado para entender os problemas do momento presente.

Nesse sentido, o romance *O Marechal de Costas* de José Luiz Passos não foge ao compromisso do contemporâneo e se posiciona de modo crítico, mergulhando nas trevas históricas na busca das luzes para os acontecimentos recentes (AGAMBEN, 2009). A “vertigem” (SEVCENKO, 2001) que atingiu a democracia brasileira é vista, no romance, de um ângulo especial. Sua narradora, uma das tantas vozes silenciadas na sociedade brasileira, expõe as contradições do país nos seus confrontos políticos, sociais e culturais. Localizada nos bastidores da casa e da História, expondo os aspectos menos gloriosos, a partir de uma trajetória de derrotas/perdas e de sua condição precária de trabalho para a qual “Não há hora para o quartinho de cima.” (PASSOS, 2016b, p. 49).

A cozinheira vive, de forma muito próxima, a hostilidade e o medo provocados pelas mudanças dos avanços sociais no Brasil de início de século XXI, cuja síntese pode ser encontrada no juízo ambíguo sobre a “vocação igualitária” que, ontem e hoje, amedronta o país: “O privilégio é um ferro, [...] Felizmente, neste mundo, tudo muda. Tudo” (PASSOS, 2016b, p. 47). A cozinheira, em seu processo rememorativo, cria um espaço em que possa “encontrar um país que não me apunhale, e que não esteja fedendo a fumaça de gasolina nem a plástico ou a bolotas de carne frita” (PASSOS, 2016b, p. 199).

Em paralelo à trajetória da cozinheira, a figura histórica do Marechal Floriano é o signo organizador da análise da República brasileira, com suas traições e golpes, um “dos que fizeram o país. Como era aquela celebríssima frase dele? *À bala*, não foi? Perguntavam como ele ia fazer as coisas. O que era pra ser feito. E ele, somente, à bala. Imaginem. Confiar desconfiando sempre, ele dizia isso” (PASSOS, 2016b, p. 76). O poder, o medo, o silêncio e a solidão dos dirigentes políticos são o combustível para as ações violentas e tirânicas: “O Brasil se fez assim, *pacificamente* assassinando os seus, aqui perto e lá longe” (PASSOS, 2016b, p. 132, grifo nosso).

Na linha dos versos drummondianos, o romance de Passos nos alerta de que “Não, o tempo não chegou de completa justiça” (ANDRADE, 2015, p. 107). Longe do maniqueísmo simplista que domina o cenário nacional, *O marechal de costas* realiza uma reflexão densa e complexa dos descaminhos da nossa história republicana, criticando a desigualdade e a violência que estão na base de nossa sociedade e seguem rondando a vida nacional.

Referências

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDRADE, C. D. de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux, Michel Merkt, Said Ben Said. Coprodução: Walter Salles. Brasil/França: CinemaScópio, SBS Productions, Videofilmes, Globo Filmes, 2016.
- BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles. Produção: Emilie Lesclaux, Michel Merkt, Said Ben Said. Edição: Eduardo Serrano. Brasil: SBS Productions, CinemaScópio, Globo Filmes, 2019.
- BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Tradução e apresentação Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BRAGANÇA, M. de; SICILIANO, T. O.; PINTO, L. M. da S. Interdição e invisibilidade nas representações cinematográficas: a geográfica doméstica das empregadas em *Que horas ela volta?* e *Aquarius*. *Galáxia*, São Paulo, n. 42, p. 109-121, set./dez. 2019. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/gal/a/PgHDtT4zyMBtBTgx3Lr9Hts/#>>. Acesso em: 11 jan. 2021.
- CONTEMPORÂNEO. In: AURÉLIO. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio*. Versão 5.0. Curitiba: Editora Positivo, 2004. CD-ROM.
- DEMOCRACIA em vertigem. Direção: Petra Costa. Produção: Joanna Natasegara, Shane Boris, Tiago Pavan. Edição: Karen Harley, Tina Baz, David Barker, Joaquim Castro, Jordana Berg, Felipe Lacerda. Brasil: Netflix, 2019.
- FREYRE, G. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Apresentação Fernando Henrique Cardoso. 48. ed. rev. São Paulo: Global, 2003.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: O breve século XX. 1914-1991*. Tradução Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JAMAIS apoiou o golpe, diz Temer sobre *impeachment* de Dilma. *Revista Exame*, São Paulo 17 de setembro de 2019. Disponível em: <<https://exame.com/brasil/jamais-apoiou-o-golpe-diz-temer-sobre-impeachment-de-dilma/>>. Acesso em: 12 jan. 2021.
- NOGUEIRA, L. A. Declaração de Guedes sobre domésticas na Disney foi muito infeliz. *IstoÉ, Dinheiro*, São Paulo, 13 de fevereiro de 2020.

Disponível em: <<https://www.istoedinheiro.com.br/declaracao-de-guedes-sobre-domesticas-na-disney-foi-muito-infeliz/>>. Acesso em: 12 jan. 2021.

PARASITA. Direção: Bong Joon-ho. Produção: Kwak Sin-ae, Moon Yang-kwon, Jang Young-hwan. Edição: Yang Jin-mo. Coréia do Sul: Barunson E&A Corp, 2019.

PASSOS, J. L. Novo livro de José Luiz Passos traça paralelo entre o governo de Marechal Deodoro da Fonseca e o Brasil atual. [Entrevista concedida a]. Breno Pessoa. *Diário de Pernambuco*, p. 1-9, 12 de novembro de 2016a. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2016/09/novo-livro-de-jose-lui-z-passos-traca-paralelo-entre-o-governo-de-marec.html>>. Acesso em: 05 dez. 2016.

PASSOS, J. L. *O marechal de costas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016b.

PAZ, O. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura no século XXI*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. (Coleção contemporânea: Filosofia, literatura e artes)

SCHWINGEL, Samara. Pouco mudou para as empregadas seis anos após a PEC das Domésticas. *Correio Braziliense*, Distrito Federal, p. 1-21, 28 abril 2019. Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/eu-estudante/trabalho-e-formacao/2019/04/28/interna-trabalhoformacao-2019,752049/apos-seis-anos-da-pec-das-domesticas-informalidade-so-cresce.shtml>>. Acesso em: 30 nov. 2020.

SEVCENKO, N. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.



**Rastros de sangue do interior aos grandes centros urbanos:
a violência como forma de expressão nos romances *Assim
na terra como embaixo da terra*, de Ana Paula Maia,
e *Gog Magog*, de Patrícia Melo**

***Blood tracks from the countryside to the large urban centers:
violence as a form of expression in the novels Assim na terra
como embaixo da terra, by Ana Paula Maia and
Gog Magog, by Patrícia Melo***

Alfeu Sparemberger

Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Pelotas, Rio Grande do Sul / Brasil

berger9889@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6003-6353>

Lisiani Coelho

Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Pelotas, Rio Grande do Sul / Brasil

lisi.mae@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2556-4246>

Resumo: O presente artigo investiga a relação entre os romances *Assim na terra como embaixo da terra* (2017), de Ana Paula Maia, e *Gog Magog* (2017), de Patrícia Melo, pelo viés da manifestação da violência na sociedade brasileira contemporânea. Em adição, explora a relação das referidas obras com o contexto de surgimento e consolidação do gênero brutalista na literatura nacional, chegando assim à contribuição das duas autoras para a atualização desse cenário, sempre muito popular entre os leitores. Como suporte teórico da análise, são utilizadas as contribuições dos seguintes autores: Antonio Candido [1987] (1989), Alfredo Bosi (2015) e Karl Erik Schøllhamer (2009), em relação à catalogação e discussão do gênero; Byung-Chul Han [2011] (2017), Jaime Ginzburg (2017) e Slavoj Žižek [2008] (2014), na abordagem da questão da violência e, para um maior entendimento das relações de intertextualidade estabelecidas entre os textos literários, a obra *A intertextualidade* [2001] (2008), de Tiphaine Samoyault.

Palavras-chave: Violência; Ana Paula Maia; Patrícia Melo; Literatura Brutalista; Intertextualidade.

Abstract: This article aims to investigate the relation between the novels *Assim na terra como embaixo da terra* (2017), by Ana Paula Maia and *Gog Magog* (2017), by Patrícia Melo through the perspective of the manifestation of violence in contemporary Brazilian society. In addition, it is also intended to explore the relation of these works with the context of emergence and consolidation of the brutalist genre in national literature, thus arriving at the contribution of the two authors to update this scenario, very popular among readers. As theoretical support to the analysis, the contributions of the following authors will be used: Antonio Candido [1987] (1989), Alfredo Bosi (2015) and Karl Erik Schollhamer (2009) related to the cataloging and discussion of the genre; Byung-Chul Han [2011] (2017), Jaime Ginzburg (2017) and Slavoj Žižek [2008] (2014) in addressing the issue of violence and, for a better understanding of the relations established between the literary texts, the work of Tiphaine Samoyault, *Intertextuality* [2001] (2008).

Keywords: Violence; Ana Paula Maia; Patrícia Melo; Brutalist Literature; Intertextuality.

1 Introdução

Ana Paula Maia e Patrícia Melo são duas das escritoras de maior destaque do cenário nacional contemporâneo. Além de premiadas por seus romances e novelas, as autoras possuem uma projeção internacional consolidada pela tradução de suas obras em diversos países como Alemanha, Estados Unidos, Itália e França.

O gênero no qual se inscrevem suas obras recebe a denominação de “brutalista”, “realista feroz” ou “realista cruel”, dependendo de qual abordagem teórica¹ for priorizada no tratamento da temática. Seus personagens, de modo geral, são produtos de uma sociedade caótica, na qual a desigualdade social tem se agravado cada vez mais nos últimos tempos. Juntamente com esse processo de distanciamento, o desequilíbrio psíquico aliado à violência, é instrumento de destruição de corpos e de espaços, tanto no contexto dos grandes centros urbanos quanto nas pequenas cidades.

As obras das autoras dialogam entre si ao explorarem esses locais de desequilíbrio social. No entanto, o diálogo se estende também ao histórico de produções do gênero brutalista no Brasil, além de dividirem interesse

¹ A escolha, neste artigo, da utilização do termo cunhado pelo crítico literário Alfredo Bosi, em 1974, justifica-se pela crença de que o termo brutalista englobe, além da questão da violência em si, uma leitura da condição de existência dos próprios personagens das narrativas, brutalizados pela sociedade, seja por ocuparem lugares sociais marginalizados ou por possuírem profissões desvalorizadas (BOSI, 2015).

em autores internacionais e na própria exploração da religião católica, ao introduzirem questões bíblicas em suas obras. Analisar a posição das autoras em relação ao contexto de produção do gênero no Brasil se mostra como uma ferramenta de avaliação dos novos rumos dessa ficção, majoritariamente escrita por autores do sexo masculino, com destaque para Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, João Antônio e Paulo Lins. É possível pensar que uma renovação estilística surge com o sucesso de duas mulheres no gênero.

Para empreender a investigação dessas relações, que vão desde o diálogo entre textos do mesmo gênero (*Assim na terra como embaixo da terra* e *Gog Magog*) e que possuem a mesma raiz formativa (literatura brutalista), até as relações intertextuais com outros autores, as noções de intertextualidade, descritas por Tiphaine Samoyault (2008), serão adotadas. Com o intuito de tornar a análise mais sistemática, priorizou-se a divisão do artigo nas seguintes seções: Brasil e a literatura da violência: do surgimento aos dias atuais; Patrícia Melo e o caos urbano como enredo; Ana Paula Maia e um olhar aos esquecidos; Sobre violência e de *Assim na terra como embaixo da terra* à *Gog Magog*: a relação entre Ana Paula Maia e Patrícia Melo.

2 Brasil e a literatura da violência: do surgimento aos dias atuais

Alfredo Bosi foi um dos primeiros críticos literários brasileiros a organizar a produção nacional com foco no entendimento dos gêneros que a compõe. Sua coletânea *O conto brasileiro contemporâneo*, é vista como referência não apenas no tocante ao conto em si, modalidade que estava em plena ascensão em termos de qualidade e quantidade no momento em que a obra foi escrita, como também para a análise da produção de romances e novelas (BOSI, 2015). De fato, a maioria dos autores citados por Bosi também se destaca na escrita de narrativas longas.

O crítico propõe que se pense a ficção contemporânea curta em duas grandes vertentes: de um lado, a ficção introspectiva, pautada na memória e na autoanálise, e, de outro, a literatura-verdade, dos modelos fragmentários e brutais de expressão, que “responde à tecnocracia, à cultura para as massas, às guerras de *napalm*, às ditaduras feitas de cálculo e sangue” (BOSI, 2015, p. 24). É nessa coletânea que surge pela primeira vez o conceito “literatura brutalista”:

[...] um modo de escrever recente, que se formou nos anos 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio. A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara (BOSI, 2015, p. 19-20).

Em seu ensaio de abertura, além de justificar a popularidade e especular sobre a possível permanência do gênero brutalista na literatura nacional, Bosi aponta os autores que teriam iniciado essa exploração. Rubem Fonseca aparece como destaque, seguido de

[...] algumas páginas de Luiz Vilela, de Sérgio Sant'Anna, de Manoel Lobato, de Wander Piroli, de contistas que escrevem para o Suplemento Literário de Minas Gerais, de Moacyr Scliar e de outros escritores gaúchos ligados à Editora Movimento, sem falar em alguns textos quase crônicas do seminário carioca *O Pasquim* (BOSI, 2015, p. 20).

De fato, por muitos anos e talvez até mesmo no atual momento, seja o nome de Fonseca o primeiro a ser ligado ao sucesso brutalista, que, no entanto, atualiza-se e mostra novas facetas. É provável que o vasto número de produções do autor, o fato de ter sido importante para a formulação desse nicho, ter inspirado o surgimento de novos autores e ter suas obras adaptadas sejam algumas das motivações para a sua popularidade contínua. Essa literatura, pelo forte vínculo ao autor, é chamada de detetivesca ou policial, pois, na obra de Fonseca, além de estarem presentes questões do universo da violência, do crime e da relação da burguesia carioca com o mundo que a cerca, frequentemente desenrolam-se investigações criminais. É necessário lembrar, nesse caso, que essa denominação não é capaz de dar conta da ampla gama de textos que compõem o gênero brutalista; seria, na verdade, uma leitura bastante simplista das produções do gênero.

Apesar de não considerar o curitibano Dalton Trevisan um exato brutalista nos mesmos moldes de Fonseca, Bosi faz menção à sua presença nas origens do que viria a se consolidar como o gênero, pois o uso que faz da violência e a forma como aplica a linguagem de maneira direta, concisa e ágil, além da utilização do cenário urbano de classe média, são aspectos que surgem também em sua ficção. A respeito da relação dos dois autores com uma literatura internacional, Bosi (2015, p. 16) indica uma identificação

com produções norte-americanas: “Há algum ressoo norte-americano, de Hemingway, de Steinbeck e, certamente, de Faulkner, na pungência cruel de Dalton Trevisan. E há muito brutalismo *yankee* na concepção de linguagem de Rubem Fonseca e dos seus seguidores mais recentes”.

As inspirações de Rubem Fonseca e seu grupo em formação surgem também das páginas de jornais: “Essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno, segue de perto modos de pensar e de dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo *yankee*” (BOSI, 2015, p. 20). Talvez, nesse aspecto, separe-se do estilo de Trevisan, que, apesar da crueldade em si, não partilha do mesmo gosto por violência e “aspectos antiliterários” (BOSI, 2015, p. 20), dedicando mais atenção aos relacionamentos familiares e às perversões sexuais de seus personagens.

Da análise de Bosi, cabe ainda citar João Antônio, autor do conhecido *Malagueta, perus e bacanaço* (1963), muitas vezes considerado como o livro que acabaria por desencadear uma revolução literária nas periferias das grandes cidades. Hoje em dia, João Antônio, ao lado de Carolina Maria de Jesus (*Quarto de despejo*) e Paulo Lins (*Cidade de Deus*), é citado por muitos autores periféricos-marginais como importante referência para o gênero. De acordo com Bosi (2015, p. 20),

[...] o estilo urbano tem, como a cidade grande, zonas e camadas distintas que falam dialetos próprios. Há bairros centrais, ou quase, que abrigam uma gente flutuante e marginal: neles se juntam o muambeiro de maconha e o menino engraxate, a “mulher da vida” e o vendedor de bilhetes da Federal. [...] Desse fundo torvo tirou João Antônio a linguagem lírico-popular das histórias de *Malagueta, Perus e Bacanaço* (BOSI, 2015, p. 20).

Na sequência dos estudos sobre o tema, Antonio Candido realiza nova análise do cenário literário contemporâneo com o célebre ensaio “A nova narrativa”², de 1979 (CANDIDO, 1989). No que diz respeito à denominação

² “[...] comunicação, com o título *O papel do Brasil na nova narrativa*, ao encontro sobre ficção latino-americana contemporânea no *Woodrow Wilson Center for Scholars*, Washington, outubro de 1979, lida na ausência do autor por Roberto Schwarz. Publicada em *Novos Estudos* (Cebrap), I, 1, São Paulo, 1981, e na *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, VII, 14, Lima, 1982. Em espanhol, no livro coletivo *Más allá del boom*:

do gênero, Candido prefere classificá-lo como “realismo feroz”, nomeando tanto Fonseca quanto João Antônio como os propulsores dessa escrita:

João Antônio publicou em 1963 a vigorosa coletânea *Malagueta, Perus e Bacanaço*; mas a sua obra-prima (e obra-prima em nossa ficção) é o conto longo “Paulinho Perna-Torta”, de 1965. Nele parece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração a uma prosa aderente a todos os níveis da realidade, graças ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição. Esta espécie de ultra-realismo sem preconceitos aparece igualmente na parte mais forte do grande mestre do conto que é Rubem Fonseca (estréia em 1963). Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida (CANDIDO, 1989, p. 210-211).

Assim como Bosi, Candido atribui ao *boom* jornalístico, bem como a explosão de outros meios de comunicação e vanguardas artísticas, a disseminação dessa nova narrativa urbana da violência, sem deixar de salientar que o momento histórico trazia contribuições acentuadas ao cenário, citando, por exemplo, a ditadura militar com seu sistema repressor de ação: “Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado” (CANDIDO, 1989, p. 212).

Candido observa que o realismo feroz parece ser mais bem-sucedido quando a narração em primeira pessoa é utilizada, algo que, no momento de seu ensaio, estava em alta na literatura brasileira, ao que o crítico atribui à influência da escrita de Guimarães Rosa: “A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada” (CANDIDO, 1989, p. 212). Como exemplo, Candido cita a obra de Rubem Fonseca em dois

literatura y mercado (México, Marcha, 1982); e em Casa de las Américas, 136, Havana, 1983” (CANDIDO, 1989, p. 217).

momentos: quando da utilização da primeira pessoa (em seus melhores textos) e na utilização da terceira pessoa, quando sente que o autor perde um pouco de sua força narrativa. Antonio Candido lança, nesse aspecto, uma interrogação importante sobre o futuro e a permanência dessa modalidade ficcional:

Isto leva a perguntar se eles não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco³ (CANDIDO, 1989, p. 213).

Outro ponto de concordância entre Bosi e Candido é sobre a extensão desses textos; ambos os críticos destacam o fato de que as narrativas desse gênero e do próprio período, de maneira geral, estão sendo reduzidas. Os grandes romances passam a ceder espaço às narrativas curtas: “O ímpeto narrativo se atomiza e a unidade ideal acaba sendo o conto, a crônica, o *sketch*, que permitem manter a tensão difícil da violência, do insólito ou da visão fulgurante” (CANDIDO, 1989, p. 214). É uma tendência que, na verdade, mantém-se até hoje no gênero brutalista.

Alguns anos depois, Karl Erik Schøllhammer (2009) retoma o mapeamento de Candido e Bosi, avançando no tempo até chegar ao momento atual de sua análise. Apoiado na leitura de Heloísa Buarque de Hollanda, Schøllhammer destaca o crescimento e a relevância da prosa urbana no final do século 20 e início do 21 (gerações dos anos 90 e 2000):

[...] o surgimento incisivo de uma literatura urbana desenha os contornos de uma ficção contemporânea que estaria em sintonia com o conturbado desenvolvimento demográfico do país. Em cinquenta anos, o Brasil deixou de ser um país rural para se tornar um país que, apesar de sua extensão, concentra quase 80% da população em áreas urbanas e nas grandes cidades (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 22).

³ Devido à grande popularidade da literatura brutalista ainda hoje, e também ao fato de o ramo periférico-marginal (talvez o mais próximo do que o autor chama de pitoresco) ter conquistado um espaço no cenário literário nacional, a previsão de Candido parece não ter se confirmado. Para muitos críticos da atualidade, no entanto, esse não é um ponto pacífico.

Uma das vertentes dessa prosa urbana é o brutalismo, ou, nesse caso, como Schøllhammer (2009, p. 27) o chama, um “realismo cruel”. Fonseca é novamente apontado como o responsável pelo pontapé inicial do gênero no Brasil, com o lançamento da antologia de contos *Os prisioneiros* (1963). “Inspirado no neorealismo americano de Truman Capote e no romance policial de Dashiell Hammett, o brutalismo caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 27).

