

Rascunhos CULTURAIS

Revista Rascunhos Culturais | Coxim, MS | v. 6 | n. 12 | p. 1 - 374 | jul./dez. 2015



FUNDAÇÃO
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE
MATO GROSSO DO SUL

CURSO DE LETRAS - CAMPUS DE COXIM

REITORA

Célia Maria Silva Correa Oliveira

VICE-REITOR

João Ricardo Filgueiras Tognini

DIRETOR DO CAMPUS DE COXIM

Gedson Faria

COORDENADOR DO CURSO DE LETRAS

Marcelo Rocha B. Gonçalves

EDITORA RESPONSÁVEL

Geovana Quinalha de Oliveira

EDITORA DO DOSSIÊ

Ana Carolina Bianco Amaral

IMAGEM DE CAPA

Visões de uma canção, 1992.

Autor: Luiz Xavier Lima

REVISÃO

A revisão linguística e ortográfica é de responsabilidade dos autores

CÂMARA EDITORIAL

Eliene Dias de Oliveira Santana

Flávio Adriano Nantes Nunes

José Ivanildo da Silva

Geovana Quinalha de Oliveira

Marta Francisco Oliveira

Marcos Lourenço de Amorim

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Paula Squinelo (UFMS)

Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT)

Alberto Oliveira Pinto (ULHT)

Amarino Oliveira de Queiroz (UFRN)

Clelia Maria Lima de Mello e Campigotto (UFSC)

Edgar César Nolasco dos Santos (UFMS)

Fulvia Zega (AREIA - Itália)

Gláucia Muniz Proença (UFMG)

Heloisa Helena Pacheco Cardoso (UFU)

José Batista de Sales (UFMS)

Maria Adélia Menegazzo (UFMS)

Marcio Markendorf (UFSC)

Marcos Menezes (UFG)

Sheila Dias Maciel (UFMT)

Rosana Carla Gonçalves Gomes Cintra (UFMS)

Rosângela Patriota (UFU)

Vera Lúcia Puga (UFU)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Coordenadoria de Biblioteca Central – UFMS, Campo Grande, MS, Brasil)

Revista rascunhos culturais / Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. – v. 1, n. 1 (2010)- . Coxim, MS : A Universidade, 2010-
v. ; 22 cm.

Semestral
ISSN 2177- 3424

1. Cultura - Periódicos. 2. Línguas e linguagem – Periódicos. I. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

CDD (22) 050

Sumário

- 7 Apresentação
- Dossiê Expressões da Literatura Fantástica**
- 11 Realismo mágico e percepção do real:
Leitura de um conto da literatura de escombros
Patrícia Helena Baialuna de Andrade
- 27 Alice no país das recepções:
Contextualizações e possibilidades
Ana Carla Vieira Bellon
- 43 Entre o horror e a beleza:
A sublime estética gótica dos filmes de Guillermo Del Toro
Alessandro Yuri Alegrette
- 65 O grotesco e o asqueroso nas personagens:
Quelemente, em “*Nhola Dos Anjos e a cheia do Corumbá*” e
Amélia, em *A mulher que comeu o amante*,
de Bernardo Élis
Fabianna Simão Bellizzi Carneiro
- 83 Um salto insólito no escuro:
O medo em *O gasto e o escuro*, de Mia Couto
Bruno Silva de Oliveira
- 97 O fantástico, o maravilhoso e o estranho,
em *Castelli di Rabbia*
Pedro Henrique Pereira Graziano
- 117 O fantástico na cabine do navio:
Uma *Ghost Story* de F. Marion Crawford
Ingrid Karina Morales Pinilla

129 O que há em (in)comum entre
o fantástico, o estranho e o maravilhoso em Todorov
Eduardo Dias da Silva

141 Uma análise antropológica dos elementos míticos da morte
na obra de Edgar Allan Poe: o Fictício e o imaginário na
literatura de horror
Rafael Botelho

Artigos de temas livres

161 Rastros históricos de Delfina Benigna
Teresa Beatriz Azambuya Cibotari

181 Partir para viver livre?: a dicotomia entre colonizador e
colonizado e a condição feminina no romance *Le ventre
d'Atlantique*
Bruna Alves Lopes

203 A figura do olhar e do homem cordial em *Ressurreição*
Vagner Leite Rangel

217 Duas versões de Dilma: análise do gênero textual capa
nas revistas *Istoé* e *Carta Capital*
Luiz Roberto Lins Almeida
Maria Liz Benitez Almeida

233 Clarice Lispector: uma experimentalista formal
Análise do conto *Uma esperança*
sob a perspectiva do narrador
Juliana Beatriz Klein

245 A memória e identidade do negro na sociedade brasileira
em *Becos da memória*, de Conceição Evaristo
André Henrique Dassie
Silvana Rodrigues Quintilhano