Nesse trecho, o crítico literário, assim como Bosi, associa a escrita de Fonseca e, portanto, de toda a construção do gênero, a um diálogo com a ficção norte-americana, numa mistura de jornalismo investigativo com matérias criminais (histórias detetivescas), sem desprezar os acontecimentos da rua e os personagens que nela ocupam a posição de marginalidade. Schøllhammer cita, ainda, a importância de Trevisan na escrita de Fonseca, apesar de não o incluir no gênero, em concordância com a análise de Bosi. Como autores que seguiram essa linha narrativa em seus textos, Schøllhammer cita Ignácio de Loyola Brandão, Roberto Drummond, Sérgio Sant’Anna, Caio Fernando Abreu e Gilberto Noll (SCHØLLHAMMER, 2009).

Na sequência, Schøllhammer (2009) focaliza sua análise na Geração 90, destacando algumas das características observadas nessa fase: retomada de formas e temas da década de 1970, hibridismo textual (diálogo com o audiovisual e o digital) e reafirmação de gêneros considerados menores, por exemplo, o próprio romance policial (em ligação direta com o gênero brutalista). Nesse cenário de hibridismo, surgem Patrícia Melo e Sérgio Rodrigues, sem deixar de mencionar a continuidade do trabalho de Fonseca, que permaneceria ativo até a proximidade de sua morte, no ano de 2020. Para essa mesma época, Schøllhammer destaca a presença bem-sucedida de Paulo Lins, com seu romance de estreia, *Cidade de Deus* (1997), formando, ao lado de Melo, os dois grandes nomes da renovação da temática violenta. Sobre Melo:

Em 1995, a jovem escritora paulista Patrícia Melo lançou seu segundo livro, *O matador*, que se tornaria um fenômeno de vendas. A autora já havia angariado elogios pelo livro de estreia, *Acqua toffana* (1994), mas foi com *O matador* que Patrícia explicitou a vontade de se inscrever no contexto literário brasileiro como a mais fiel herdeira

da prosa brutalista de Rubem Fonseca (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 41-42).

Se na Geração 90 o destaque ficou por conta do hibridismo com o audiovisual, a era das “escritas roteirizadas”, na geração seguinte, o foco foi deslocado para a questão da presentificação nas obras de autores como Ana Paula Maia, Ana Maria Gonçalves, Daniel Galera e Clarah Averbuck: as novas tecnologias oferecem caminhos inéditos para esses esforços, de maneira particular, com os *blogs*, que facilitam a divulgação dos textos, driblando os mecanismos do mercado tradicional do livro, bem como o escrutínio e o processo seletivo das editoras (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 13-14).

Ana Paula Maia, uma das novas autoras do gênero brutalista, iniciou sua carreira em *blog* e somente após o sucesso do lançamento da novela *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009)⁴, no formato de folhetim *on-line* semanal, conseguiu obter contrato com uma grande editora. Beatriz Resende, em *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI* (2008), faz uma das primeiras análises sobre a obra de Maia, justamente salientando esse aspecto. A crítica literária chama esse novo meio de publicação de “literatura sem papel”. Resende destaca a capacidade de Maia de criar um texto envolvente e que não economiza no sangue e nas bizarrices da vida cotidiana, pois “pega pesado” quando se trata de violência, imundície, podridão, perversidade; em suma, no que é “porco”. E segue:

Porque são porcos mesmo, os bichos, parte dos personagens que dividem o espaço narrativo com abatedores de porcos, trambiqueiros e prostitutas. Tudo isso sob o calor sufocante de um subúrbio distante, onde apostar em rinhas de cachorros assassinos é o divertimento mais saudável que os homens podem desfrutar. Nesse espaço, a vida humana não vale absolutamente nada [...] (RESENDE, 2008, p. 142).

3 Patrícia Melo e o caos urbano como enredo

Quando se pensa na escrita brutalista de autoria feminina no Brasil, o nome da escritora paulista Patrícia Melo é o primeiro a surgir, e

⁴ Ano do lançamento em formato físico, pela Editora Record.

essa lembrança não é gratuita; prova disso é a menção de Schøllhammer, anteriormente citada. Melo, se não deu início, pelo menos foi quem primeiramente chegou às livrarias com seus romances carregados da violência e do horror do cenário urbano das grandes cidades brasileiras. Sua escrita é quase sempre associada ao precursor do gênero, Rubem Fonseca. As comparações parecem colocar a autora em uma posição de eterna subordinação e dívida, algo que, com o passar dos anos, começou a causar um certo incômodo à autora. Esse aspecto pode ser percebido no seguinte trecho de uma de suas entrevistas:

“Infelizmente, a crítica literária no Brasil ainda é muito simplista, muito pobre, muito pouco técnica”, disse. “Falta até compreensão da vida literária no Brasil. O Rubem foi pai da escola da literatura urbana, que mostra esse mundo caótico e violento, esses personagens perturbados, a vida na grande cidade. Ele fez isso nos anos 60, num momento em que quase toda a nossa literatura era regional. É lógico que nesse sentido o Rubem é uma referência importante, mas... este [*O ladrão de cadáveres*] é meu oitavo livro! Construí meu caminho, minha dicção própria (RODRIGUES, 2010, n.p.).

Sua obra é composta pelas seguintes publicações: *Acqua toffana* (1994), *O matador* (1995), *Elogio da mentira* (1998), *Inferno* (2000), *Valsa negra* (2003), *Mundo perdido* (2006), *Jonas, o copromanta* (2008), *Ladrão de cadáveres* (2010), *Escrevendo no escuro* (2011), *Fogo fátuo* (2014), *Gog Magog* (2017) e *Mulheres empilhadas* (2019). No ano de 2001, foi premiada com o Jabuti de Melhor Romance, com a obra *Inferno* (2000). Além de romancista, Melo é também roteirista, dramaturga e, mais recentemente, artista plástica. Esse intercâmbio entre as artes se faz relevante na sua ficção, pois, como Schøllhammer comenta, esse aspecto hibridiza e inova as produções literárias da geração de escritores da qual Melo faz parte. O texto se torna mais enxuto e dinâmico e, ao se tratar de um gênero onde o sangue é o carro-chefe, o efeito que causa no leitor é o de estar vivenciando a vida frenética e caótica da cidade.

Como referido anteriormente, o cenário escolhido por Patrícia Melo é o urbano, e seus personagens, apesar de marginais em sua maioria, dialogam com as outras classes sociais, e desse embate, que só poderia se manifestar com eficiência em grandes centros urbanos, surge a tensão consistente em sua obra. Apesar da violência e a crueldade estarem sempre presentes, seus

romances variam de local dentro desse espaço, por exemplo, em *O matador*, em que há o protagonismo da periferia paulistana; em *Valsa Negra*, no qual adentra-se o mundo da música clássica e de uma classe social mais afortunada, e em *Gog Magog*, que apresenta a sufocante rotina de uma família de classe média como destaque.

4 Ana Paula Maia e um olhar aos esquecidos

Praticamente uma década após o surgimento de Melo, a autora carioca Ana Paula Maia, nascida em um bairro periférico da capital do Rio de Janeiro, estreia na carreira literária com o romance *O habitante das falhas subterrâneas* (2003) – seu único livro sem conexão com o universo literário posteriormente criado por ela –, que apresenta a história de um jovem em sua jornada de autoconhecimento. A partir de sua segunda publicação, Maia passa a construir um mundo próprio e habitado por uma série de personagens que transitam entre seus livros e que assumem, por vezes, posições de protagonista e coadjuvante. Na sequência, a autora publica: *A guerra dos bastardos* (2007), *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009) – duas novelas –, *Carvão animal* (2011) – obra que, ao lado da publicação de 2009, forma a trilogia *A saga dos brutos* –, *De gados e homens* (2013), *Assim na terra como embaixo da terra* (2017), *Enterre seus mortos* (2018) e *De cada quinhentos uma alma* (2021), sendo os dois últimos parte de uma nova trilogia em andamento.

Maia recebeu por duas vezes consecutivas o Prêmio São Paulo de Literatura (2018/2019), na categoria de Melhor Romance do Ano, por *Assim na terra como embaixo da terra* e *Enterre seus mortos*. Da mesma forma como ocorre com Melo, um outro aspecto que marca a escrita da autora é a sua conexão com o teatro, o cinema e a televisão, trazendo aspectos dessas outras mídias para a composição de sua ficção. Apesar de dividir com Melo o protagonismo de autoria feminina dentro do cenário brutalista, o nome de Maia é associado ao de Fonseca com bem menos frequência. Talvez isso se deva ao fato de seu cenário ser um pouco mais distante das grandes cidades e seus personagens serem, além de marginalizados, distantes das classes média e alta.

Além do intercâmbio de personagens e da criação de um universo particular, onde as regras do mundo exterior parecem não funcionar (nem mesmo há uma localização de tempo e espaço relacionáveis), a obra de

Maia caracteriza-se pela abordagem da violência sem filtros ou temores escatológicos, pela presença de cenários e situações grotescas que alternam entre o cômico e o cruel, com a mesma facilidade com a qual a autora aplica sua linguagem curta, ácida e voraz. Os indivíduos que habitam essas cidades interioranas fictícias, que lembram muito localidades rurais, são aqueles dos quais a sociedade não costuma lembrar, apesar de depender da predisposição deles para a manutenção da máquina capitalista em pleno funcionamento. São “homens-bestas, que trabalham duro, sobrevivem com muito pouco, esperam o mínimo da vida e, em silêncio, carregam seus fardos e o dos outros” (MAIA, 2009, p. 7). Quando as expectativas são baixas, pouco resta a esses homens a não ser acionar a própria animalidade que carregam dentro de si. As consequências recaem sobre atos de violência, muitos deles beirando ao absurdo e demonstrando a forte conexão entre o destino devastador e a perda da noção de valores e limites dentro do que se espera do comportamento social.

5 Sobre violência

A violência tem sido um dos temas mais debatidos na atualidade. Jaime Ginzburg (2017, p. 104) aponta que não existe um consenso em relação ao agente causador. São várias fontes de pesquisa, em diversas áreas do conhecimento, que procuram especular sobre as raízes, até mesmo como uma forma de conter esse ímpeto nocivo. Para René Girard (1990, p. 107 *apud* GINZBURG, 2017, p. 104),

[...] os homens não conseguem enfrentar a nudez insensata de sua própria violência sem correr o risco de se entregarem a esta violência; eles sempre a ignoraram, ao menos parcialmente, e talvez a possibilidade de existência das sociedades humanas dependa deste desconhecimento.

A indústria cultural não fica atrás; parte também em busca da discussão desse assunto. Nesse sentido, Ginzburg alerta para o fato de que essas produções devem ser vistas com cautela, pois podem fomentar o medo ou a apatia, ao invés de instigar uma discussão séria:

Romper com esse torpor é possível. É necessário que esse espectador se exponha a obras de arte capazes de provocar choque. Isso significa

acabar com a garantia de bem-estar na fruição estética. Podem surgir obras voltadas para a estética do choque dentro do mercado cultural, que ganham visibilidade em movimentos de contradição inerentes ao sistema, e a partir das mesmas produtoras de cinema, gravadoras e editoras responsáveis pelos *best-sellers*. Contudo, *essas obras podem diluir-se em meio ao sistema e perder seu efeito. Ou podem receber a atenção merecida e sustentar credibilidade artística, mantendo interesse por longo tempo* (GINZBURG, 2017, p. 111, grifo nosso).

O filósofo esloveno Slavoj Žižek, dedicado ao estudo sistemático da violência e suas causas, classifica os diferentes tipos de violência observados na sociedade contemporânea, considerando como subjetiva a violência visível nos atos criminosos, como os representados nas obras de Maia e Melo. Ele indica, entretanto, que:

[...] a violência subjetiva é somente a parte mais visível de um triunvirato que inclui também dois tipos objetivos de violência. Em primeiro lugar, há uma violência “simbólica” encarnada na linguagem e em suas formas [...] Em segundo lugar, há aquilo a que eu chamo violência “sistêmica”, que consiste nas consequências muitas vezes catastróficas do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político (ŽIZEK, 2014, p. 20-21).

Enquanto a violência subjetiva é claramente notada, por trás dela encontram-se as outras duas que Žižek chama de invisíveis, ou seja, para se chegar ao ato concreto, passa-se por outros momentos que, como resultado, geram essa concretude. O autor dedica atenção ao lado sistêmico, que considera ser um tipo de coerção que estabelece mecanismos pautados na dominação e exploração dos indivíduos, fazendo uso, inclusive, de ameaças de violência (ŽIZEK, 2014). A violência sistêmica funciona como uma panela de pressão no meio social, deixando cada indivíduo no limiar de uma explosão. Por não ser vista, ela se infiltra e vai ganhando terreno, até o momento em que a subjetiva produz o choque, ou, em muitos casos, como Ginzburg observa, nem mesmo isso, pois, com o passar do tempo, uma espécie de torpor/tolerância se estabelece no social, e é isso que se precisa combater. De fato, nesses romances, o torpor da maioria dos personagens é claro; vivem suas vidas no automático, não compreendem o mundo e apenas aceitam que a explosão dos outros acontece, depois de um choque inicial,

e retomam o curso de suas vidas. Alguns morrem, outros sobrevivem, mas em essência nada muda.

Um papel central e inegável no que se refere à violência, pensando-se aqui juntamente com a perda da razão (desequilíbrio mental), é “a dança metafísica autopropulsiva do capital que dirige o espetáculo, que fornece a chave dos desenvolvimentos e das catástrofes que têm lugar na vida real” (ZIZEK, 2014, p. 31). Sobre o potencial destrutivo do capitalismo, Zizek (2014, p. 31) destaca, neste caso, que a manifestação da violência “não pode ser atribuída a indivíduos concretos e às suas ‘más’ intenções, mas é puramente ‘objetiva’, sistêmica, anônima”. O filósofo sul-coreano Byung-Chul Han não é alheio a esse aspecto. Em suas discussões sobre a sociedade contemporânea, ele nomeia essa era como a sociedade do desempenho, onde indica que a violência atual é resultado de um momento em que se substitui uma política da negatividade (em uma lógica de repressão de desejos aos moldes freudianos) pela da positividade: “[...] o excesso de positividade, a desmedida do positivo, que se expressa como superdesempenho, superprodução e supercomunicação, como um hiperchamar a atenção e hiperatividade” (HAN, 2017, p. 8). Em certas ocasiões, “a violência da positividade é mais fatal do que a violência da negatividade, pois falta-lhe toda e qualquer visibilidade e abertura; em virtude de sua positividade ela se suprime, inclusive, da defesa imunológica” (HAN, 2017, p. 8).

6 De *Assim na terra como embaixo da terra* à *Gog Magog*: a relação entre Ana Paula Maia e Patrícia Melo

Na obra *A intertextualidade*, de 2001, Tiphaine Samoyault (2008, p. 43) indica que “A intertextualidade deve ser compreendida antes de tudo como uma prática do sistema e da multiplicidade dos textos” e, para a melhor aplicação desse conceito na leitura de textos literários, a autora propõe alguns caminhos analíticos que deverão ser acionados na dependência da relação que se estabelece entre os textos que se deseja analisar. O primeiro ocorre quando o texto ressoa várias vozes sem que o intertexto se apresente de forma explícita; já o segundo diz respeito às relações entre textos localizáveis de maneira mais simples; com o terceiro, as relações tornam-se mais complexas, interagindo com a tradição literária em vários níveis (implícitos ou explícitos) e, por último, os casos em que o intertexto é a

questão dominante na obra, sendo esta construída a partir de outros textos, por operações de integração e colagem (SAMOYAULT, 2008).

O presente artigo emprega duas das propostas da autora, considerando que, de acordo com as necessidades observadas nas análises empreendidas, existem dois níveis de investigação. O primeiro (tópico 6.1), em relação à abordagem inicial de Samoyault e estritamente relacionada à leitura das obras de Maia e Melo quando postas em diálogo entre si, tendo em vista que não existe um intertexto explícito entre esses romances, mas uma relação que é tecida devido à multiplicidade de textos⁵ que os atravessam. Samoyault indica que, nesse caso, é preferível tratar a questão como dialogismo e polifonia (da obra de Mikhail Bakhtin) ao invés de intertextualidade.

O outro caso (tópico 6.2) diz respeito às relações que as autoras estabelecem com outros textos literários, alguns de maneira localizável, encaixando-se na segunda proposta da autora: “É a proposição mais simples da literatura em segundo grau, em que o termo intertextualidade adquire todo o seu sentido: não mais, como no caso do dialogismo, pela abertura direta sobre o mundo, mas numa estrita relação dos textos entre si” (SAMOYAULT, 2008, p. 44). Esse caminho inspira-se nos moldes de abordagem das relações intertextuais a partir do texto, proposta por Gérard Genette, que define a intertextualidade de maneira mais restritiva como “[...] uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p. 14). A forma mais explícita e literal, em tal caso, é o da citação, como prática tradicional. A forma menos explícita e ainda menos canônica, mas de todo modo literal, é o plágio. A alusão, por fim, é a forma ainda menos literal, que acaba por ser “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete [...]” (2010, p. 14).

⁵ Parte desta questão pode ser observada na seção 2 deste artigo, que compreende o histórico da produção brutalista no Brasil, bem como o seu possível diálogo com produções internacionais durante a constituição do gênero no país.

6.1 Relações dialógicas entre os romances *Assim na terra como embaixo da terra* e *Gog Magog*

Assim na terra como embaixo da terra, de Maia, e *Gog Magog*, de Melo, ambos lançados no ano de 2017, são dois romances breves que trazem temáticas que dialogam em diversos aspectos, sendo os principais deles: violência e assassinato; enlouquecimento; caça e representações de sistemas prisionais.

O romance de Maia narra a história de um pequeno grupo de prisioneiros e carcereiros isolados em uma Colônia Penal decadente em um local ermo, longe do centro urbano, palco de uma série de novos crimes e de uma crueldade acentuada pelo próprio efeito do espaço (em vias de ser fechado pelas condições insalubres). Por outro lado, na narrativa de Melo, a cidade de São Paulo é o cenário da trama, que apresenta a história de um professor de Biologia de escola pública. Trata-se de um personagem sempre em vias de uma explosão causada por um casamento insosso, um emprego mal remunerado e perigoso, além de uma tolerância extremamente baixa para sons altos: “Não tenho ouvido absoluto como certos músicos, nem sensível como o dos cachorros, mas jamais entendi por que o ruído não é considerado um tipo eficiente de arma branca” (MELO, 2017, p. 11). Nesse caso, tanto a cidade como o ambiente doméstico são responsáveis por um colapso que, apesar das menores proporções, quando comparado ao texto de Maia, leva a um assassinato de desenrolar peculiar.

As relações dialógicas começam a ser observadas já no paratexto dos livros: as capas são em preto e branco e trazem imagens de animais. No caso de *Assim na terra*, há a presença da cabeça de um javali⁶ e, em *Gog Magog*, surge a representação de uma cabeça humana sendo devorada pela cabeça de um leão, animal conhecido pela forma como espreita suas vítimas antes de finalmente comprá-las. A escolha das capas justifica-se, pois uma das temáticas dos romances relaciona-se com a caça, mas não diretamente voltada aos animais, e sim, ao próprio homem. Trata-se do homem assumindo sua animalidade, que aflora em meio a situações e

⁶ Animal que, na trama de Maia, simboliza tanto a caça quanto o próprio caçador. A autora aproveita a natureza do animal para discutir as relações entre os personagens. O javali é um animal popularmente caçado no país; por outro lado, é um exímio caçador, bem como os homens de *Assim na terra*, que alternam essas posições na trama, seja por loucura ou por sobrevivência.

cenários caóticos que produzem perturbações mentais graves, acompanhadas da manifestação da violência.

No romance de Maia, a situação se estabelece da seguinte forma: a Colônia Penal é um local sem comunicação com o mundo exterior (no momento em que a solidão atinge o auge, nem mesmo os serviços telefônicos estão em operação), onde seus ocupantes, que são prisioneiros condenados por crimes violentos, estão aguardando a transferência para outro local. A Colônia foi um empreendimento experimental para o extermínio de homens perigosos renegados pela sociedade, como o assassino de aluguel Bronco Gil, personagem central da narrativa e também recorrente no universo literário de Maia. Devido ao insucesso, a penitenciária teve seu final decretado e, nesse momento, o diretor da Colônia, Melquíades, que já possuía tanto tendência à violência quanto gosto pela caça de javalis (herança de seu relacionamento com o pai, que só era capaz de se aproximar do filho por intermédio das caçadas), afunda-se em um processo de enlouquecimento, sacrificando todos os cavalos que poderiam possibilitar uma fuga e fazendo uma “limpa” nos criminosos remanescentes. A forma escolhida pelo diretor chama bastante atenção, pois, ao invés de simplesmente atirar em suas vítimas, como anteriormente era o procedimento encomendado pelos seus superiores, ele estabelece um verdadeiro ritual de caça:

Vocês são homens quase livres, agora. Só vou falar uma vez, então prestem atenção: vocês têm a chance de sair entre os muros, mas é só uma chance, que eu considero remota. – Ergue o cronômetro. – Quando eu der o sinal, vou cronometrar 30 segundos, e nesse tempo vocês podem correr para o mais longe que conseguirem. Mas se eu e meu rifle CZ.22 [...] encontrarmos vocês, nunca mais deixarão este lugar, entenderam? (MAIA, 2017, p. 57).

Na verdade, a chance era nula, pois o muro do local impossibilitava a fuga: “com seis metros de altura e dois metros de espessura. Suas paredes lisas dificultam a escalada. No topo, uma cerca eletrificada com alta voltagem para fazer fritar o cérebro” (MAIA, 2017, p. 62).

Em Melo, o ambiente urbano barulhento, cansativo e violento acaba por afetar significativamente o protagonista e narrador de *Gog Magog*. A rotina da escola pública, por si só capaz de desequilibrar mentalmente o professor, é somada a um casamento infeliz, sem diálogo e adúltero (por parte de sua esposa), e à presença de um vizinho inconveniente. Todos esses

fatores vão aos poucos desestabilizando o personagem, que passa a espreitar Ygor (ou senhor Ípsilon), seu vizinho. Ele faz disso o seu maior objetivo: “Não me apetecia mais a possibilidade de chafurdar na rotina. Era a ideia de espreitar e aguardar que me parecia tentadora” (MELO, 2017, p. 38). Se, em *Assim na terra*, o estopim para a crise violenta (caça) de Melquíades foi a notícia do encerramento da Colônia Penal, em *Gog Magog* foi a profusão do barulho de Ygor somada ao desaparecimento da gata do professor (algo que ele atribuiu ao próprio vizinho) que levaram ao ataque. Em meio aos seus delírios e à privação do sono, ele decide fazer uma cópia da chave do apartamento de Ygor e, aproveitando sua viagem, vai em busca da gata que imagina estar fatiada na geladeira dele. Ygor, no entanto, retorna, e os dois entram em um confronto esquisito em que o instinto domina a passividade cotidiana do professor, pondo fim à sua caçada em busca de silêncio:

Só vi a imagem do senhor Ípsilon refletida no espelho quando ele passou a usar a porta do banheiro para me golpear contra a parede. Puxei o tapete em que ele pisava, mas, antes disso, fui esmagado e derrubado, e, ao cair, senti minha mão se fechando sobre a arma. O estampido da bala, que o atingiu no joelho, me pareceu menos impressionante do que o som provocado pelo impacto de sua cabeça sobre a borda da banheira, um som seco, orgânico, como o de um galho robusto que se quebra no temporal. [...] Senhor Ípsilon permaneceu imóvel, caído entre a banheira e a pia, seus olhos estatelados me encaravam como se quisessem pular das órbitas (MELO, 2017, p. 48).

Maia também estabelece uma relação entre som e ambiente, destacando como sua ausência pode ser causadora de estresse e temor, ainda mais no caso das pessoas marginalizadas de sua trama, acostumadas com uma diversidade de sons e perturbações cotidianas. O silêncio pode, nesses corpos, acender um sinal de alerta: “Existia algo de errado com o lugar [a Colônia], com a estranha quietude e a aparente falta de perigo” (MAIA, 2017, p. 43), fato que, de certa forma, dialoga com a constatação do professor de *Gog Magog*: “Silêncio é um produto de luxo, pensei antes de dormir. Só os ricos podem comprá-lo” (MELO, 2017, p. 71).

A atenção que as duas autoras dedicam à questão da relação dos ambientes de trabalho e o padecimento mental dos personagens que protagonizam ações violentas é inegável. Em *Assim na terra*, o absurdo da situação da Colônia vai aos poucos minando as forças de Melquíades (que

passa a desenvolver transtornos do sono, perda de memória e irritabilidade), fazendo com que deseje cada vez mais a caça como forma de aplacar a sensação de eterna incompletude que advém do conceito de liberdade e da valoração positiva do desempenho de suas funções. O carcereiro Taborda reflete sobre o agravamento do comportamento do diretor da Colônia:

Não sabe há quanto tempo Melquíades caça os presos, aplicando o que chama de medida socioeducativa, mas, de acordo com Taborda, o chefe enlouqueceu nos últimos meses por causa do confinamento, do estado de isolamento e da convivência com a maldade de cada homem desse lugar (MAIA, 2017, p. 68).

Já em *Gog Magog*, a profissão de educador em zonas de periferia, somada ao ruído e às ameaças, vai aos poucos desequilibrando o narrador, que, apesar de ter agravado seu estado com a chegada do vizinho, já convivia com seus problemas por muitos anos. Para ele, ir ao trabalho era sinônimo de ansiedade. Nesse caso, o excesso de liberdade e a falta de limite dos alunos e do vizinho demonstram como o comportamento dos outros interfere nos que os rodeiam. Para piorar, sofria com os atrasos de salário, o que o impossibilitava de ser o provedor do lar como gostaria, tendo, inclusive, que pedir dinheiro à enteada para liquidar as contas mensais.

Não somos só o que comemos, eu já vinha suspeitando. Somos também o que escutamos. Na escola, ao menos, o fenômeno já era verificável. Que diabos está acontecendo?, nos perguntávamos nas reuniões de professores, assustados com a atitude agressiva da garotada. Os pivetes riam na nossa cara. Nos insultavam. E até nos matavam, quando arranjavam uma arma. Vivíamos atemorizados. Não dávamos as costas ao escrever na lousa. Havia sempre o risco de ataques. Reprovar, nunca. Com zeros, surgiam ameaças e quebradeiras. Um pouco antes da meia-noite, ao soar o sinal, o corpo docente deixava o colégio num bando coeso, aos sobressaltos, olhando para os lados, com medo da emboscada na esquina. Não me surpreenderá se alguma pesquisa americana nos relevar no futuro que o grande problema dos nossos alunos é o *hip hop*, eu disse certa vez, numa dessas reuniões. O *funk*. Ruídos matam bactérias, está provado. O que esses detritos musicais e essa barulheira infernal das cidades não estarão fazendo com nossa empatia? (MELO, 2017, p. 22).

Apesar de os cenários dos romances serem diferentes em termos de localização geográfica, alguns traços se repetem, como os ambientes intimidantes, quentes e imundos, demonstrando a relevância dessa questão para a construção do comportamento dos personagens em ambas as obras, ou seja, é praticamente impossível manter-se sadio em meio a um ambiente gerador de desconforto. O narrador criado por Melo refere-se ao seu apartamento como “um espaço exíguo, num bairro feio da cidade” (MELO, 2017, p. 13), onde existem regras para a convivência “saudável”: “Nada vemos, nada ouvimos, nada falamos, como na lenda dos três macacos. Temos medo dos bandidos e pavor da polícia. De um, somos alvo, pelo outro, somos achacados” (MELO, 2017, p. 14-15). O clima é também relevante, inclusive atuando em um dos momentos de explosão do personagem: “o calor consumia a cidade” (MELO, 2017, p. 28). Já em *Assim na terra*, as coisas tomam uma proporção ainda mais desoladora, pois estão afastados do convívio da cidade, o que garantiria certa civilidade:

Pouco havia restado, fossem homens ou animais. Enxadas e foices permanecem largadas nos cantos das plantações ressequidas pela falta de chuva. Um córrego estreito e malcheiroso fornece água, porém mingua visivelmente dia após dia, sugado pelo calor intenso que o evapora e deixa o ar úmido e pesado (MAIA, 2017, p. 9).

Na sequência, cabe analisar as situações de encarceramento em ambas as narrativas e a denúncia que as autoras fazem do destino de prisioneiros dentro do sistema carcerário. Em Maia, apesar da condição surreal observada na Colônia, quase como uma realidade paralela, alguns aspectos são válidos de discussão mesmo nesse contexto. Por intermédio de Valdênio, o mais velho dos prisioneiros do local, a situação de descaso do sistema pode ser verificada:

Valdênio é velho para um lugar como este. Tem sessenta e cinco anos. Passou a metade da vida encarcerado, atrás das grades de ferro em colônias penais como esta, fazendo todo tipo de trabalho. *Já deveria estar solto, mas a Justiça o mantém neste lugar.* Agora, espera nunca encontrar a liberdade em vida, pois já não há quem espere por ele do lado de fora dos muros (MAIA, 2017, p. 15, grifo nosso).

Além do grave descaso, Valdênio foi vítima de incontáveis agressões físicas:

Apanhou dezenas de vezes, teve o crânio esmagado, o maxilar deslocado, braços e pernas quebrados; por fim, um dia ficou lesionado da perna e foi jogado na laje de um pavilhão. Nem todas as vezes ele soube por que apanhou, muito menos da última, quando foi deixado para morrer, mas sobreviveu. [...] Por onde passou, derramaram seu sangue. Seu rastro pode ser seguido. Intriça ter sobrevivido durante tantos anos. *Pouquíssimos chegam à terceira idade encarcerados* (MAIA, 2017, p. 16, grifo nosso).

Em *Gog Magog*, após a prisão por homicídio, o narrador passa a refletir sobre o sistema prisional, destacando os privilégios que desfruta por possuir curso superior e ter os custos legais pagos pela enteada rica: “Na minha cela de cerca de vinte metros quadrados, [...] havia dez presos, contando comigo. Logo na minha chegada, um deles [...] me cedeu a cama, com cortinado e ventilador” (MELO, 2017, p. 95). Melo aponta para um outro lado do universo das cadeias, sem, no entanto, deixar de contrastar as duas realidades:

Nos outros pavilhões [...], *celas do mesmo tamanho abrigavam trinta presos ou mais, uma massa violenta de traficantes e assassinos diferentes dos meus companheiros*, que eram políticos corruptos, ex-diretores de estatais, doleiros e sonegadores, gente que, encaminhada para outros pavilhões, seria assassinada ou transformada em escravos sexuais (MELO, 2017, p. 95, grifo nosso).

Além de refletir sobre o descaso do sistema com os prisioneiros de classe baixa, tal como feito por Maia, Melo discute a questão do apelo midiático de crimes cometidos por diferentes classes sociais. Nas palavras do advogado do professor,

O que torna um crime palatável para a imprensa no nosso país é a classe social do cadáver ou do assassino. É o seu caso. E sabe o que eles querem lhe perguntar? Como você dividiu o corpo do seu vizinho em dois, como o arrastou pelo corredor, se o puxou pelos cabelos ou pelas mangas, se usou faca ou serra, se pretendia enterrá-lo numa cova rasa em Mogi das Cruzes ou dissolvê-lo num tanque de ácido (MELO, 2017, p. 97).

E nas de seu colega de cela, um advogado corrupto chamado Doni,

[...] tudo se resume a uma lógica econômica, os pobres matam e morrem em escala industrial, e essa grande oferta de crimes não gera nenhuma curiosidade na imprensa. Conosco é diferente. Nós, da classe média, matamos menos, e morreremos menos. Nossos crimes são artigos de luxo, digamos assim. [...] Além disso, como produto, somos mais vendáveis (MELO, 2017, p. 98).

Apesar de não focar no cenário de classe média e alta como Melo, Maia não deixa de comparar diferentes destinos dentro do judiciário. No trecho em questão, ao ser interrogado sobre a razão de sua prisão, Bronco Gil explica que havia sido contratado para assassinar o prefeito de uma cidade e que, ao ser pego, dedurara os mandantes: “Estão em liberdade, aguardando julgamento. Filhos da mãe. Eles sempre respondem em liberdade. Seja o que for, esperam do lado de fora” (MAIA, 2017, p. 30). Já em outro momento, quando contratado para matar um fazendeiro sem grandes posses, caso de disputa de terra, o matador não se preocupa muito em encobrir os rastros, pois “Não haveria busca pelos culpados. Ninguém se importava e ele sabia disso” (MAIA, 2017, p. 54).

6.2 Relações com outros textos

Em adição às relações dialógicas entre Maia e Melo apontadas até o momento, cabe acrescentar a relação que as escritoras estabelecem com outros autores. Em primeiro lugar, na seção 2 deste artigo, foi realizado um breve histórico do surgimento e da consolidação do gênero brutalista na literatura brasileira, estabelecendo conexões com autores norte-americanos, tendo em vista sua importância para a disseminação e popularização do estilo de escrita.

A conexão com Fonseca é incontornável e, de fato, nem mesmo as próprias autoras negam a relevância do escritor para a produção das gerações que o sucederam. Fica claro, ainda, a presença de Trevisan, mesmo que indiretamente, na construção do gênero, por meio de uma escrita concisa e marcada pela violência e crueldade, sendo também uma referência para o próprio Fonseca (que surgia enquanto Trevisan já era ativo no cenário literário). E, por último, a presença marcante de João Antônio e seu mergulho no universo dos personagens marginalizados.

Se Melo é muito próxima de Fonseca, tendo pegado em empréstimo alguns de seus personagens e os inserido em sua própria ficção, Maia,

apesar de não pertencer ao gênero periférico-marginal, parece estabelecer um diálogo com a estética de João Antônio, por trazer em seus textos personagens da classe trabalhadora em posição de protagonismo. Seja em qual medida for, é certo que as autoras conservam, do estabelecido pelo gênero, a concisão, a agilidade da linguagem, a exposição grotesca dos corpos e da morte, sem receio de trazer a violência para o centro da discussão, seja no interior ou na capital.

Para além da relação com o gênero, é possível estabelecer entre as elas uma conexão com o norte-americano Edgar Allan Poe, com o austro-húngaro Franz Kafka e com a Bíblia Sagrada. De Poe, Melo introduz a poesia lida por seu protagonista, enquanto vive um de seus momentos mais obscuros no encarceramento, encontrando nela o conforto de fantasiar em um ambiente onde a realidade é desconcertante: “Passei a carregar Poe comigo por todo o lado. Até nos banhos de sol. Não entendia todas as palavras, mas isso, logo percebi, faz parte do prazer” (MELO, 2017, p. 113). Um trecho do poema “O lago” é citado no romance: “No veneno da onda havia dolo/E em seu vórtice um esquite apropriado/A quem aí buscava consolo/De um espírito erguendo transviado/Em seu imaginário isolado/Um Éden no sombrio e torvo lago” (MELO, 2017, p. 114), fazendo referência à situação do narrador ao abraçar o lado sombrio de sua existência. Talvez Poe seja um dos escritores mais hábeis em abordar a obscuridade da vida e da morte, especialmente criminalidade, sordidez e violência.

Maia homenageia o norte-americano pelo lado da prosa, ao inserir um personagem central em seu universo, Edgar Wilson, em alusão ao nome de Poe e um de seus contos mais conhecidos, “William Wilson”. Apesar de não estar presente em *Assim na terra*, Edgar Wilson merece menção, pois é ele que movimenta a realidade paralela da ficção de Maia, todos os livros se conectam com ele, de alguma forma. No final do romance em análise, Bronco Gil, após escapar da Colônia Penal, pega carona com seu Milo, dono de um abatedouro de gados no qual Edgar Wilson trabalha, e juntos, esses personagens irão protagonizar o romance *De gados e homens*⁷ (2013).

Outra referência importante para as autoras é Franz Kafka, especialmente com sua novela *Na colônia penal* (1919) [2021], que narra os acontecimentos de uma colônia penal localizada em uma ilha, sem local

⁷ Apesar de ter sido lançado antes de *Assim na terra*, *De gados e homens* é a sequência da trama sobre a Colônia Penal. A escrita de Maia não segue uma ordem cronológica.

especificado, onde a punição aos presos é aplicada por meio de uma máquina dolorosa e mortal. Na trama, está em andamento um processo de renovação no local, com a substituição do administrador por um homem bem menos violento que seu antecessor, fato que deixa o responsável por aplicar as penas bastante transtornado. Tal como em Maia, que inclusive nomeia sua Colônia como “Colônia Penal”, em alusão ao próprio texto de Kafka, onde se observa um crescente desequilíbrio de Melquíades quando, em um primeiro momento é ordenado a suspender as matanças de presos e, posteriormente, é avisado de que o local será fechado. Em ambas as narrativas há um mal-estar contínuo dos personagens, que observam o descontrole e a violência dos protagonistas e também a sensação de um calor sufocante, somado à impossibilidade de escapar desses lugares.

Em Melo, não há uma referência localizável no texto, apesar de parte dele se passar em uma penitenciária. A autora, no entanto, consegue construir um cenário de absurdos, facilmente relacionável com o gênio do autor, capaz de mergulhar em incoerências de maneira singular⁸. O protagonista de *Gog Magog* não apenas mata o vizinho, como também o esquarteja ainda em vida, coloca seu corpo em duas malas e anda de carro pela cidade por diversas vezes sem conseguir desová-lo. Sem contar que, após ser expulso de casa, passa a viver no apartamento do cadáver, juntamente com ele, até ser encontrado pela polícia. Durante esses cinco dias, ele construiu um mundo à parte e em nenhum momento foi capaz de compreender a culpa, apesar de sua própria história dar sinais do absurdo no qual sua mente estava mergulhada.

Por fim, tanto Maia quanto Melo retomam trechos da *Bíblia Sagrada* em seus textos. Na Colônia Penal, apesar do cenário de crimes hediondos, os personagens parecem acreditar na religião católica e, em diversos momentos, consideram a si e aos outros como demônios que habitam um inferno na Terra e que posteriormente serão transferidos para o inferno do pós-vida. A religiosidade, contudo, é central para Melquíades, pois ele fora criado por um pai policial e católico fervoroso, com forte desejo por sangue; um homem que andava sempre com uma cópia da Bíblia no bolso e um conflito entre fazer a justiça, matando bandidos e ferindo as leis divinas:

⁸ É também o caso de *O processo* (1925).

“*Quem derramar o sangue do homem, pelo homem o seu sangue será derramado; porque Deus fez o homem conforme sua imagem*”⁹. Acreditava que se Deus fez o homem conforme a sua imagem, então a justiça de Deus deveria ser feita por intermédio do homem, já que todo ser humano é a manifestação de Deus na Terra. Quando um homem mata um homem, ele mata a imagem de Deus; e, assim, a imagem de Deus torna-se assassina e assassinada ao mesmo tempo (MAIA, 2017, p. 81, grifo nosso).

Em *Gog Magog*¹⁰, a questão da religião aparece primeiramente no título e se desenrola durante o julgamento do professor. Por acreditar que a maioria dos jurados fossem religiosos, o promotor de justiça decide apelar para o “Livro da Revelação”¹¹ como justificativa para a condenação:

Gog Magog, no *Livro da Revelação* é o próprio Satã. E Satã parece ser muito bem-vindo neste mundo que a Defesa quer nos vender. Porque nesse mundo, Satã faz um exame psiquiátrico e deixa de ser Satã para ganhar a pecha de louco [...]. O Anticristo, nosso Gog Magog aqui, muito esperto, se deu conta de que, para a psiquiatria, o ser humano não é mais que um esquema biológico, um punhado de neurônios passível de entrar em curto-circuito (MELO, 2017, p. 151).

A Bíblia trata-se de um texto complexo, gerador de incontáveis leituras e estudos, sendo que, e isso as autoras conseguem demonstrar nos romances, pode levar a diversas justificativas de ação, seja para fundamentar atos cruéis, como no caso de *Assim na terra*, ou para servir de apoio à condenação de quem descumpra seus mandamentos, como em *Gog Magog*.

7 Considerações Finais

A partir da análise do diálogo entre as autoras, buscou-se evidenciar, além da estreita relação entre seus contextos de escrita, a contribuição de

⁹ Trecho referente ao Gênesis, 9, 6 (BÍBLIA, 2012, Gn. 9:6, p. 5).

¹⁰ Título em referência aos monstros míticos que se alimentavam de carne humana, fetos e cadáveres (MELO, 2017, p. 150).

¹¹ Também chamado de “Livro do Apocalipse”: “Quando se completarem os mil anos, Satanás será solto de sua prisão e sairá para seduzir as nações que estão nos quatro cantos da terra, Gogue e Magogue, cujo número é como a areia do mar, a fim de ajuntá-las para a grande guerra” (Apocalipse, 20, 7-8) (BÍBLIA, 2012, Ap 20:7-8, p. 825).

ambas para uma renovação do gênero brutalista, anteriormente dominado por autores do sexo masculino. Ambas são produtoras de textos ágeis, concisos e violentos, dialogando com temáticas por vezes muito próximas, como em *Assim na terra* e *Gog Magog*, trazendo para o contexto literário a experiência adquirida em outras áreas (cinema, teatro e televisão).

Melo dá início à sua carreira na década de 1990, mantendo-se ativa ao longo dos anos e amadurecendo cada vez mais sua escrita. Pode-se propor que não é mais possível considerá-la meramente uma discípula de Fonseca; Melo encontrou no nicho urbano seu próprio local. Se Schøllhammer (2009, p. 42) observa de forma negativa a expressão da violência em seus textos: “Em nenhum momento o tema da violência parece impor um limite expressivo, em momento algum da leitura sente-se que o crescimento dos atos violentos beira uma fronteira ética, a barreira existencial última de algo impronunciável, o mal em si”, na atualidade, a violência se tornou mais densa, e justificativas e ética perderam-se completamente; nesse espaço, as narrativas da autora se fazem relevantes, pois não minimizam a degradação humana. Não se trata, contudo, apenas de expor esse aspecto contemporâneo, e sim, de estimular uma reflexão acerca desse desequilíbrio, na linha do que Ginzburg propõe ser o caminho de uma arte que perdura.

Nessa mesma esteira, e recorrendo mais explicitamente aos recursos de uma violência sem limites, está Maia (uma geração depois e mais influenciada pelos meios digitais), que encontra no grotesco a ferramenta mais contundente para a ampliação da temática. Seus personagens são tão incapazes de se fazer ouvir que nem mesmo narram suas histórias, sempre contadas em terceira pessoa. Outro destaque de sua obra é a criação de um universo onde se passam essas narrativas, espaço esse que, segundo ela, é essencial para o desenrolar dos acontecimentos. É somente nesse local negligenciado que seus personagens conseguem existir e dialogar entre si.

Por tudo isso, Maia e Melo atualizam o gênero brutalista e conquistam um público fiel. As autoras não mascaram o cenário caótico do país, seja nas grandes cidades ou no interior, provocado pela acentuação dos efeitos do capitalismo na contemporaneidade, onde indivíduos fragmentados passam a viver em uma espécie de transe, que, se não alcança totalmente, pode-se dizer que beira o enlouquecimento.

Referências

- BÍBLIA. *Bíblia King James Atualizada*. São Paulo: Abba Press, 2012.
- BOSI, A (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CANDIDO, A. A nova narrativa. In: CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.
- GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- GINZBURG, J. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2017. (Coleção Ensaios e Letras)
- HAN, B. *Topologia da violência*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- KAFKA, F. *O veredito/Na Colônia Penal*. 14. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- MAIA, A. P. *Assim na terra como embaixo da terra*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- MAIA, A. P. *De gados e homens*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- MAIA, A. P. *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- MELO, P. *Gog Magog*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- RESENDE, B. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- RODRIGUES, S. Patrícia Melo: crítica brasileira é ‘simplista e pobre’. In: RODRIGUES, S. *Todo prosa*, [S.l.], 2010. Site. Disponível em: <<https://todoprosa.com.br/patricia-melo-critica-brasileira-e-simplista-e-pobre/>>. Acesso em: 20 jan. 2022.
- SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.
- SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. (Coleção Contemporânea)
- ZIZEK, S. *Violência: seis reflexões laterais*. São Paulo: Boitempo, 2014.



Um estranho chá e outros bichos: “Tigrela”, de Lygia Fagundes Telles, e os Estudos Críticos Animais

A weird tea and other animals: “Tigrela”, by Lygia Fagundes Telles, and the Critical Animal Studies

Naira de Almeida Nascimento

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba, Paraná / Brasil

naira@utfpr.edu.br

<http://orcid.org/0000-0001-5185-6245>

Resumo: Conotada normalmente com o gênero fantástico, uma parte da contística de Lygia Fagundes Telles pode, contudo, ser relida pela perspectiva dos Estudos Críticos Animais. O recente falecimento da escritora, culminando também em iniciativas como a da Companhia das Letras, que fez a publicação integral de seus contos (2018), enseja a uma retomada de sua obra. A virada animal, ponto de partida das reflexões conduzidas, prima, primeiramente, por questionar a centralidade conferida ao animal humano, em particular na cultura ocidental e sobretudo a partir da modernidade. A era do antropoceno caracteriza-se justamente por esta imposição autoritária das necessidades e dos desejos humanos frente aos direitos advindos de outras formas de vida. A análise do conto “Tigrela”, de *Seminário dos ratos* (1977), pretende atentar para sentidos além da mera animalização contida na evocação da protagonista e, perceber na escrita de Lygia um jogo entre as figurações de animais não-metafóricas (FERRREIRA, 2005), que se aproxima de algumas realizações de João Guimarães Rosa e de Clarice Lispector. Lidos hoje pelos Estudos Críticos Animais, tanto os textos de Rosa como de Clarice elucidam uma relação possível e até desejada entre animais humanos e não-humanos, a partir de uma conscientização do papel subalterno exercido pelos não-humanos no nosso imaginário. A leitura do texto conta ainda com a fundamentação teórica baseada no conceito de devir (DELEUZE; GUATTARI, 2012) e nas apreensões do antiespecismo feminino, além das considerações críticas de Gabriel Giorgi e de Julieta Yelin.

Palavras-chave: Tigrela; Lygia Fagundes Telles; Estudos Críticos Animais; Gabriel Giorgi; Julieta Yelin.

Abstract: Usually connoted to the Fantastic genre, a part of Lygia Fagundes Telles' short stories can, however, be reread from the perspective of Critical Animal Studies. The recent passing of the writer, also culminating in initiatives such as the one from Companhia das Letras, with the full publication of her short stories (2018), leads to a resumption of her

work. The animal turnover, starting point of the lead reflections, take precedence, first, for questioning the centrality granted to the human animal, particularly in the Western culture and specially since Modern times. The Anthropocene Epoch is characterized precisely by this authoritarian imposition of human needs and desires in the face of rights arising from other forms of life. The analysis of the short story “Tigrela”, of *Seminário dos ratos* (1977), intends to observe meanings beyond the mere animalization contained in the evocation of the protagonist and to perceive in Lygia’s writing a game between the figurations of non-metaphorical animals (FERRREIRA, 2005), which is close to some creations of João Guimarães Rosa and Clarice Lispector. Read today by Critical Animal Studies, both Rosa’s and Clarice’s texts elucidate a possible and even desired relation between human and non-human animals, based on an awareness of the subaltern role played by the non-human beings in our imagination. The reading of the text has also the theoretical foundation based on the concept of becoming (DELEUZE; GUATTARI, 2012) and the apprehensions of female anti-speciesism, in addition to the critical considerations of Gabriel Giorgi and Julieta Yelin.

Keywords: Tigrela; Lygia Fagundes Telles; Critical Animal Studies; Gabriel Giorgi; Julieta Yelin.

No texto de abertura da antologia *Naquele estranho chá* (2002), volume em que se mesclam memórias e outros gêneros dispersos, Lygia Fagundes Telles dá conta do inusitado episódio ocorrido durante a madrugada referente ao dia da morte da amiga, Clarice Lispector.

Na narrativa, a escritora descreve o momento em que acordou sobressaltada por um estranho som no meio da noite. Tratava-se de animal que voava em seu quarto de hotel, na cidade de Marília, onde conduziria um curso de Literatura na Faculdade de Letras, no mês de dezembro de 1977. Ainda sob o efeito do sono, fazia-se difícil reconhecer as suas formas. “E que asas eram aquelas, meu Deus?! Essas asas que se debateram assim tão próximas que o meu grito foi num tom de pergunta, Quem é?” (TELLES, 2002, p. 15).

Descartou tratar-se de um morcego, pois seu voo não era manso e aveludado. Valendo-se das primeiras luzes às cinco horas da manhã, distinguiu um “pequeno ser alado” (TELLES, 2002, p. 16). Com as luzes do abajur, divisou uma andorinha, assustada tanto quanto a narradora. Tendo aberto a veneziana para que a ave fugisse, retornou para cama a fim de não perturbar ainda mais o pequeno ser. A persistência, contudo, do pássaro em não abandonar o quarto, ensaiando movimentos desajeitados para se fixar no lustre e, por fim, antes de sair, fincando as patas na trave de madeira

dos pés da cama em que estava enquanto a encarava por alguns momentos, causaram-lhe uma forte impressão.

A narração interrompe-se para recuperar as informações do dia anterior em que um amigo comum transmitia notícias da piora na saúde de Clarice, situação que a leva a relembrar os momentos da viagem que fizeram juntas para um congresso na Colômbia. O pânico de Lygia, nesta ocasião, com as fortes turbulências no avião, sendo tranquilizada por Clarice, ecoa de certa forma o voo desesperado da andorinha em seu quarto. Relembra ainda o último bilhete recebido da amiga: “Desanuvie essa testa e compre um vestido branco!” (TELLES, 2002, p. 22).

No retorno da ação à Marília, já na manhã do dia seguinte, ao entrar no saguão da Faculdade, ela recebe a notícia que Clarice Lispector morrera naquela noite, ao que teria respondido: “Eu já sabia” (TELLES, 2002, p. 22).

Intitulado “Onde estiveste de noite”, este relato de Lygia faz clara alusão ao texto de autoria de Clarice, “Onde estivestes de noite”, do volume homônimo publicado em 1974, e que reúne, assim como o livro de Lygia, textos com tipologia meio indefinida, orbitando entre o conto, a crônica e escritos autobiográficos e confessionais. Contando com uma ambientação soturna, o texto de Clarice apresenta um cenário alucinado de um cortejo noturno dantesco conduzido à montanha, em que uma figura andrógina (Ele-ela) é reverenciada. A linguagem cifrada, estilizada em tom bíblico, as figuras alegóricas e os seres que se metamorfoseiam conferem um ambiente macabro em que nada chega de fato a se definir: “Todos eram tudo em latência” (LISPECTOR, 2020, p. 49).

Uma das ideias veiculadas por essa estranha seita era de que a aventura da noite compensava a morte-vida experimentada durante o dia; aqueles que não atendessem ao “chamado da noite” sentiriam o “terror de se estar vivo”, sem anestesia (LISPECTOR, 2020, p. 51). Também no relato de Lygia é a noite que transporta os sentidos ocultos, numa atmosfera de quase vigília.

A modificação no título, com a supressão da marca do plural, redireciona a interrogação, antes dirigida aos estranhos seres (“Onde estivestes de noite”), para o tom de despedida na escrita de Lygia (“Onde estiveste de noite”).

A visitação a temas e a universos insólitos pode ser detectada na prosa dessas duas escritoras em meio a uma produção nacional marcada

fortemente, e sobretudo naquelas décadas, pelo pacto naturalista, conforme sugerido por Flora Sussekind em *Tal Brasil, qual romance* (1984). Sussekind, no dito ensaio, constata na literatura brasileira uma imensa dificuldade de afastar-se do documental, desde as últimas décadas do século XIX, com destaque para três períodos marcantes da produção nacional: o Realismo/Naturalismo propriamente dito; o romance de 30 e a literatura documental a partir dos anos 70 do século XX.

No caso de Lygia Fagundes, essa disposição contrária foi percebida pelos professores e ensaístas Maria Luiza e Alfred Opitz, que, em 1981, organizaram e publicaram a coletânea intitulada *Mistérios* e que, na edição alemã antecedendo à brasileira, saiu com o nome de *Contos fantásticos*. Ainda que nem todos os contos possam ser atribuídos ao gênero fantástico ou mesmo ao realismo mágico, como sugerido pela nota da edição, o certo é que os dezenove contos da autora selecionados contêm elementos que vão desde o estranho ao insólito, rasurando certamente uma literatura de base realista.

Já o estranhamento na prosa de Clarice Lispector dá-se seguramente muito mais por conta da linguagem e pelo mergulho nos desejos insondáveis de seus personagens que propriamente pela temática do absurdo. Curiosamente, ao lado de Guimarães Rosa, Clarice é o nome que mais tem se distinguido no país na vertente crítica dos estudos animais, por sua disposição muito própria de perceber o animal não-humano, reivindicado não apenas como uma expressão metafórica do humano, conforme depõe Ermelinda Ferreira:

O que se destaca em sua obra é justamente a tentativa de apreender as outras espécies em suas próprias verdades, de refletir profundamente sobre a existência e a relação dessas outras espécies com o ser humano, jamais posto numa posição de superioridade. Seu discurso não surge de maneira artificial, como seria o texto “politicamente correto” de um ativista, mas com a espontaneidade de uma dúvida natural, de uma angústia existencial genuína que se traduz num exemplo possivelmente único de uma literatura ecológica em sua essência, tal é a postura despojada de sua autora face ao problema (FERREIRA, 2005, p.130).

Ao recuperar o episódio da morte de Clarice narrado por Lygia pretende-se estabelecer aí uma possível herança, partilhada pelas duas

escritoras resguardando evidentemente a diferença completa de estilos, de uma literatura que avança deliberadamente pelas sendas do além-humano para melhor aproximar-se dos sentidos do mundo.

Uma das formas privilegiadas de construir o insólito nos contos de Lygia é justamente por meio da presença de animais, ao se buscar um diálogo entre variadas espécies que quase sempre finaliza em suspenso. A comprovar essa incidência, estudada sob a chancela da metamorfose, atentamos para duas dissertações na área literária que refletem sobre a questão.

Vera Maria Tietzmann Silva (1984) publicou em 2001 o livro *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, resultado de sua dissertação de mestrado defendida em 1984, na UFG, com o mesmo título. Tendo analisado 55 contos da autora, a pesquisa de Vera Maria se estende sobre várias acepções de metamorfose, chegando até ao nível simbólico, ao considerar o sentido metatextual. Dentre as modalidades elegidas, ela contempla a metamorfose física, que ora nos interessa, analisando as transformações entre animais humanos e não-humanos. Apesar de ocupar uma representatividade reduzida, com apenas cinco contos que enfocam especificamente ora o zoomorfismo ora o antropomorfismo, a pesquisadora já comprova uma intuição para uma dimensão relevante na obra de Lygia Fagundes em meio à década de oitenta do século passado.

Mais recente, em 2017, é a pesquisa de Jeanine Geraldo Javarez (2017) com o trabalho *O animal que me tornei: metamorfose e animalidade como teorização do conceito de identidade no romance lygiano*, também uma dissertação de mestrado (UEPG). Conforme evidenciado no título, o enfoque de Jeanine são os quatro romances da escritora: *Ciranda de pedra*, *Verão no aquário*, *As meninas*, *As horas nuas*. Ainda assim, Jeanine permite-se um bosquejo pelos contos de Lygia que evocam a animalidade, fazendo uso de um referencial teórico mais próximo àquele de que nos valem.

Também a recente edição que reúne os livros de contos da autora pela Companhia das Letras (2018), com a aproximação de seu centenário de nascimento a ser comemorado em 2023, e, de modo mais pesaroso, o seu falecimento um ano antes da data, em abril de 2022, ensejam, em meio a outros motivos, a uma releitura de narrativas antigas que contudo dialogam plenamente com o espírito dos estudos críticos atuais em torno da literatura. A leitura do conto “Tigrela”, da coletânea *Seminário dos ratos*, de 1977, busca escapar da chave de leitura normalmente enquadrada na fortuna

crítica da autora, ou seja, o fantástico, para iluminar uma outra relação entre humanos e não-humanos, aproximando-se, assim, de conceitos tratados nos Estudos Críticos Animais.

1.O animal e os estudos literários

Em seu estudo sobre o devir, Deleuze e Guattari diferem três espécies de animais: o individual, o arquetípico e o do devir. Aos animais individuados, familiares, sentimentais, edipianos, de historinha, ou ainda aos animais arquetípicos ou modelares, com característica ou atributo, diferem-se os “animais mais demoníacos, de matilhas e afetos, e que fazem multiplicidade, devir, população, conto” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 22).

Lembrando ainda que a tipologia se dá de forma relacional, uma vez que qualquer animal pode ser tratado das três formas, é a terceira espécie que lhes interessa: “Cardumes, bandos, manadas, populações não são formas sociais inferiores, são afetos e potências, involuções, que tomam todo animal num devir não menos potente que o do homem com o animal.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 23). Esse devir-animal aparece como ruptura: “Se o devir-animal toma a forma da Tentação, e de monstros suscitados na imaginação pelo demônio, é por acompanhar-se, em suas origens como em sua empreitada, por uma ruptura com as instituições centrais, estabelecidas ou que buscam se estabelecer.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 31). A ideia de devir escapa, como reforçam os autores, à simples noção de imitação ou de metáfora:

Na linha ou bloco do devir que une a vespa e a orquídea produz-se como que uma desterritorialização, da vespa enquanto ela se torna uma peça liberada do aparelho de reprodução da orquídea, mas também da orquídea enquanto ela se torna objeto de um orgasmo da própria vespa liberada de sua reprodução. Coexistência de dois movimentos assimétricos que fazem bloco numa linha de fuga onde se precipita a pressão seletiva. A linha, ou o bloco, não liga a vespa e a orquídea, como tampouco as conjuga ou as mistura: ela passa entre as duas, levando-as para uma vizinhança comum onde desaparece a discernibilidade dos pontos. O sistema-linha (ou bloco) do devir opõe-se ao sistema-ponto da memória. O devir é um movimento pelo qual a linha libera-se do ponto, e torna os pontos indiscerníveis: rizoma,

o oposto da arborescência, livrar-se da arborescência. O devir é uma anti-memória (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 96).

Outro teórico que influenciou na construção do campo de Estudos Críticos Animais foi Jacques Derrida. A reunião de seus textos publicados com o nome de *O animal que logo sou* demonstra a preocupação com o olhar animal no final da década de 80 do século passado, anos próximos à publicação do estudo de Deleuze e Guattari. Nele, Derrida desconstrói os princípios evocados por Descartes que se constituíram como argumentos para a separação radical entre os humanos e não-humanos. Como sintetiza Maria Esther Maciel:

Linguagem, fala, pensamento, riso, nudez, consciência da morte, uso de utensílios, capacidade de responder, mentir e apagar os próprios rastros são alguns desses ‘próprios do homem’ que, segundo Derrida, serviram não apenas para o estabelecimento de uma radical cisão entre homem e animal, humanidade e animalidade, como também para a legitimação das práticas humanas de violência e assujeitamento dos demais viventes (MACIEL, 2016, p. 37).

Donna Haraway (1991), com o conceito de pós-humano, e Dominique Lestel (2011), com a ideia de “comunidades híbridas”, ajudaram, entre outros, a adensar o pensamento sobre as relações entre humanos e não-humanos e a encontrar saídas para o abismo que se criou entre eles. Na América Latina também as reflexões teórico-críticas têm se mostrado muito ricas, sendo acompanhadas por uma produção ficcional pujante voltada para tais questões. Vários pesquisadores atentam para a necessidade de revisão quanto a nossa forma de lidar com o animal, colocada hoje pelos estudos em torno da animalidade. Entre eles, avulta o nome de Gabriel Giorgi, ao reivindicar o lugar das “formas comuns” e do “animal vizinho” em algumas das construções literárias do século XX.

Neste sentido, o animal-vizinho é um corpo que suspende uma ordem dominante de individualizações (ou seja, um regime de classificação, identificação e nomeação de corpos) e, ao fazê-lo, abre a possibilidade de novo ordenamento do comum: aí tem lugar estas histórias de rebelião animal.

Ao mesmo tempo, estes textos também narram a resposta violenta de uma ordem soberana que busca restaurar a distinção entre humano e

animal como condição fundamental, fundante, para a existência ou sobrevivência de uma ordem política: a rebelião animal e a ordem soberana aqui se conjugam em uma equação sistemática, uma espécie de nó persistente da imaginação cultural e dos modos em que esta reflete certas regras da imaginação política (GIORGI, 2011, p. 168-169, tradução nossa).¹

Como sintetizado por John Berger (1999), o divórcio estabelecido entre humanos e não-humanos a partir da modernidade determinou as apreensões históricas que se seguiram até a atual dissolução completa dos laços na cultura urbana antropocêntrica. Condenado à força brutal de trabalho, recuperado pela nostalgia romântica, objetivado pelas relações capitalistas e enquadrado pelo evolucionismo, o animal não-humano cruzou a fronteira do exílio do homem. O movimento hoje é de resgatar um canal de diálogo que faça repensar o próprio homem e o conceito de humanismo. Julieta Yelin percebe, para além das tendências de reificação e de humanização que definiram a história dos humanos com os não-humanos, uma terceira possibilidade, que se aproxima do painel evocado por Gabriel Giorgi:

Uma posição frente ao animal que, desconfiando do êxito das relações fetichistas ou psicologizantes, encenam um possível encontro com este enquanto tal. Estas experiências têm como condição a exposição da diferença entre homem e animal; imperceptível nas outras duas vertentes, pois nem com o animal-objeto nem com o animal-humano existe possibilidade alguma de encontro genuíno. A sinalização da diferença mostra também uma zona comum, um espaço que, seguindo a Víctor Turner, poderíamos denominar transitório. Um local nem homem nem animal que, contudo, é – em um momento impossível

¹ No original: “En este sentido, el animal-vecino es un cuerpo que suspende un orden dominante de individuaciones (es decir, un régimen de clasificación, identificación y nominación de cuerpos) y al hacerlo abre la posibilidad de un nuevo ordenamiento de lo común: ahí tiene lugar estas historias de rebelión animal. Al mismo tiempo, estos textos también narran la respuesta violenta de un orden soberano que busca restaurar la distinción entre humano y animal como condición fundamental, fundante, para la existencia o supervivencia del orden político: la rebelión animal y el orden soberano aquí se conjugan en una ecuación sistemática, una especie de nudo persistente de la imaginación cultural y de los modos en que ésta refleja ciertas reglas de la imaginación política” (GIORGI, 2011, p. 168-169).

de medir, relatar ou fotografar – habitado por ambos, que se situa exatamente entre ambos. Seja em uma troca de olhares, em uma metamorfose, na experiência do terrível ou do sinistro, é possível perceber que o vínculo homem-animal é problematizado e que algo da ordem do animal aparece intimamente vinculado ao humano (YELIN, 2011, p. 7, tradução nossa).²

Em vários contos de Lygia Fagundes Telles, testemunhamos uma construção ficcional em que os limites entre humano e não-humanos são colocados à prova a todo momento, numa experiência simbiótica de contágio que evoca o conceito de devir-animal, descrito por Deleuze e Guattari. Propomo-nos a estudar como isso se realiza em um deles.

2. Tigrela

“Tigrela”, conto do volume *Seminário dos ratos* (1977), tem início com uma cena de bar, uma conversa casual entre dois antigos conhecidos, provavelmente colegas nos tempos da adolescência ou da juventude. Do interlocutor, que desempenha o papel de narrador, nada mais sabemos. O foco da narrativa é a relação problemática entre Romana, uma mulher solitária, separada e sem filhos, e uma tigresa com quem vive. Por meio do discurso indireto livre, que ocupa quase todo o conto, temos acesso à fala de Romana que se queixa com o interlocutor sobre as delícias e os perigos de habitar com o grande felino.

O espaço compartilhado por ambas, Romana e Tigrela, colabora na verossimilhança da situação construída pelo enredo. Uma ampla cobertura

² No original: “Una posición frente al animal que, desconfiando del éxito de las relaciones fetichistas o psicologizantes, escenifican un posible encuentro con éste en tanto tal. Estas experiencias tienen como condición la exposición de la diferencia entre hombre y animal; imperceptible en la otras dos vertientes, pues ni con el animal-objeto ni con el animal-humano hay posibilidad alguna de encuentro genuino. El señalamiento de la diferencia muestra también una zona común, un espacio que, siguiendo a Víctor Turner, podríamos denominar transicional. Un lugar ni hombre ni animal que, sin embargo, es – en un momento imposible de medir, relatar o fotografiar – habitado por ambos, que se sitúa exactamente entre ambos. Ya sea en un cruce de miradas, en una metamorfosis, en la experiencia de lo terrorífico o lo siniestro, es posible percibir que el vínculo hombre-animal es problematizado y que algo del orden de lo animal aparece íntimamente vinculado a lo humano” (YELIN, 2011, p. 7).

em um prédio de apartamentos únicos por andar garante a privacidade e o ar livre necessários ao animal, simulando um *habitat* natural em plena selva de pedra. O ambiente também é exotizado:

Não tinha vizinhos, um apartamento por andar num edifício altíssimo, todo branco, estilo mediterrâneo, Você precisa ver como Tigrela combina com o apartamento. Andei pela Pérsia, você sabe, não? E de lá trouxe os panos, os tapetes, ela adora esse conforto veludoso, é tão sensível ao tato, aos cheiros. Quando amanhece inquieta, acendo um incenso, o perfume a amolece (TELLES, 1998, p. 33).

Presente de um antigo namorado de Romana, Tigrela veio ainda filhote da Ásia, numa cestinha, e precisou ser alimentada com mamadeiras, crescendo como se fora um gato. Tendo atingido a fase adulta, a relação entre ambas se torna complexa, variando entre a competição, os ciúmes ou, então, uma estranha atração. Esse é o cerne da tensão que Romana crê se resolver apenas com a morte de uma delas.

A convivência obsessiva entre elas derivou em comportamentos singulares, nos quais os limites atribuídos entre o humano e o não-humano borram-se, mesclando as identidades das personagens. Enquanto Tigrela aprecia a música de Bach, usa as joias de sua dona e, por vezes, se embebeda, Romana é descrita a partir de atitudes conotadas como animaisca ou ao menos pouco corteses, tais como cheirar o copo de uísque, trincar o gelo nos dentes. Aliás, a sinestesia é um dos recursos mais presentes, na descrição não apenas das personagens, mas como expressão da apreensão do ambiente, por meio de cheiros, de cores, de gostos e de texturas. Romana parece irromper a linha “civilizatória”, disposta a partir do exílio da porção instintiva e associada sobretudo ao olfato, conforme analisado por Freud em *O mal-estar na civilização*.

O estranhamento diante das situações do conto é quebrado em parte pela justificativa do estado físico da personagem, embriagada no momento da narração. Lida na chave do estranho, conforme propõe Todorov (1975), poderíamos pensar que o movimento pendular entre as imagens da mulher e do tigre correspondem tanto à oscilação de humor de Romana, uma mulher belíssima, mas singular, na opinião do narrador, como também serem fruto do grau etílico da personagem, que projeta imagens alucinadas na perspectiva do interlocutor, e, conseqüentemente, do leitor. Algumas

cenar do conto, optando pela impressão de movimento frenético, parecem confirmar essa hipótese:

E Romana sorriu quando se lembrou do bicho dando cambalhota, rolando pelos móveis até pular no lustre e ficar lá se balançando de um lado para outro, fez Romana imitando frouxamente o movimento de um pêndulo. Despencou com metade do lustre no almofadão e aí dançamos um tango juntas, foi atroz (TELLES, 1998, p. 32).

Se aceitamos que o argumento justifica algumas situações, ele não parece explicar totalmente o contexto, como pressentido logo de início pelo interlocutor: “Encontrei Romana por acaso, num café. Estava meio bêbada mas lá no fundo da sua transparente bebedeira senti um depósito espesso subindo rápido quando ficava séria.” (TELLES, 1998, p. 31). Esse “depósito espesso” pode assinalar essa camada de indefinição, prenhe de significação, que atravessa o processo metamórfico e que atinge os corpos de Romana e de Tigrela.

Uma leitura psicanalítica também atenderia à representação latente enunciada por Romana. Nesse sentido, as alucinações com Tigrela atestariam apenas a projeção do instinto selvagem pelo qual é possuída e do qual pretende se libertar. A mulher requintada e culta tenta simbolicamente domar a sua porção bárbara, selvagem, anulando-a através de uma morte também simbólica: “Só eu sei que cresceu, só eu notei que está ocupando mais lugar embora continue do mesmo tamanho, ultimamente mal cabemos as duas, uma de nós teria mesmo que...” (TELLES, 1998, p. 33).

A dicotomia implícita nos dois nomes corrobora com essa linha de raciocínio. Assim como Romana contém dois nomes próprios, “Roma” e “Ana”, Tigrela anuncia a justaposição do “Tigre” ao pronome pessoal “Ela”. Ou seja, o “outro” contido no primeiro elemento forma com ele uma identidade híbrida, que lhe causa um sofrimento extremo, sendo por isso objeto de sua rejeição.

Além disso, outra questão avulta na narrativa: a violência contra a mulher / o animal. A grade instalada por Romana no terraço para proteger a vida de Tigrela funciona como metonímia da situação de encarceramento em que vivem tanto os animais como as mulheres. Questionada pelo interlocutor se não seria mais humano libertar Tigrela dos limites escassos do apartamento, levando-a, por exemplo, para um zoológico, Romana alega

que o animal não está em situação muito diferente daquela vivida por ela quando casada. Referindo-se a um dos cinco ex-casamentos, tem-se notícia de que a esposa foi objeto de perseguição do marido, que utilizava os serviços de um detetive particular, sendo depois “descartada” (TELLES, 1998, p. 36) por ele. Objetificados, à mercê da vontade de seus “donos”, a mulher e o animal chegam a se igualar. Sintomática é a presença melancólica das grades, que desenham no torso de Tigrela, através da luz solar, a marca do pertencimento, da condição de objetos sociais:

Pensava em outra coisa quando me disse que no crepúsculo, quando o sol batia de lado no topo do edifício, a sombra da grade se projetava até o meio do tapete da sala e se Tigrela estivesse dormindo no almofadão, era linda a rede de sombra se abatendo sobre seu pelo como uma armadilha (TELLES, 1998, p. 32).

O universo feérico, projetado no sonho do casamento com o homem rico e também na revelação do desejo de possuir um unicórnio em lugar do tigre, além do próprio exotismo de viver com um animal que foge ao padrão do doméstico, esvai-se num quadro de violência em que a subjugação ao outro e a anulação do “eu” mostra a sua verdadeira face.

Sem perder de vista o simbolismo que o grande felino possui para inúmeras culturas, vale resgatar o papel desempenhado por ele em importantes nomes da literatura, como o escritor argentino Jorge Luis Borges e o brasileiro Guimarães Rosa. Muito presente nas culturas indígenas da América, o jaguar ou onça-pintada, maior felino americano, desempenha importante papel simbólico, conotado à coragem, à força e ao poder, como confirmam muitas narrativas literárias orais e escritas. Animal solitário, por excelência, também está associado ao oculto, ao divino, ao silêncio e a momentos de crise e transformação, sendo considerado poderoso guardião.

Em Borges, os tigres surgem sob o manto do imponderável, diluindo a precisão dos contornos entre real e fantástico, entre configurações empíricas ou sonhadas a partir da literatura, ambiguidade assinalada já no movimento contrastivo de sua pele raiada. É na pele do tigre-jaguar, encarcerado junto ao mago asteca Tzinacan pelo colonizador espanhol, que se encerra a escrita de Deus, aquela que conecta o homem a todas as coisas e que rompe com os determinismos da matéria, como nos ensina o conto “A escrita do Deus”, de *O aleph*: “dizer o tigre é dizer os tigres que o geraram, os cervos e tartarugas

que devorou, o pasto de que se alimentaram os cervos, a terra que foi a mãe do pasto, o céu que deu luz à terra” (BORGES, 2008, p. 107).

A pantera e o tigre são ainda associados pela mitologia greco-romana ao deus Dionísio ou Baco. Segundo algumas narrativas ele teria inclusive sido criado pelos animais, após a morte da mãe e do sofrido nascimento nas coxas do seu pai Zeus/Júpiter. Os animais ainda aparecem conduzindo a carruagem conduzida pelo deus. Relacionado à vivência do prazer, à liberação dos desejos secretos, o ritual a Baco era inicialmente praticado apenas pelas mulheres, as Bacantes, e acabou sendo interdito pelos excessos causados, com a perseguição e morte de seus integrantes e destruição dos templos dedicados a ele.

Curiosamente, o nome Romana evoca Roma, cidade cujo mito de origem está atrelado à criação dos gêmeos Rômulo e Remo por uma loba. Mesmo não se tratando de um felino, mas de animal do gênero canis, a remissão aborda essa convivência íntima entre humanos e não-humanos. Tendo encontrado uma cesta atolada no Rio Tibre, na qual vagavam os bebês desprezados, a loba amamenta as crianças até sua adoção por uma família de pastores. A história de Tigrela inverte assim o mito, pois o filhote de tigre é alimentado por Romana, mas mantém, no entanto, essa relação visceral entre as espécies.

A lição de Guimarães Rosa é ainda mais contundente e o texto paradigmático de tal raciocínio é o conto “Meu tio o iauretê”, de *Estas histórias* (1969). Escrito na década de 50 do século passado, a narrativa também se realiza por meio de um diálogo, desta vez entre um ex-onceiro e seu interlocutor, um homem da cidade que pouco se deixa conhecer mas que escuta a história do ex-matador de onças. O conto termina com o silenciamento de ambos, devido provavelmente à morte do onceiro pelo interlocutor, que carregava com ele uma espingarda. Contudo, o caráter aberto do texto possibilita vislumbrar a transformação do onceiro em onça e seu ataque ao visitante. De acordo com Gabriel Giorgi, enquanto o fantástico de Borges ou de Cortázar apontam para uma “ficção autônoma”, a escrita de Rosa constitui o que Deleuze e Guattari classificaram como uma “ficção menor”.

Essa é a política do fantástico como arquivo do animal virtual: verifica o desaparecimento do animal selvagem da realidade, condensa sua potência em termos de ficção e de espectro, e a atribui a esse território

literário que confronta as evidências da realidade. Desterritorializa o animal de suas molduras de referências prévias e o reterritorializa na ficção e no arquivo como espaço autônomo.

É claro que o contraste com o texto de Rosa: ali a inscrição do animal e da aliança humano-animal funciona de outro modo; mobiliza línguas e ordenamentos raciais, sociais e econômicos porque se torna um fator de mistura e de hibridação [...] (GIORGI, 2016, p. 80).

O texto de Lygia não chega a concretizar uma ruptura do porte da linguagem rosiana, no sentido de uma “língua menor”, como descrevem Deleuze e Guattari, a propósito da ficção de Kafka. No caso de Guimarães Rosa, Giorgi lê essa língua menor por meio da estilização da linguagem regional e oral, a presença da língua tupi-guarani e a forte presença de onomatopeias e interjeições.³ É certo que a sinestesia desempenha importante papel em “Tigrela”, no sentido de dotar a linguagem de uma sensorialidade, de uma carnadura tátil. Nesse sentido, o fantástico realizado em Lygia parece ficar a meio caminho entre a tipologia expressa por Giorgi e praticada por Cortázar e Borges e aquele presente em Rosa. O estranhamento se deduz da perspectiva do interlocutor, que nem sempre compreende as palavras e os gestos de Romana, tornando-as inteligíveis.

De qualquer forma, para Gabriel Giorgi, as duas vertentes, tanto a ficção autônoma quanto a ficção menor, configuram um transbordamento dos limites estabelecidos entre os corpos, sejam humanos e não-humanos, ou aqueles cindidos por “ordenamentos raciais, sociais e econômicos”:

Esses modos da ficção verificam, de lugares heterogêneos, se não antagônicos, o fato de que o animal já não se enquadra no repertório da natureza, e, por sua vez, o de que a natureza se esvazia dos conteúdos e das intensidades que a haviam definido desde o século anterior. A natureza se povoa integralmente com os signos da economia e da tecnologia; sua exterioridade se torna recurso e valor – e é sobre esse fundo que a ficção reinscreve o animal como potência e indisciplina que se interiorizam e se difundem do interior dos corpos, dos territórios e das sociedades. Esse animal virtual, espectral, fora de tempo e sem lugar se transformará numa regra persistente dos

³ “Interessa justamente esse deslizamento, onde o texto abriga essa incerteza, entre o que é linguagem articulada e o que é puro som: esse umbral é o que este texto traça como caixa de ressonância entre linguagem, língua e voz, fazendo da voz um limite de indeterminação radical” (GIORGI, 2016, p. 86).

modos como se fará visível o animal na cultura – e dali numa regra da visibilidade dos corpos em geral (GIORGI, 2016, p. 81-82).

É conhecido o protagonismo feminino na literatura de Lygia Fagundes Telles e os estudos de gênero sempre souberam rentabilizar essa perspectiva. O que se coloca de novo com os Estudos Críticos Animais é a percepção do tratamento de gênero a par da consciência sobre o processo da exclusão animal, posta em marcha com o avanço da Modernidade. A invisibilidade animal ganha contornos paralelamente à submissão baseada em discursos pautados em princípios de raça, de gênero e de classes sociais.

Nessa vertente, o tigre não evidencia apenas um simbolismo importante, mas genérico em diversas culturas. Aqui ele é dotado ainda de um atributo específico, normalmente delegado aos felinos e associados metaforicamente às mulheres reportando-se aos dotes sexuais. A “tigrela” ou “tigresa” remetem aos atributos físicos de gosto masculino. Nesse caso, não é de se estranhar a aproximação ao campo lexical do animal, via de regra convocado para expressar o que escapa ao pacto civilizacional e emerge no reino dos instintos. “Animal” e “mulher” formatados pelo desejo masculino tendem a se aproximar.

Deste modo, não se trataria de uma luta entre o primado do instintivo e o civilizacional, como pressupõe uma abordagem psicanalítica, tratando o animal e a mulher como categorias opostas, mas sim irmanadas no mesmo destino pela perspectiva androcêntrica e antropocêntrica. Dissertando sobre o feminismo antiespecista, Lidia Marroquín esclarece:

A configuração carnofalogocêntrica do pensamento define categorias binárias hierarquizadas que permitem a exclusão dos animais da comunidade humana assim como a de todos os outros corpos que não são a norma: mulheres, pessoas racializadas, crianças e corpos dissidentes que são considerados menos humanos sob a lógica do sacrifício (MARROQUÍN, 2019, p. 10, tradução nossa).⁴

⁴ No original: “La configuración carnofalogocéntrica del pensamiento define categorías binarias jerarquizadas que permiten la exclusión de los animales de la comunidad humana así como la de todos los otros cuerpos que no son la norma: mujeres, personas racializadas, infantes y los cuerpos disidentes que son considerados menos humanos bajo la lógica del sacrificio” (MARROQUÍN, 2019, p. 10).

Catia Faria entende assim as estreitas relações entre o sexismo e o especismo:

[...] o sexismo e o especismo desempenham um papel fundamental na construção da masculinidade cisheteropatriarcal. A construção desta identidade, baseada na dominação, na força física e sexual, na competitividade, na caça ou no consumo de carne, foi (e segue sendo) uma grande fonte de prejuízos para aqueles que não são percebidos como homens cisgênero ou para animais não humanos. Esta intersecção pode ser nitidamente observada na representação destes indivíduos humanos e não-humanos em âmbitos como a publicidade, onde, por exemplo, a animalização do corpo das mulheres cisgênero e a erotização do corpo dos animais não-humanos é um recurso muito frequente (FARIA, 2016, p. 29, tradução nossa).⁵

3.Considerações finais

Percebe-se como as leituras propostas para “Tigrela” evidenciam demandas históricas, como no caso da leitura do fantástico, de gênero e da leitura psicanalítica. Em razão de seu caráter aberto e considerando a elasticidade do texto, foi-nos possível ler o conto ainda pela chancela dos Estudos Críticos Animais, apoiando-nos ainda na vertente do feminismo antiespecista.

Recuperando Deleuze e Guattari, Viveiros de Castro conclui que o devir-mulher seria o primeiro estágio do devir-animal: “Eles dizem que as mulheres elas próprias são as primeiras que precisam entrar em um devir-mulher, que mulher não é uma identidade, não é uma substância, é uma posição política minoritária que é preciso assumir, e assim por diante.”

⁵ No original: “[...] el sexismo y el especismo juegan un papel fundamental en la construcción de la masculinidad cisheteropatriarcal. La construcción de esta identidad, basada en la dominación, la fuerza física y sexual, la competitividad, la casa o el consumo de carne, ha sido (y sigue siendo) una gran fuente de daños para quienes no son percibidos como hombres cisgênero y para animales no humanos. Esta intersección puede ser nitidamente observada en la representación de estos individuos humanos y no humanos en ámbitos como la publicidad, donde, por ejemplo, la animalización del cuerpo de las mujeres cisgênero y la erotización del cuerpo de los animales no humanos es un recurso muy frecuente” (FARIA, 2016, p. 29).

(VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 21). Nas palavras dos filósofos franceses:

[...] a reconstrução do corpo como Corpo sem órgãos, o anorganismo do corpo, é inseparável de um devir-mulher ou da produção de uma mulher molecular. Sem dúvida, a moça torna-se mulher, no sentido orgânico ou molar. Mas, inversamente, o devir-mulher ou a mulher molecular são a própria moça. A moça certamente não se define por sua virgindade, mas por uma relação de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, por uma combinação de átomos, uma emissão de partículas: hecceidade. Ela não pára de correr num corpo sem órgãos. Ela é linha abstrata ou linha de fuga. Por isso as moças não pertencem a uma idade, a um sexo, a uma ordem ou a um reino: elas antes deslizam entre as ordens, entre os atos, as idades, os sexos; elas produzem n sexos moleculares na linha de fuga, em relação às máquinas duais que elas atravessam de fora a fora (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 72-73).

É justamente a noção de devir que anima as formas de Romana e de Tigrela. Se devir-mulher para Romana e para Tigrela, por espelhamento, constitui o primeiro passo para a ruptura com a dominante masculina, o devir-animal é o gesto último dessa rebelião. O que caracteriza tal relação é exatamente o desequilíbrio entre as formas. Os sentidos não se estabilizam, como assevera Julieta Yelin, a propósito de Kafka e de Wilson Bueno. O híbrido gente-bicho atesta a negação do sentido metafórico, implodindo a própria lógica imposta com a fronteira entre humanos e não-humanos (YELIN, 2008, p. 6). Assim, se Romana, a cada retorno da noitada, teme encontrar sua Tigrela estatelada na calçada do edifício, transmutada na forma humana de uma moça, nada impede o contrário, ou seja, que Romana venha a se “onçar”.

Referências

- BERGER, John. Por qué miramos a los animales. *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *O aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. v.4. São Paulo: Editora 34, 2012. (Coleção Trans)

FARIA, Catia. Lo personal es político: feminismo y antiespecismo. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, ano 3, v. 2, p. 20-38, dez. 2016.

FERREIRA, Ermelinda. Metáfora animal: a representação do outro na literatura. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 119-135, jul./dez. 2005.

GIORGI, Gabriel. La rebelión de los animales: zoopolíticas sudamericanas. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 21, n. 3, p. 165-177, set./dez. 2011.

GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. (Coleção Entrecríticas)

HARAWAY, Donna. *Simians, Cyborgs and Women: The reinvention of Nature*. Londres: Free Association Books, 1991.

JAVAREZ, Jeanine Geraldo. *O animal que me tornei: metamorfose e animalidade como teorização do conceito de identidade no romance lygiano*. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2017.

LESTEL, Dominique. A animalidade, o humano e as comunidades híbridas. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal*. Ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 23-53.

LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. (Coleção Contemporânea)

MARROQUÍN, Lidia Patricia Guerra. El feminismo antiespecista nos viene a incomodar. Ensayo. Guatemala: FLASCO, abr./jun. 2019. (Diplomado em investigación social para el estudio de la violencia y políticas de prevención – Curso epistemología de la investigación social)

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A metamorfose em Lygia*: Processos de metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles. 1984. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade de Goiás, Goiânia, 1984.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TELLES, Lygia Fagundes. *Seminário dos ratos*. 8. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TELLES, Lygia Fagundes. *Durante aquele estranho chá: perdidos e achados*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

TELLES, Lygia Fagundes. *Os contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

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

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Rosa e Clarice, a fera e o fora. *Revista Letras*, Curitiba, n. 98, p. 9-30, jul./dez. 2018.

YELIN, Julieta. Nuevos imaginarios, nuevas representaciones. Algunas claves de lectura para los bestiarios latinoamericanos contemporáneos. *LLJournal*, New York, v. 3, n. 1, 2008.

YELIN, Julieta. O giro animal na literatura de Wilson Bueno. *In: ITAÚ CULTURAL. Deslocamentos críticos*. São Paulo: Laboratório Online de Crítica Literária, Núcleo de Audiovisual e Literatura, Itaú Cultural: Babel, 2011. Disponível em: <<https://doczz.com.br/doc/65579/o-giro-animal-na-literatura-de-wilson-bueno-julieta-yelin...?msckid=8da6b78aac6411ecb16d79dd0bf33b81>> . Acesso em 05 dez. 2021.



A construção do *ethos* infantil em *Transplante de menina*, de Tatiana Belinky

***The building of the ethos of a child in Transplante de menina* by Tatiana Belinky**

Simone Luciano Vargas

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil

simonelvargas@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-1146-1761>

Resumo: Neste artigo propõe-se uma análise do *ethos* presente em *Transplante de menina*, de Tatiana Belinky. Para tanto, considerou-se a função-autor e o *ethos* pré-discursivo como antecipadores de uma imagem autoral, de modo que o leitor já tenha expectativas em relação ao *ethos* do autor antes mesmo da leitura do texto. Nesse sentido, a mídia foi uma ferramenta importante de mediação entre Belinky e o público leitor de suas obras. Para a análise, alguns eventos autobiográficos foram selecionados para a análise do *ethos* discursivo. Nesses se verificou na instância enunciativa a construção de um *ethos* adulto e infantil em relação a diferentes discursos.

Palavras-chave: *ethos*; função-autor; imagem autoral; Tatiana Belinky.

Abstract: This article presents an analysis of the *ethos* inherent to the autobiography of the author Tatiana Belinky. To do so, I considered the author function and the pre-discursive *ethos* as foreshadowing of an authorial image, giving the reader expectations linked to the *ethos* of the author before the reading process. In this vein, the media was an important tool for mediation between Belinky and the readers of her works. Some autobiographical events were selected for the sake of the analysis of the discursive *ethos*. In those, the building of an adult and a child *ethos* as relating to different discourses could be observed in instances of enunciation.

Keywords: *ethos*; author function; authorial image; Tatiana Belinky.

1 Introdução

No presente artigo, a intenção é tratar do *ethos* relacionado às suas memórias em *Transplante de menina* (2003), de Tatiana Belinky (1919-2013). Como escritora, roteirista e dramaturga, Belinky se dedicou ao público infantojuvenil, dando início à sua carreira nos anos de 1940. Década na qual ela e Júlio Gouveia transformaram em roteiro e encenaram ao vivo as aventuras dos personagens do *Sítio do pica-pau amarelo*, de Monteiro Lobato, para a televisão Tupi. Foram os primeiros a fazerem esse tipo de adaptação numa época em que não existia o videotape. Belinky, de origem judia-russa-letã e conhecedora da língua alemã, também atuou na área da tradução. A partir da década de 1980, ela passou a se dedicar à literatura infantojuvenil, sendo bastante atuante nessa área, pois participava de eventos e visitava escolas. Belinky é mais lembrada hoje por sua atuação como escritora de livros infantis.

Entretanto, quando já se conhece alguém pelos seus sucessos, os momentos difíceis, desconhecidos do público, não se afiguram na memória coletiva. É como se a pessoa tivesse nascido pronta, ou seja, adulta e famosa. Nesse livro, Belinky apresenta experiências vivenciadas quando menina que não constam em seus livros infantis, mas que por certo influenciaram suas produções.

2 *Transplante de menina*: romance autobiográfico

Transplante de menina trata de uma escrita de si que depende das lembranças da autora para concretizar-se, sendo assim uma narrativa memorialística. No entanto, as faculdades da memória não são tão confiáveis como se gostaria, posto que somos incapazes de nos lembrarmos dos acontecimentos tais como ocorreram. Assim, eventos são selecionados para constarem na escritura em detrimento de outros que são relegados ao esquecimento, seja porque alguns tratam de situações traumáticas, seja porque uma existência completa não caberia numa quantidade determinada de páginas. Além disso, as fronteiras entre a ficção e a não ficção são difusas, posto que um investimento imaginativo se faz necessário para preencher as lacunas da memória. Contudo, aquele que escreve no tempo presente não é o mesmo sujeito do passado, ocasionando a reconstrução de uma identidade fictícia (GUSDORF, 1991, p. 10). É devido a esse hibridismo

que se determinou neste artigo considerar a escrita de si de Belinky como romance autobiográfico.

Em *Transplante de menina*, Belinky nos traz sua trajetória de menina judia-russa-letã, proveniente da classe burguesa da Letônia, onde foi posta em contato com uma formação cultural artística elevada para os padrões brasileiros da época. Os pais tinham nível superior e provinham de uma família de posses. Na Letônia, Belinky viveu até os 10 anos quando os pais – devido às pressões sociais, econômicas e políticas, tendo em vista serem judeus – resolveram migrar para o Brasil em 1929.

O romance está dividido em duas partes: a primeira diz respeito à vida na Letônia até os 10 anos; a segunda trata da adaptação no Brasil até os 13 anos. O tempo histórico da narrativa abrange de 1919 a 1933. Não é por acaso que o título é *Transplante de menina*, pois faz referência ao sentimento de transplantada que acompanhou Belinky durante os anos de adaptação à cultura brasileira. Além disso, a mudança das condições socioeconômicas da família contribuiu para o choque cultural vivenciado por Belinky, visto que, do apartamento aconchegante na Rua dos Navios, na Letônia, a família passou a morar num sobrado na Rua Jaguaribe em São Paulo, capital. Esta rua, próxima à Santa Casa de Misericórdia, era habitada por imigrantes de diversas nacionalidades e pelo proletariado. O choque cultural se deu devido à convivência tumultuosa com as crianças da rua e da escola alemã.

3 *Ethos* e função-autor

Em seus estudos, Dominique Maingueneau (2008) apresenta uma noção diferente do *ethos* retórico, proposto por Aristóteles. Para o estudioso francês, a persuasão do público se dá por meio do próprio discurso falado: “A prova pelo *ethos* consiste em causar boa impressão pela forma como se constrói o discurso, a dar uma imagem de si capaz de convencer o auditório, ganhando sua confiança” (MAINGUENEAU, 2008, p. 13). No entanto, o *ethos* aristotélico prevê um auditório, de modo que tudo o que se relacionar à performance do orador causará um efeito em seu público. Assim gestos, mímicas, trajes etc., embora não sejam verbalizados, também fazem parte da enunciação e, portanto, influenciam na recepção do discurso pelo auditório, como destaca Maingueneau (2008, p. 15): “O *ethos* está crucialmente ligado ao ato de enunciação, mas não se pode ignorar que o público constrói também representações do *ethos* do enunciadore antes mesmo que ele fale”.

Mas o que dizer sobre o texto escrito, em que nem o escritor nem o público estão visíveis? O que motivaria então a adesão do público a certo discurso? Para responder a essa questão, no que se refere à *Transplante de menina*, o diálogo entre a noção de *função-autor*, proposta por Foucault (2013, p. 269-303), e a de *ethos efetivo*, proposta por Maingueneau (2008, p. 18), é produtivo.

Para Foucault (1969 *apud* POSSENTI, 2002, p. 107), o escritor, sendo uma entidade externa ao texto, não coincide com o autor, pois este “é de alguma forma construído a partir de um conjunto de textos ligados a seu nome [...] [a noção] autor está revestida de traços históricos-variáveis”. Há uma marca autoral na função-autor que se constrói discursivamente e vai além da simples identificação do autor por seu nome próprio, pois “ele exerce um certo papel em relação ao discurso [...]” (FOUCAULT, 2013, p. 277), ao contrário da noção de escritor que somente designa aquele que escreve.

A função-autor é legitimada pela sociedade. Portanto, tudo o que um escritor produz e o modo como se apresenta socialmente contribuem para a legitimidade da formação de seu “eu” autoral, pois o público-leitor cria uma imagem que pode estar distante do escritor empírico. Além de que, na escritura, não é possível apreender um “eu” autor na sua totalidade, já que ele manifestará facetas de seu caráter (*ethos*).

Maingueneau (1996, p. 137), ao explicar como se constituiu o *ethos*, propõe além da existência de um *ethos* discursivo um *ethos* pré-discursivo, que de certa forma se pode relacionar com a função-autor de Foucault. O *ethos* pré-discursivo refere-se à imagem antecipada que o público tem do autor, a ponto deste ser influenciado por ela, assim a reelaborando discursivamente de modo a ser condizente com aquela esperada pelo público. Por isso a figura do “fiador” como sendo “uma caracterização do corpo do enunciador” (MAINGUENEAU, 2008, p. 18), promovida por índices que auxiliam na construção do *ethos*:

Esse *ethos* recobre não só a dimensão verbal, mas também o conjunto de determinações físicas e psíquicas ligados ao “fiador” pelas representações coletivas estereotípicas. Assim, atribui-se a ele um “caráter” e uma “corporalidade”, cujos graus de precisão variam segundo os textos. [...] Mais além, o *ethos* implica uma maneira de se mover no espaço social, uma disciplina tácita do corpo apreendida através de um comportamento. O destinatário a identifica apoiando-

se num conjunto difuso de representações sociais avaliadas positiva ou negativamente, em estereótipos que a enunciação contribui para confrontar ou transformar: o velho sábio, o jovem executivo dinâmico, a mocinha romântica... (MAINGUENEAU, 2008, p. 18).

Quanto ao *ethos* discursivo, Maingueneau (1996, p. 138) afirma que este já orienta a leitura por ser intradiscursivo:

O que o orador pretende ser, ele o dá a entender e mostra: não *diz* que é simples ou honesto, *mostra-o* por sua maneira de se exprimir. O *ethos* está, dessa maneira, vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde a seu discurso, e não ao indivíduo “real” [...] (MAINGUENEAU, 1996, p. 138).

É por meio da materialidade linguística que o *ethos* discursivo é construído, ou seja, no modo de dizer, não sendo necessário o pré-discursivo para se fazer compreender. No entanto, o gênero memorialístico ao qual *Transplante de menina* está vinculado já cria expectativas no destinatário quanto ao *ethos*. Para a análise desse gênero, em geral, o *ethos* pré-discursivo já se faz presente no consciente do destinatário, visto que, em sua maioria, escritores que colocam em evidência suas histórias de vida são personalidades públicas, fato que motiva o interesse do público. Afinal, há sempre a expectativa de que algo da ordem do privado seja revelado em escrituras cuja matéria prima são as memórias.

4 Tatiana Belinky: uma imagem autoral

Em vida, a escritora Tatiana Belinky foi bastante atuante no meio cultural paulista. Fato que lhe garantiu uma cadeira na Academia Paulista de Letras. Além disso, participou de vários eventos na mídia impressa e televisiva; também escreveu para a seção cultural de jornais e revistas. Uma de suas atividades preferidas era visitar escolas para conversar com as crianças sobre seus livros.

A exposição midiática de sua pessoa, além da leitura de seus livros, auxiliou na formação da função-autora, conseqüentemente, promoveu a construção da imagem autoral de Belinky. A forma como Belinky se apresentava no espaço social, mais do que em seus livros, estabeleceu uma relação com o outro, seu público, constituído por crianças, pais e

professores, tendo em vista que são os dois últimos que selecionam o que as crianças lerão. O que se espera de uma pessoa que dedicou sua vida à arte direcionada às crianças? E ainda se propõe a falar de sua infância? No mínimo que confirme os caracteres já apresentados na sua obra e nas suas aparições midiáticas. Assim se espera que a função-autora de Belinky se relacione ao discurso infantil, apresentando um *ethos* que dialogue com o seu público, de modo que haja identificação deste com suas obras.

Além disso, o livro *Transplante de menina* teve uma recepção positiva, tanto que um capítulo da obra consta em material proposto para as Olimpíadas de Língua Portuguesa Escrevendo o Futuro¹, de iniciativa do Itaú Social. As Olimpíadas abrangem o público dos anos finais do Ensino Fundamental, sendo difundidas em todo o território nacional. Esse fato aumentou o público juvenil de Belinky; ou seja, um maior número de pessoas passou a conhecê-la, resignificando sua personalidade pública, difundindo uma imagem autoral conhecida na área da literatura infantojuvenil.

Portanto, a função-autora de Belinky mantém uma relação muito próxima com o *ethos* pré-discursivo proposto por Maingueneau (2008, p. 18-19), pois este se dá a partir daquilo que o público conhece do autor e do tema a ser tratado discursivamente por este, é o caso do *fiador*. Uma caracterização estereotipada, forjada pelas mídias, que faz a mediação entre o público e a escrita de Belinky. A escritora nos seus oitenta e poucos anos lembrava Dona Benta, personagem do *Sítio do Pica-pau Amarelo*, cuja função era contar histórias para os netos e os demais personagens do universo fantástico criado por Monteiro Lobato. Como a personagem lobatiana, Belinky se apresentava em fotos midiáticas sentada numa poltrona, com um livro de histórias nas mãos, com uma biblioteca ao fundo, associando sua imagem à contadora de histórias.

Essa confirmação se dará no discurso, por meio de índices linguísticos que constituirão o sujeito esperado, ou não, pelo público. De certa forma, Belinky cria um alter ego:

é sabido que, em um romance que se apresenta como o relato de um narrador, o pronome da primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos da localização jamais remetem imediatamente ao escritor, nem ao momento em que ele escreve, nem ao próprio gesto de sua

¹ Disponível em: <<https://www.escrevendoofuturo.org.br/>>

escrita; mas um *alter ego* cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo mesmo da obra (FOUCAULT, 2013, p. 283).

O alter ego incorpora os caracteres esperados e os revela por meio do *ethos* discursivo. Ao escrever *Transplante de menina*, Belinky tinha clareza para qual público leitor seria direcionado o seu discurso e, assim, pôde antecipar os pré-julgamentos e direcionar os modos de dizer a fim de estabelecer um diálogo positivo com ele. No entanto, é preciso considerar que a concepção de infância de Belinky é limitada ao presente de sua escritura, ou seja, em 1989 (data da 1ª edição), e à classe social que seu leitor pertence. A esse respeito, Lira e Mate (2010, p. 150) esclarecem que:

[...] as interpretações dos fenômenos e acontecimentos que envolvem a infância variam de um contexto para outro, de uma época para outra e falam de infâncias, de crianças diferenciadas e são produzidas em vista de um discurso. Como não são as próprias crianças quem escrevem sua história é necessário que estejamos atentos aos significados dados a este período da vida, reconhecendo que não representam por completo a realidade vivida pelas crianças já que foram escritos por outros, os adultos – historiadores, pais, jornalistas, educadores, médicos, juristas, psicólogos (LIRA E MATE, 2010, p. 150).

Além disso, a infância, por ser uma construção social, “varia entre grupos sociais e étnicos dentro de qualquer sociedade [...]” (HEYWOOD, 2004, p. 21).

Entretanto, estudiosos sobre o desenvolvimento infantil postulam que há a possibilidade de aproximar características transculturais, como a espontaneidade, a recepção positiva e a imaturidade sexual. Devido às diferenças culturais, “[...] elas [as crianças] terão atitudes diferentes em relação à morte, ao medo, ao sexo, a perspectivas, ao egocentrismo, à causalidade etc.” (HUNT, 2010, p. 91). Em comparação ao adulto, “[...] as distinções que fazem entre fato e fantasia, entre o desejável e o real são instáveis; e elas são capazes de atribuir características humanas a objetos inanimados de um modo bem menos controlado que os adultos” (HUNT, 2010, p. 91).

Portanto, no século XX e XXI, aquilo que diz respeito à fantasia, às brincadeiras, à imitação do comportamento adulto, à dificuldade em lidar

com o abstrato, à falta de malícia etc. está ligado ao universo infantil, ao que é próprio da criança. Assim, Belinky busca, através de suas experiências, apresentar uma percepção com características que se relacionem a um discurso infantil, ainda que se trate do discurso de um adulto sobre o que é ser criança.

Sendo uma narrativa sobre experiências de vida, é esperado que venham à tona temas sócio-históricos que revelem outros discursos imbrincados ao infantil, como o do feminismo, por exemplo. Alguns discursos podem não somente acarretar a identificação do leitor, mas também podem afastá-lo. A adesão de um *ethos* a temas polêmicos sempre requer um posicionamento, é o risco que o autor corre quando se decide por apresentar suas memórias, pois requer um grau de verossimilhança entre a vida do autor e a escrita de si.

5 O *Ethos* discursivo de Belinky

Mas, por enquanto, gosto de recordar a minha longínqua infância, repartida entre a Europa e o Brasil. Uma infância tão rica de experiências e emoções, de sustos e surpresas, de alegrias e tristezas, de tantas emoções e vivências, que sinto vontade de contar algumas delas aos jovens de hoje. E o que vou contar é tudo verdade verdadeira.

(BELINKY, 2003, p. 11)

Como o *ethos* da autora-narradora-personagem vai se construindo à medida que a escritura avança, não foi necessário que ela explicitasse o “eu sou assim”. Quando se dá a conhecer aos poucos, a leitura é mais interessante; mesmo que o leitor tenha uma imagem prévia do autor. Ademais, numa escrita de si sempre se espera fatos inusitados, assim como um *ethos* que ainda tenha o que revelar.

Para a construção de um *ethos* relacionado ao discurso infantil, algumas características devem estar presentes. O fato de narrar eventos de sua infância contribuiu para garantir a presença do universo infantil. No entanto, a expectativa que pode suscitar no leitor é que tipo de menina imigrante Tatiana Belinky teria sido. Portanto, para a organização deste

artigo, foram selecionados alguns eventos na escritura em que aparecem diferentes facetas de seu *ethos*.

5.1 “Então sou – ou fui – imigrante”

Transplante de menina inicia com um capítulo introdutório, a título de apresentação do sujeito que será construído discursivamente, além de um posfácio que reforça essa apresentação. Para um leitor desavisado, que não conhece a autora, a apresentação e o posfácio ajudam a situá-lo. Porém sua funcionalidade, no que se refere à construção de um *ethos*, antecipa ao leitor a imagem pela qual a autora quer ser reconhecida, por exemplo:

Então sou – ou fui – imigrante. Mas sou brasileira, como consta no meu “RG” – casada com brasileiro, com filhos e netos brasileiros: marido santista, filhos e netos e bisnetos paulistanos. *E que ninguém venha me dizer* que, por ser naturalizada (com o jamegão de Getúlio Vargas no meu título de naturalização), eu sou estrangeira. Costumo dizer que *sou, quiçá, mais brasileira que boa parte dos brasileiros natos*. Porque a verdade é que, neste país de jovens, a maioria da população aqui nascida “não está no Brasil” há mais de setenta anos, como eu... (BELINKY, 2003, p. 10, grifos nossos).

No trecho citado, a autora se apresenta como uma imigrante. Para os que migram, é uma marca o fato de não terem nascido na pátria que os acolheu. Depois de alguns anos no país de acolhida, o estrangeiro, integrado e enraizado, por meio da relação familiar, já possui o sentimento de pertencimento, mas por vezes a marca de imigrante se interpõe em seu caminho. Assim, ao titubear (“Então sou – ou fui – imigrante”), a autora revela um *ethos* que ainda se sentia estrangeiro, mas que desejava o reconhecimento de sua brasilidade. A expressão “E que ninguém venha me dizer” introduz um argumento para refutar as objeções quanto à sua brasilidade, oficializada por meio do documento de naturalização. A alusão ao ex-presidente Getúlio Vargas retoma sua condição de estrangeira, pois foi durante o Estado Novo (1937-1945) que houve a repressão à cultura de origem dos imigrantes, por meio da Campanha de Nacionalização. Outro argumento para o reconhecimento de sua brasilidade é o tempo em que está no Brasil, mais do que muitos brasileiros natos, visto que ela já tinha bastante idade. A origem de Belinky era judia-russa-letã, mas, devido à sua integração à cultura brasileira, também podia ser considerada neobrasileira.

A questão do imigrante e refugiados faz parte de um discurso atual que gera muitas controvérsias na sociedade sobre a aceitação ou não de estrangeiros que buscam outras nações para refazer a vida.

Outro fato relativo ao imigrante apontado pela autora é que existia mais de um tipo de imigrante: havia o que deixava o seu país por falta de expectativa, tentando escapar da pobreza, como lavradores, trabalhadores braçais, operários; e o imigrante que saía do país por motivos políticos e/ou econômicos, mas que eram intelectuais, profissionais liberais, oriundos da burguesia urbana. Na construção do *ethos*, ela explicitou o tipo de imigrante que sua família pertencia: “É desse tipo [oriundo da burguesia urbana] de emigrantes que fazíamos parte, a minha família e eu.” (BELINKY, 2003, p. 10). Essa necessidade de distinguir-se dos demais imigrantes é constante em seu discurso, uma característica importante para a construção do *ethos* que ela apresenta para o leitor.

Além disso, na segunda parte de *Transplante de menina*, os traumas da adaptação à cultura brasileira e ao subúrbio da cidade de São Paulo são tematizados. Sua relação com as crianças da Rua Jaguaribe, onde morou, era conflituosa; embora a maioria fossem descendentes de italianos, os estrangeiros recém-chegados e de outras nacionalidades não eram bem-quistos no bairro. Assim como havia uma discriminação étnica entre os adultos, velada ou não, também havia entre as crianças, mas então sem nenhum tipo de mascaramento, como se pode ver no excerto a seguir:

Na Rua Jaguaribe teve início, para nós, crianças, uma vida nova, que no começo foi muito difícil, por causa do idioma desconhecido, dos costumes desusados, do ambiente, do clima, e até da roupa que trouxemos conosco, especialmente a do meu irmão. [...]. Mas os meninos caçoavam dos nossos trajes, chamavam meu irmão de mariquinhas, perguntavam se aquilo era fantasia de carnaval... Nós nem sabíamos o que era carnaval [...] (BELINKY, 2003, p. 84).

Na narrativa há um tom de denúncia quando se refere à dificuldade da sociedade local em aceitar as diferenças e a cultura do Outro no que diz respeito às relações interpessoais. A frase “Nós nem sabíamos o que era Carnaval” deixa evidente o desamparo das crianças; pois, para a agressão verbal ser compreendida, o estrangeiro precisa conhecer aspectos da nova cultura. Suas experiências como criança imigrante recém-chegada, principalmente no convívio com as outras crianças, não é tão distante do

universo infantil como um todo. Dificuldades de relacionamento entre crianças ocorrem em mudanças de bairro e de escola, em que o recém-chegado é visto como um *outsider*, mesmo partilhando a mesma cultura, gerando uma identificação com as memórias de Belinky.

5.2 A relação entre *ethos* adulto e o infantil

Transplante de menina foi escrito quando Belinky contava com seus 70 anos. A partir da rememoração de eventos selecionados da infância, ela reconstrói sua identidade infantil. Esta, embora tivesse a pretensão de apresentar seu *ethos* quando menina, traz uma representação de como quereria ser ou teria sido. As experiências vivenciadas e seu conhecimento de mundo atualizado contaminam a percepção infantil de outrora com a percepção de um adulto, construindo um *ethos* infantilizado. O papel da narradora está intimamente relacionado à visão do adulto, visto que é este que transparece quando ela se posiciona:

Ainda que um romance, por exemplo, pretenda-se autobiográfico, o eu do narrador está relacionado a uma figura de “narrador” e não ao indivíduo que efetivamente escreveu o texto. Esse narrador é um ser puramente textual, cujas características são definidas unicamente pela narrativa. Aqui não se coloca o realismo ingênuo: contrariamente ao que deixa entender um certo imaginário romântico, o texto literário não é uma “mensagem” circulando da alma do autor à do leitor, mas um dispositivo ritualizado, no qual são distribuídos papéis (MAINGUENEAU, 1996, p. 16).

Desse modo, juízos de valor próprios de um adulto estão presentes para justificar, referendar ou refutar algum comportamento da menina ou dos adultos, como, por exemplo, neste excerto: “Era tudo muito gostoso e fácil para nós, crianças, mas hoje, quando me lembro daquelas excursões, não posso deixar de admirar a disposição de nossos pais” (BELINKY, 2003, p. 97). O episódio se refere aos passeios pelos parques e museus da cidade de São Paulo que a família fazia aos finais de semana. O dêitico temporal “hoje”, com reforço de uma conjunção adversativa, explicita a separação entre a infância e a vida adulta, uma vez que tem como origem o momento do presente linguístico, ou seja, refere-se ao momento da enunciação; o “nós, crianças” aloca a narradora no seu tempo de infância. Contudo, o subentendido no enunciado “não posso deixar de admirar a disposição de

nossos pais” expressa uma valorização dos esforços paternos para proverem atividades de lazer, pois onde o bonde não chegava se ia a pé com três crianças pequenas, além das dificuldades financeiras para fazer tal passeio. Quem reflete sobre a situação passada é o *ethos* adulto, ao infantil cabe a lembrança da percepção do momento vivido: “Tudo muito gostoso e fácil”.

Para corroborar o *ethos* infantil, Belinky traz para sua narrativa sensações que podem acometer muitas crianças. No excerto a seguir, ela narra seu estranho hábito de meter medo a si própria:

Outra coisa que eu gostava de fazer era me meter medo. Pois é, eu gostava de sentir um pouco de medo. Não medo de assalto ou violência verdadeira, como acontece no mundo agora, mas sim o medo do faz de conta, medo de fantasma, de ogro, de vampiro e outras bruxarias. E como de propósito, no nosso quarto, a minha cama ficava de frente para um quadrado negro e gradeado, pequeno, no canto superior da parede, junto ao teto – era algum respiradouro, claraboia, sei lá. O que sei é que aquele buraco gradeado que me servia às mil maravilhas para imaginar que, no escuro da noite, de lá sairia uma espécie de fumaça que se transformaria num gênio mau, como aquele da história das *Mil e uma noites* (BELINKY, 2003, p. 20).

Sua imaginação infantil era instigada por figuras fantásticas que na literatura infantojuvenil são consideradas malévolas e por isso lhe metiam medo. A separação entre o *ethos* adulto do infantil se dá pela escolha verbal do pretérito imperfeito, que marca o período da infância sinalizando um distanciamento temporal da fase adulta; enquanto o adulto compara os medos de “antes” em comparação com os de “agora” (“Não medo de assalto ou violência verdadeira, como acontece no mundo agora”).

Belinky quando criança vivia num espaço controlado e protegido, assim ela podia se meter medo o quanto quisesse, dar asas à sua imaginação; pois sabia que nada lhe aconteceria. O hábito de estimular o imaginário poderia ser como um “objeto de transição [...], uma vez que são parte dos meios concretos pelos quais a criança passa do controle onipotente para o controle por meio da manipulação” (GIDDENS, 2002, p. 43). Dessa forma, controlar esse mundo “irreal” por meio da imaginação pode ser visto como uma inoculação emocional. Essa memória se ajusta ao *ethos* infantil porque se crê que a imaginação auxilia a criança a lidar com seus medos interiores e futuros, por isso são estimuladas as brincadeiras de faz de conta.

5.3 Um *ethos* feminista?

Brincar faz parte do universo infantil. Assim, numa narrativa que aborda eventos passados na infância, é esperado que jogos de criança se façam presentes. Belinky denuncia que nas brincadeiras em que tinha a intervenção de um adulto havia o condicionamento para a divisão de papéis de gênero do indivíduo:

“O velho” “se derretia conosco”. Ele tinha uma bengala grossa, de castão de prata, representando uma cabeça de leão, e usava essa bengala como uma barra fixa, segura entre suas mãos fortes, para o meu maninho se pendurar e fazer exercícios – coisa de que eu tinha uma ponta de inveja, já que pendurar-se na bengala de vovô “não era coisa de menina”... (BELINKY, 2003, p. 22).

Nesse excerto, a narradora descreve uma das muitas vezes em que o avô brincou com os netos. A cena poderia passar por singela, não fosse alguns índices do enunciado que mostram elementos da limitação de gênero que é imposta desde a infância. Primeiro, apresenta um *ethos* de um avô amoroso (“se derretia conosco”), ainda com vigor físico, que brincava com o neto homem, enquanto a menina era mera espectadora. Os sentimentos que revelam o *ethos* da menina em relação à cena foram dados pela narradora: um *ethos* que invejava o irmão que podia fazer coisas que não eram permitidas às meninas. A expressão “não era coisa de menina”, presente no texto, era praticamente um bordão para tudo o que era interdito às meninas – e o leitor pode inferir que a menina o ouvira muitas vezes –, pois o universo infantil, na visão binária do adulto, era separado em “coisas de menina” e “coisas de menino”. A expressão na voz da narradora, adulta e mulher, que está grafada entre aspas, acrescenta outros sentidos à cena, pois faz referência aos discursos feministas, como em *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir (1967, p. 9):

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; [...]. Enquanto existe para si, a criança não pode apreender-se como sexualmente diferenciada. Entre meninas e meninos, o corpo é, primeiramente, a irradiação de uma subjetividade, o instrumento que efetua a compreensão do mundo: é através dos olhos, das mãos e não das partes sexuais que apreendem o universo (BEAUVOIR, 1967, p. 9).

Para Beauvoir, o masculino/feminino é uma construção social; ou seja, é pelo discurso de outros e pela coerção comportamental que firmam o gênero masculino/feminino, como se o biológico fosse imutável e ele definisse “o ser” desde o nascimento. A narrativa de Belinky corrobora o discurso feminista de Beauvoir; pois o discurso conservador de gênero é enfatizado em outros eventos no romance, o que mostra que Belinky no presente da escrita se preocupava com as limitações impostas às mulheres. Eventos como as brincadeiras com os primos na Letônia, por exemplo:

Muitas vezes era eu – a mais velha, com oito, nove, dez anos – quem inventava os temas dos nossos jogos dramáticos, a partir das histórias que papai contava ou que eu lia nos meus livros. *Só que os melhores papéis sempre cabiam aos meninos!* Meu irmão, meu primo, alguns vizinhos... Eram sempre eles os heróis, os piratas, os bandidos, médicos, mocinhos – *ó mundo machista!* Enquanto isso eu tinha que representar princesas raptadas, donzelas em perigo e outras bobocas tremebundas, resgatadas no último instante por algum dos heróis de plantão (BELINKY, 2003, p. 37-38, grifo próprio).

A divisão de papéis de gênero na infância durante as brincadeiras mistas é bastante elucidativa de como o gênero feminino era percebido pela sociedade, posto que as brincadeiras são uma forma de representação do mundo. No excerto em questão, a menina fabulava as histórias para as brincadeiras de dramatização, o que já apresentava um *ethos* criativo que vai ser desenvolvido na fase adulta. Contudo, como adulta, ela apresenta um descontentamento ao ter de representar papéis que, quando criança, considerava insignificantes (“Só que os melhores papéis sempre cabiam aos meninos!”). A visão do gênero feminino desde a infância, bastante claro no excerto, é que a mulher era considerada um ser frágil, que precisava de proteção; por isso, os papéis de princesa ou donzela ficavam com ela. Isso reforçava a ideia de inferioridade feminina, já que a força física é que era valorizada; embora intelectualmente a menina, no ponto de vista da narradora, se apresentasse superior aos meninos, afinal ela é quem criava as histórias. Nessa visão binária, aos meninos cabiam os papéis que necessitavam de força e engenhosidade para a solução de problemas.

Portanto, *Transplante de menina* também foi um meio para Belinky problematizar o sexismo ao pôr em relevo a divisão de papéis e a limitação de gênero nas brincadeiras infantis. Isso mostra que Belinky, no tempo presente,

possuía um *ethos* questionador do papel da mulher numa sociedade que ainda hoje apresenta uma ideologia machista (“ó mundo machista”). Embora os eventos tratassem de um tempo passado, início do século XX, é possível afirmar que na sociedade atual ainda ocorre a opressão do gênero feminino, tendo em vista os crimes frequentes contra as mulheres noticiados na mídia.

5.4 A origem judaica e os traumas

Os judeus frequentam sinagogas, por isso, igrejas de outras denominações religiosas podem despertar a curiosidade deles. Quando criança, em Riga, Belinky frequentava o templo que seus pais a levavam, como narrado a seguir:

[...] havia na “minha” rua mais uma instituição que me interessava e me intrigava muito. Era a Igreja do Coração de Maria, com o convento anexo. Igrejas, eu só conhecia algumas pelo lado de fora, lá em Riga. Eram muito antigas, seculares, de arquitetura gótica, com arcos em ogiva e torres pontiagudas, igrejas bonitas e, para mim, misteriosas. Mas eu nunca vira uma igreja católica, ou mesmo protestante ou ortodoxa, por dentro... (BELINKY, 2003, p. 104).

Belinky, quando adulta, não foi praticante da fé judaica, e faz poucas menções a isso em sua narrativa memorialística; assim, é por meio do estranhamento às instituições religiosas e seus rituais, assim como expressões do universo judaico, que resgatamos sua origem judaica.

As igrejas católicas do centro da capital paulista, como a Igreja do Imaculado Coração de Maria, são imponentes. É bom lembrar que, na década de 1930, não havia os arranha-céus no seu entorno que escondem a arquitetura eclética romana, também não fazia muito tempo que havia sido inaugurada, pois data de 1899. Ou seja, a igreja vivia todo o seu esplendor, destacava-se na Rua Jaguaribe, sendo provavelmente uma das maiores edificações, visto que era uma rua residencial de sobrados e casas. Por esse motivo infere-se que, para uma menina de 10 anos, a suntuosidade da igreja, diferente do que lhe era conhecido, como a sinagoga de Riga, impressionou-a.

Em São Paulo, Belinky tinha permissão para passear no bairro quando não precisava cuidar dos irmãos. Assim, ela entrava e saía das instituições, como as igrejas e a Santa Casa, sem ser incomodada, mesmo não estando

acompanhada por um adulto. Para um *ethos* infantil eram pequenas aventuras que lhe deixavam impressões que mexiam com seu estado interior. Os rituais católicos eram os que mais lhe causavam estranhamento:

Eu já tinha presenciado coisas para mim meio estranhas, relacionadas com aquela igreja. Por exemplo, certo dia saiu de dentro dela uma porção de gente, padres e freiras, e mulheres de cabeça coberta por mantilhas de renda, e homens com faixas e braçadeiras, crianças vestidas de anjos e pessoas carregando padiolas – eu não sabia o que era um andor – com grandes estátuas de cabeças aureoladas e roupas coloridas, dramáticas, teatrais e suntuosas – ou era o que me parecia. E todos desfilavam em formação, entoando cantigas monocórdias: parecia algum tipo de festa, mas não me parecia alegre. Pois é, era uma procissão, eu nunca tinha visto uma, não sabia o que era, nem o que significava. Mas fiquei fascinada e intrigada com aquele espetáculo em plena rua (BELINKY, 2003, p. 105).

O contato com outra cultura diferente da sua, em muitos aspectos, permitiu que a menina presenciasse cenas que a traumatizaram. É o caso da malhação de Judas:

Outra coisa que eu vi pela primeira vez na Rua Jaguaribe e que me assustou muito – tanto que demorei bastante para assimilar e “metabolizar”, mas não esquecer, aquela impressão – foi no sábado de aleluia de 1930 o “alegre” ritual da malhação de Judas. Alegre para aqueles moleques, que pulavam e ululavam como uns canibais desenfreados – pelo menos era o que me parecia – enquanto massacravam com paus e pedras um espantalho de forma humana, que acabavam enforcando num poste e “queimando vivo” diante dos meus olhos horrorizados. Para mim aquilo não era uma brincadeira, era, isso sim, um linchamento, um *pogrom* – simbólico, mas linchamento (BELINKY, 2003, p. 116).

Antes convém esclarecer de que trata tal festividade. A malhação de Judas fazia parte das celebrações da Paixão de Cristo e foi introduzida na América Latina durante a colonização dos portugueses e espanhóis. Em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (1980), J. B. Debret *et al.* descreveram a malhação com detalhes.

A narradora apresenta a percepção do *ethos* infantil sobre a cena presenciada (“me assustou muito”, “meus olhos horrorizados”) e como

esta foi traumática para a menina, tanto que afirma nunca ter esquecido a impressão deixada pela violência da cena. Outras marcas são visíveis para identificar o posicionamento do *ethos* adulto frente à cena, como a ironia (“alegre”) ao se referir à malhação. Contudo, o mais evidente são as diferenças culturais que separavam as crianças da Rua Jaguaribe da família Belinky.

A narradora compara as crianças da Rua Jaguaribe – as quais ela adjetiva de forma pejorativa de moleques – com canibais, ou seja, pessoas não civilizadas, bárbaras. Sendo judia, a cena remete à comparação com os *pogroms* ocorridos na Europa, colocando a questão judaica em discussão. No momento do evento, a menina deve ter se assustado com a violência da “brincadeira”, mas a associação a eventos históricos quem tem condições de fazê-lo é o adulto. Este sim detém o conhecimento sobre a origem de Judas, um judeu, e sobre os *pogroms* europeus; é o que o excerto a seguir confirma: “Naquele dia, eu nem sabia do que se tratava. Mas hoje, sabendo, continuo achando que aquela é uma ‘tradição’ horrorosa, que bem merece morrer e ser esquecida...” (BELINKY, 2003, p. 116). Pela enunciação, a malhação de Judas já não era celebrada nas ruas centrais de São Paulo no presente da escritura.

5.5 A escola alemã

Tatiana Belinky veio de um país em que era necessário falar três línguas: russo, alemão e letão para comunicar-se com pessoas de diferentes classes sociais. Ela iniciou seus estudos em Riga no idioma alemão, assim como um de seus irmãos; por isso, seus pais, no Brasil, matricularam os filhos numa escola de língua conhecida a fim de amenizar o choque cultural pelo qual já estavam passando. Na época o governo de Getúlio Vargas ainda permitia que escolas fundadas por estrangeiros lecionassem em sua língua materna, situação que mudou com a Campanha de Nacionalização, em 1938.

No entanto, o que poderia amenizar o processo de adaptação criou traumas de infância. Se a violência não fazia parte da formação cultural da menina, logo ela e o irmão precisaram aprender a se defender na sociedade em que foram transplantados, pois o convívio não era pacífico com as outras crianças. Foi na escola alemã que ela e o irmão mais sofreram com a violência:

Aos arrancos, entre soluços, ele me contou que na classe um colega o “dedara” à professora, por estar usando lápis em vez da caneta que esquecera em casa. Por esse crime, a “boa” pedagoga o arrancara do banco e, diante da classe toda, lhe aplicara duas valentes taponas nas bochechas. Maior que a dor das bofetadas foi a dor da ofensa e da humilhação: tais métodos educacionais não faziam parte da nossa experiência (BELINKY, 2003, p. 141).

A violência utilizada pelos professores em sala de aula era reproduzida pelos alunos nos intervalos, justo no ambiente escolar, onde deveria ser um espaço seguro. Desse modo, era preciso defender-se tanto na Rua Jaguaribe quanto na escola alemã, onde estudou por três meses. Segundo a narradora, o ambiente escolar podia ser mais violento que na rua onde morava, sendo necessária a violência para se defenderem:

Mesmo entre nós dois, meu irmão e eu, tínhamos regras de “ética de briga” bem definidas. Podíamos brigar, mas sem usar palavrões – que aliás nem conhecíamos e só começamos a aprender com os meninos e os muros da Rua Jaguaribe, para depois aperfeiçoarmos estes úteis conhecimentos na escola alemã. E podíamos até chegar as vias de fato, mas sem os “golpes baixos” proibidos [...] Na Rua Jaguaribe e na escola alemã esses “métodos” eram moeda corrente... (BELINKY, 2003, p. 142).

É a partir do convívio com outros estrangeiros e brasileiros que padrões de comportamento restritos a uma parcela da sociedade foram apreendidos pelo convívio com as outras crianças. No caso do *ethos* infantil, a convivência com as crianças da Rua Jaguaribe lhe ensinou a defender a si e ao irmão na escola; ou seja, a violência entre as crianças é vista como modo de defesa.

A crítica é feita à violência existente na escola, cometida pelos professores:

Aos arrancos, entre soluços, ele me contou que na classe um colega o “dedara” à professora, por estar usando lápis em vez da caneta que esquecera em casa. Por esse crime, a “boa” pedagoga o arrancara do banco e, diante da classe toda, lhe aplicara duas valentes taponas nas bochechas (BELINKY, 2003, p. 141).

O universo escolar da época foi posto em cena e a escolha do léxico subentendeu uma crítica feita pelo *ethos* adulto ao ambiente da escola alemã, quando usou da ironia ao reproduzir termos da área da educação e aspas, como “boa” pedagoga, “tais métodos educacionais”, “método”, “aperfeiçoarmos” e “úteis conhecimentos”. Também evidencia a desproporção da punição para o “crime” cometido pelo irmão.

Além disso, os excertos mostram que as crianças mantinham um padrão de comportamento em casa; na escola e na rua, outro. Assim conviviam entre visões de mundo diferentes, em constantes negociações culturais.

5.6 Temas impróprios para crianças

Havia outros moradores na Rua Jaguaribe que chamavam a atenção das crianças. Na época, evitava-se falar de determinados assuntos, considerados tabus, diante das crianças, como a prostituição que faz parte de qualquer sociedade. A referência à prostituição aparece de forma discreta, por meio de subentendidos, até mesmo com uma pitada de humor ao pôr em evidência a inocência infantil:

Outra vizinhança curiosa, também na calçada fronteira à nossa, era a de duas moças que eu achava lindas demais. Volta e meia elas apareciam na janela que dava para a rua, muito enfeitadas e maquiadas – “produzidíssimas”, como se diz agora –, cordiais e sorridentes de chamar a atenção. Ao contrário do casal alemão, elas recebiam muitas visitas, todos os dias, especialmente no fim da tarde e à noite, e eram sempre cavalheiros, moços e senhores de idades diversas. Eu as achava simpáticas, achava natural que elas tivessem tantos amigos, e só não entendia por que os adultos sorriam e trocavam olhares “impróprios para crianças” quando se referiam àquelas bonitas vizinhas... (BELINKY, 2003, p. 138).

O *ethos* infantil apresentou a imaturidade própria da idade, por isso quem forneceu as pistas por meio de subentendidos foi a narradora para que o leitor as interpretasse. Assim é possível inferir que as “bonitas vizinhas” exerciam o ofício da prostituição. No entanto, as trocas de olhares “impróprios para crianças” entre os adultos deixavam subentendidos os não-ditos, que foram percebidos pela menina. Na sua inocência, na época, ela não tinha o discernimento necessário para interpretar os olhares, mas o

ethos adulto em sua maturidade já teve total entendimento do que se passava. A prostituição sendo referenciada demonstra que a autora busca evitar um caráter moralizante em sua narrativa.

Outro tema da época que poderia causar constrangimentos aos pais era a presença da Roda dos Expostos no muro da Santa Casa de Misericórdia:

E, claro, havia a Santa Casa, onde eu vivi algumas experiências no mínimo emocionantes, de que já falei, e onde conheci a famosa “Roda”, uma coisa insólita, que muito me impressionou quando soube do que se tratava. Essa tal roda ficava no muro externo da Santa Casa, na Rua Dona Veridiana – a sua marca ainda se pode ver ali. [...] Para mim, era um espanto, coisa difícil de compreender e de aceitar – embora eu sentisse vagamente que essa “solução” era, afinal de contas, uma caridade: melhor que as notícias sobre mães que jogavam no lixo ou até matavam seus bebês recém-nascidos (BELINKY, 2003, p. 93-94).

A roda era uma forma institucionalizada de acolher os enjeitados. Havia uma roda nas grandes capitais do Brasil, a que Belinky se referiu se manteve de 1897 a 1950 na Santa Casa paulista, de modo que ela fez parte do imaginário urbano no século XX durante muito tempo. De acordo com Leite (1991, p. 66), os adultos costumavam ameaçar as crianças com a roda quando essas se comportavam mal, o que fez com que ela fizesse parte do imaginário infantil:

como ameaça, fonte de mistérios nunca revelados por inteiro, provocando nelas uma curiosidade temerosa que os adultos se recusavam, temiam ou não tinham condições de satisfazer. As crianças que moram perto das rodas de Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro lembram-se de recomendações para que não passassem por perto delas, nem olhassem muito para quem estivesse pelas proximidades [...]. Os pais desviavam enfaticamente a conversa, em respeito aos tabus vigentes em questões de sexualidade. [...] Entre si as crianças trocavam suposições desencontradas sobre tudo isso. A própria rotação do mecanismo estimulava em sua imaginação o aparecimento de uma gigantesca máquina de moer carne. Com o pensamento metafórico incendiado, afirmavam para os irmãos menores que os bebês colocados no vão do muro eram moídos pelo movimento giratório. Os que comunicaram suas lembranças conservam viva uma sensação de estranheza e temor desencadeada pelo som da sineta no

silêncio da noite e pelo ranger do mecanismo que abocanhava bebês na rua, para empurrá-lo por detrás dos muros (LEITE, 1991, p. 66).

O posicionamento de Belinky sobre a roda é o de um *ethos* adulto com opinião formada sobre o assunto. Além disso, ela não faz referência de quando descobriu o motivo de os bebês serem abandonados na roda; algo que deve ter-lhe sido revelado bem mais tarde. No entanto, faz referência ao seu espanto com o mecanismo quando menina recém-chegada ao Brasil, e o fato de usar a expressão “a famosa roda” indica isso. Pode-se até inferir que a roda fosse tema de discussão entre as crianças da Rua Jaguaribe, instigadas pela curiosidade e temor.

6 Considerações finais

Na construção do *ethos* autobiográfico de Tatiana Belinky, é possível perceber a mediação que o adulto faz de um *ethos* infantil. O papel da narradora é essencial para presentificar o *ethos* adulto; o qual, ao dar seu ponto de vista, coloca em cena outros discursos além do infantil, já presente por se tratar da infância da escritora.

Assim, além de sua vida pregressa, outros temas são tratados. A partir de sua condição de imigrante, Belinky coloca em discussão as dificuldades de adaptação dos estrangeiros, com foco no universo infantil, que sofrem um choque cultural. Dessa forma, a ideia de que para as crianças é mais fácil a adaptação se apresenta como uma falácia, tendo em vista que Belinky e os irmãos eram hostilizados pelas crianças da Rua Jaguaribe. O fato de ser estrangeira e de origem judaica num período histórico anterior à Segunda Guerra só fez com que os conflitos entre os Belinky e as demais crianças aumentassem.

Além disso, por meio de seu romance autobiográfico, Belinky faz críticas à educação feminina que desde a infância limita a mulher a determinados papéis sociais. O *ethos* adulto apresenta a frustração da menina ao ser relegada, nas brincadeiras, à representação de princesas e donzelas que não condiziam com seu espírito aventureiro, enquanto os personagens masculinos, do seu ponto de vista, eram mais divertidos. Os eventos que ela põe em discussão reforçam a ideia de que o masculino/feminino é determinado biologicamente pela sociedade, a qual limita a mulher por meio de condutas e discursos misóginos desde a infância.

Os assuntos considerados impróprios para crianças são desmistificados na narrativa de Belinky, pois expõe a prostituição e a Roda dos Expostos, o que subverte o caráter moralizante da literatura infantojuvenil. Belinky foi muito atuante na literatura infantil, por isso se infere que, ao fazer referência de forma transversal a temas que abordam a sexualidade, quis quebrar um paradigma na literatura infantojuvenil.

Ademais, apresenta uma infância que, embora tenha tido seus momentos felizes, não condiz com o senso comum de que seja uma fase idílica. Pelo contrário, o que aparece é um *ethos* infantil lidando com questões sociais complexas para a sua idade, como a questão judaica e as dificuldades de adaptação em ambientes hostis, como a Rua Jaguaribe e a escola. Sem a maturidade necessária, a criança aprende a viver com as ferramentas que estão disponíveis, sendo a violência uma delas. Portanto, conclui-se que, em *Transplante de menina*, Belinky teve êxito em relacionar sua função-autora ao discurso infantil, apresentando um *ethos* que dialogou com o seu público, o qual ela conhecia muito bem.

Referências

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: a experiência vivida*. 2. Ed. Paris: Gallimard, 1967.

BELINKY, T. *Transplante de menina: da Rua dos Navios à Rua Jaguaribe*. 3. ed. São Paulo: Moderna, 2003.

FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização Manoel Barros da Motta. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. (Ditos e Escritos, III)

GIDDENS, A. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

GUSDORF, G. Condiciones y límites de la autobiografía. In: LOUREIRO, Ángel G. *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991. p. 9-18. (Monografias temáticas, 29)

HEYWOOD, C. *Uma história da infância: da Idade Média à época contemporânea no Ocidente*. Porto Alegre: Artmed, 2004.

HUNT, P. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LEITE, M. L. M. A Roda de Expostos: o óbvio e o contraditório da instituição. *Resgate: revista de cultura*, Campinas, v. 2, n. 3, p. 66-75, 1991. Disponível em: <<http://www.cmu.unicamp.br/seer/index.php/resgate/issue/view/3/showToc>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

LIRA, A. C. M.; MATE, C. H. Alguns apontamentos sobre a produção da infância na Modernidade. *Rev. Teoria e Prática da Educação*, Maringá, v. 13, n. 2, p. 149-157, maio/ago. 2010.

MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 11-29.

MAINGUENEAU, D. *Elementos de linguística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção leitura e crítica)

POSSENTI, S. Índícios de autoria. *Perspectiva*, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 105-124, jan./jun. 2002.

RESENHA



MORAES, Anita Martins Rodrigues de. *Contornos humanos: primitivos, rústicos e civilizados em Antonio Candido*. Recife: Cepe Editora, 2023, 204p.

Fabio Pomponio Saldanha¹

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

saldanha.fabio@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8655-1334>

Antropomorfizada, certa razão se arroga
o direito de legislar sobre outras razões.

(LIMA, 1973, p. 41)

A possibilidade de ensaiar uma resenha já pode colocar no centro das discussões a voz permeada pela autoria: desde a percepção de se fazer o feito com o nome assinado anteriormente sequer à avaliação, o preenchimento, de certa forma, autoetnográfico, não precisaria de justificativa, ou ao menos, neste texto se imaginaria assim tal fato, de um início um tanto apologético de intromissões autorais de quem passa ao texto resenhado suas impressões de leitura, a serem sempre de tal maneira caracterizadas: impressões, pessoais, intransferíveis. Ainda assim, esta espécie de preâmbulo aqui se forma para reforçar a intromissão autoral, a marca, como um enxerto no que vai ser dito a seguir, em torno do livro *Contornos humanos: primitivos, rústicos e civilizados em Antonio Candido* (Cepe, 2023), para, talvez, certa justiça (ou, ainda, *justeza*, cf. DERRIDA, 2005), ser capaz de acontecer a partir da responsabilidade do que se diz do texto resenhado, sem o esquecimento de existir, nessa cena, um enunciador sem, digamos, inocência.

Reunindo estudos publicados (e revistos, assim como reelaborados para o livro) ao longo dos anos que seguiram *Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Candido* (EdUnesp, 2015), *Contornos* toma tal livro como predecessor (e muitas vezes, fonte de expansão e aprofundamento) ao também demonstrar uma guinada argumentativa de Moraes em sua relação com a pesquisa em torno do crítico literário uspiano.

¹ Bolsista FAPESP, processo 2022/15480-7.

Se *Para além das palavras*, como aponta a própria autora, se dedicava a apresentar Candido dobrado em si mesmo, ou seja, em uma tentativa de leitura cerrada que se detivesse na releitura dos argumentos candidianos da forma mais “isolada” possível, sendo a baliza comparativa os próprios textos escolhidos do autor uspiano, *Contornos* já toma como forma comparativo-analítica não só uma volta em Candido dobrado em si, mas também com suas próprias referências (seja a sociologia anglófona ou os teóricos de literatura abordados por Candido) e outros teóricos escolhidos por Moraes (majoritariamente, no livro, Luiz Costa Lima) e autores literários (como é o caso de Ruy Duarte de Carvalho, referência citada ao longo de quase todos os ensaios da segunda parte do livro).

Esses novos rumos para o comparatismo (afinal, mesmo Candido dobrado em si é uma perspectiva comparatista), sobretudo na segunda parte, quando o pensamento pós-colonial ganha destaque na argumentação, coloca em suspeição certezas tidas, dentro da academia uspiana, como uma constante, na confluência confusa do trabalho acadêmico de Candido e qualquer relação com sua vida. Além de ser considerado o primeiro (e último) grande mestre da Escola da Formação em Teoria Literária e Literatura Comparada, o autor da *Formação da Literatura Brasileira* é tido como excepcional no que produziu, por ser considerado uma pessoa excepcional² – isso faz, contudo, com que críticas, ressalvas e apontamentos de qualquer ordem fora do estabelecido pelo elogio constante à figura do patriarca sejam não só barrados, mas também sempre tidos como ofensa. Tamanha é a proporção da dificuldade em se debater as ideias candidianas, que uma versão anterior de “A função da literatura nos trópicos”, segundo capítulo de *Contornos*, quando publicada na revista *Cerrados* (2017), teve como ponto de apresentação editorial a seguinte caracterização pelos responsáveis do número em questão:

Anita Martins Rodrigues de Moraes é autora do artigo provavelmente mais polêmico desta coletânea. Ela denuncia o que seriam as premissas evolucionistas de *Formação da Literatura Brasileira* e, valendo-se de Pierre Clastres, acusa, no desfecho do texto, o humanismo professado por Candido de ser etnocida, num procedimento analítico

² Ver, por exemplo, o tom extremamente elogioso e em fusão da vida pessoal com o trabalho de Candido nos textos de apoio/introdutórios das novas edições das obras candidianas, disponível em <<https://todavialivros.com.br/antonio candidato>>. Acesso em: 18 abr. 2023.

e retórico que atinge as raias do disparate, a nosso ver. De resto, enviamos o leitor ao ensaio em causa para que estabeleça seu próprio juízo. Por mais que discordemos da autora, para além da disposição democrática de acolher o contraditório, considerou-se que o artigo trata de levar ao paroxismo argumentos e ataques que já fazem parte da cena universitária brasileira e lusitana, o que não deixa de ser um testemunho do ponto a que chegamos (PILATI; CORPAS; ARAÚJO, 2017, p. 2).

A constante necessidade de neutralização da diferença, muito parecida, por exemplo, com o próprio exercício de pensar o etnocídio em Candido, assim como o trecho de Luiz Costa Lima que abre esta resenha, quando se pensa no nome do crítico uspiano, não foi, por fim, motivo de encerramento de discussões dentro da perspectiva acadêmica de Moraes. A impressão, pelo contrário, como destacado pelo texto de orelha, assinado por Marcos P. Natali, é a de se estar, de fato, chegando à conclusão de que, finalmente, se lê Antonio Candido. Leitura no sentido no qual, a partir da predisposição para observar como conceitos e pressupostos vão se desdobrando ao longo de textos como “A literatura e a formação do homem”, “O direito à literatura”, *Os parceiros do Rio Bonito, Formação da Literatura Brasileira*, entre outros com menor ocorrência de citação ao longo dos capítulos, lê-se, em conjunto com as explicações de Moraes, tensionamentos necessários não só para uma forma de leitura crítica, não apologética, aberta ao dissenso no presente, mas uma requalificação do debate acerca do passado, de monumentos instaurados na crítica literária que, muitas vezes, se encontram, afinal, como monumentos canônicos, em um desejo de impossibilidade de revisão da historiografia canônica a ponto de não se questionar o visto, feito e lido até então.

Se a primeira parte do livro, “Humanização que é civilização”, demonstra essa aproximação entre comparar Candido consigo e também apontar como o autor começa a imbricar dentro de sua própria argumentação certos conceitos derivados de suas leituras de outros leitores, como é o caso da antropologia em *Os parceiros do Rio Bonito*, tais movimentos dentro dos primeiros quatro capítulos termina, através da comparação com Luiz Costa Lima, em já uma maneira de se relacionar com o texto teórico como pouco se observa na academia, por exemplo, uspiana. Ao não colocar Candido como algo a ser salvaguardado, podemos acompanhar, ao longo da primeira parte, às vezes com retornos em citações, se não idênticas, ao

menos similares ou em pouca distância nos textos escolhidos para análise, que as descrições universalizantes e tidas como “humanas” no crítico uspiano estão circunscritas a um certo tipo de tendência dentro dos estudos literários: a valorização da literatura erudita que, como aponta Moraes, é sempre escrita, assim como a filiação necessária, acrescentaria eu, de uma visão do cânone europeu como dádiva segundo a qual “literaturas menores”, como a brasileira para Candido, devem sempre estar em dívida para, quiçá, um dia, se tornarem parecidas, mas nunca idênticas, dado o traço diferencial que sempre as coloca como secundárias.

O outro espelho segundo o qual Candido cria sua organização teórica, como aponta Moraes, a partir das ideias de humanidade, humanização, humanos e o potencial humanizador da literatura, ainda que aqui pareça, de certa forma, repetitiva a dobra em torno de uma unidade de significação, também é particular, registrado no tempo, por estar ligado ao polo produtor da já mencionada literatura erudita, escrita, europeia. Se esse universal que na verdade é particular, como todo outro particular, é defendido por Candido como ponto de chegada natural para toda e qualquer civilização tida como “menor” é porque, ao longo de seus textos, vão se deixando rastros de diferenciação a sempre determinar como particulares, restritos, menores, baseados nos mais diversos argumentos, tudo aquilo fora do quadro pensado a partir da história de homens europeus, brancos, dentro da cisheteronormatividade.

Seja a alimentação pobre em carne e leite dos caipiras que se alimentam de insetos e larvas advindas da caça, em *Os parceiros do Rio Bonito*, os fazendo ser caracterizados como “regredidos” ao ponto da iniciação sexual do menino caipira poder se dar com animais, sem problematização necessária; ou os pobres em “O direito à literatura” que, por serem pobres, são também menores, arrefecidos espiritualmente por não estarem na melhor categoria de humanos possível, espelhada tanto no modelo universal de Candido, quanto na faceta performativa de si criada pelo próprio autor, aquele a ser tido como subalterno na teoria criada pelo autor uspiano só pode ser assimilado e reconhecido como verdadeiramente humano depois da submissão aos critérios universais-particulares da literatura erudita-europeia, como cooptação, a beirar o etnocídio.

Ao colocar esse quadro sempre positivo em torno da literatura “universal” criada por Candido em suspeição, lê-se, ao fim de um

dos capítulos, a tentativa de que, talvez, “[...] livres da teleologia do evolucionismo cultural, literatura e antropologia interessem, não por ‘confirmar a humanidade do homem’, mas, ao contrário, por nos levar a dela suspeitar” (MORAES, 2023, p. 64). Ter, de certa maneira, portanto, um olhar atento às contradições, aos movimentos de exclusão a partir do etapismo de Candido, faz com que, nesse legado, quando aplicado sem questionamento aos estudos de literatura africana produzida em língua portuguesa, na segunda parte do livro, “Brasil, África e o espírito do Ocidente”, outros tantos pontos sejam tensionados, trazidos à tona, a partir da revisitação de obras como *Literatura, história e política*, de Benjamin Abdala Júnior e *A formação do romance angolano*, de Rita Chaves.

Este, no entanto, é somente o primeiro ponto comparativo, no primeiro capítulo da segunda parte, a partir das outras aproximações realizadas por Moraes. Os outros três se dedicam majoritariamente à comparação entre Ruy Duarte de Carvalho e Antonio Candido, tendo como mediação primordial as leituras dos dois autores em torno de Guimarães Rosa e a representação da fala subalterna. Outro ponto explorado é a forma pela qual Carvalho, em sua produção, pode ser fonte de disparada para uma reinterpretação de conceitos como a mimese (representação) e a diegese (descrição), tendo como consequência uma outra maneira de se olhar para a entrada do Outro na literatura, em países pós-coloniais, além de uma reinterpretação da própria noção de como é (ou não) possível descrever sem dar voz a alguém aquém e além do domínio do narrador culto, o “senhor doutor”. Dada a possibilidade de, a partir da entrada da voz do sujeito subalternizado na narrativa, quebrarem-se as possibilidades de manutenção em via de mão-única da narratividade do mundo, assim como de quem pode ser o S/sujeito (SPIVAK, 2022) narrador de toda a história literária, *Contornos*, como também demonstra o prefaciador Alfredo Cesar Melo, sintetiza uma junção ainda pouco explorada dentro dos estudos em Teoria Literária, principalmente quando da citação do nome de Candido: o pós-colonialismo.

A possibilidade de colocar em questão e suspeição nossos próprios ditames teóricos, ou seja, reforçar a ideia de que a teoria é debatível e que o comparatismo abre portas outrora não pensadas para o novo e o ainda não imaginado (BHATTACHARYA, 2016; RADHAKRISHNAN, 2009), se apresenta até mesmo por colocar em debate aquele que, na primeira seção,

aparecia como ponto de baliza aparentemente incontornável nos textos de Moraes: Costa Lima. É destaque meu a seguinte passagem no raciocínio da autora: “[a]ssim, tal definição do humano como ser carente e plástico parece também incorrer em antropocentrismo (atribuição, pela negativa, de uma condição de superioridade do homem), que desemboca em etnocentrismo” (MORAES, 2023, p. 153). Se a visão negativa da constituição, tanto do homem, quanto da literatura, de modo a se entender ambos como incompletos, em Costa Lima, pode acabar recaindo em um panorama diametralmente oposto ao de Candido mas, ainda assim, sustentado pelos mesmos ditames, ou seja, a valorização de, em algum sentido, bom ou não, que o humano tem algo suficientemente intrigante a ponto de se destacar dos demais, mantém-se, dessa forma, o problema de colocar, em categorias estanques e dicotômicas, humanos, animais, primitivos e civilizados, como o autor uspiano fez durante sua carreira de crítico.

“A própria ideia do humano como excepcionalidade e transcendência – emancipação da natureza aprisionante, ultrapasse das determinações da realidade, transgressão permanente de limites – vê-se em questão” (MORAES, 2023, p. 155) encerra livro e resenha, ao mesmo tempo. Antes, talvez, uma última intromissão autoral, desta vez deste, mais uma vez, que assina o texto aqui presente. *Contornos*, ao mesmo tempo por ser um convite a uma leitura ainda cerrada de Candido e um exercício de leitura comparatista que não deixa sequer seus pressupostos saírem intactos, ou seja, as bases de contraste em Costa Lima, pode ser já um exercício, para falarmos aqui ainda em outras teorias e teóricos pós-coloniais, mesmo não presentes no estudo de Moraes, capazes de pontes feitas por este que assina, como em Spivak (2022). A autora em questão nos propõe a atitude de, enquanto escrevemos e pensamos, termos em mente os desafios a demonstrarem, possivelmente, nossos próprios pontos-cegos: o que pode ser *fora*cluído de nossos conceitos quando determinamos, de forma hermética, dicotômica, *uma* identidade, *uma* essência, *um* conceito? Ao investigarmos teorias, críticas, ao estarmos observando sempre o esquema do *outro*, como (re)criamos também, ao escrever, um outro Outro, “outro”, *outro*, como lembra Moraes, a partir de Carvalho? Em termos de discussões que, em crítica literária, tendem a unir formação nacional e formação literária (BHABHA, 2013), quem são os informantes nativos que, todavia, *inventamos*?

Referências

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana L. de Lima Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BHATTACHARYA, Baidik. On Comparatism in the Colony: Archives, Methods, and the Project of *Weltliteratur*. *Critical Inquiry*, v. 42, n. 3, p. 677-711, 2016.

DERRIDA, Jacques. “Justices”. Tradução de Peggy Kamuf. *Critical Inquiry*, v. 31, n. 3, p. 689-721, 2005.

LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e Teoria da Literatura*. Petrópolis: Vozes, 1973.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. *Contornos humanos: primitivos, rústicos e civilizados em Antonio Candido*. Recife: Cepe Editora, 2023.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. *Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Candido*. São Paulo: EdUnesp, 2015.

PILATI, Alexandre; CORPAS, Daniele dos Santos; ARAÚJO, Homero Vizeu. Apresentação. *Cerrados*, Brasília, v. 26, n. 45, 2017.

RADHAKRISHNAN, Rajagopalan. Why compare? *New Literary History*, v. 40, n. 3, p. 453-471, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Crítica da razão pós-colonial: por uma história do presente fugidio*. Tradução de Lucas Carpinelli. São Paulo: Politeia, 2022.