267 O despontar da(s) identidade(s) guineense(s) no romance
A última tragédia de Abdulai Sila
Melquisedeque Muniz de Melo

- 291 A estética vitoriana transposta para a tela da televisão:
Uma análise intermediática do seriado *Penny Dreadful*
Izabela Baptista do Lago
- 303 Do poema épico aos Games: Implicações teóricas da
adaptação de *Beowulf*
Mario Lousada de Andrade
- 327 Fábrica de monstros: Virilidade e body-building em discurso
Francisco Vieira da Silva
- 341 *Iracema, uma transa amazônica*: Identidade, decadência e docficção
Rafael Muniz Sens
- 351 As bibliotecas universitárias como mediadoras do
processo de Ensino, Aprendizagem e Pesquisa
Lucia Regina Vianna Oliveira



Apresentação

Este 12º número da *Revista Rascunhos Culturais* dá continuidade a um trabalho de incentivo à pesquisa e à divulgação do conhecimento em temáticas amplas e relevantes, iniciado há alguns anos no Curso de Letras da UFMS, *campus* de Coxim. De fato, seu objetivo é fomentar, cada vez mais, o desenvolvimento e a qualidade da construção do conhecimento nos cursos de Letras e outros da área das Humanidades, úteis para a reflexão acerca do homem e seu estar/sentir/construir (n) o mundo. No diálogo teórico aberto, os trabalhos aqui apresentados contribuem para a formação acadêmica que visa incentivar a boa leitura, a compreensão interpretativa e a análise crítica tanto de assuntos mais específicos de literatura, história e cultura, quanto de temas mais abrangentes e globais. Desse modo, o arcabouço de leituras não se vê limitado, e cabe ao leitor expandir suas interpretações a partir de suas próprias reflexões. Os textos que integram o dossiê Literatura Fantástica refletem sobre o tema de muitas e diferentes maneiras e, dessa forma, estabelecem diálogos entre teorias, críticas, historiografias e práticas políticas, de modo a fazer emergir a pertinência dessa literatura nos dias atuais.

Cada artigo apresentado na *Rascunhos Culturais*, sejam os desta edição ou das edições anteriores, pode ser lido como uma etapa de trabalho de pesquisa, expondo considerações que, apesar de desenvolvidas segundo uma linha teórica definida e específica, não

são consideradas definitivas, restritas e imutáveis. Ao contrário, seu valor reside na possibilidade de abertura ao diálogo, no encaminhamento de reflexões que revelam um trabalho intelectual profícuo cujas propostas rompem com a ideia de lugar, centro ou matriz geradores de epistemologias homogêneas referenciando, assim, outros saberes e novas pesquisas.

Atenta às novas demandas, necessidades e configurações do mundo contemporâneo, a própria revista encerra um ciclo com esta edição. O número 12 será o último a ser impresso, e a partir do próximo semestre contaremos apenas com o protagonismo da versão eletrônica na plataforma SEER. No entanto, esta relativamente pequena alteração não acarretará perdas à qualidade ou à divulgação da revista *Rascunhos Culturais*, que continuará em seu empenho de incentivo e expansão da pesquisa acadêmica nos cursos de graduação e pós-graduação.

Convidamos a todos ao prazer da leitura e da reflexão crítica nos artigos a seguir, agradecendo as parcerias e contribuições que deram à revista o êxito alcançado. Esperamos contar com todos e todas nos próximos números. Tenham uma boa leitura!

Geovana Quinalha de Oliveira

Marta Francisco de Oliveira

Rascunhos
CULTURAIS

Dossiê



Realismo mágico e percepção do real: leitura de um conto da literatura de escombros

Patrícia Helena Baialuna de Andrade*

Resumo: A produção literária do período após a Segunda Guerra na Alemanha ficou conhecida como “Literatura de Escombros”, uma vez que representava a destruição e miséria às quais o conflito havia reduzido o país, e um dos principais expoentes desse conjunto de obras é Hans Erick Nossack. O presente artigo propõe a leitura de um conto do autor, *O jovem do mar*, na qual apontamos para o uso do elemento fantástico como alternativa encontrada pelo escritor para representar, de forma sobrenaturalizada, a dura realidade do contexto histórico e social em questão.

Palavras-Chave: Realismo Mágico; Pós-guerra; Fantástico.

Abstract: The literature produced in Germany right after Second World War was named *Trummerliteratur* due to its representation of the destruction and misery spread in the land due to the conflict, and one of the most important writers of that time was Hans Erick Nossack. This paper aims to present one of the author’s short stories, named “The young man from the sea”, pointing to the alignment to Magical Realism as an alternative found by the writer to represent, supernaturally, the crude reality of that historical and social context.

Keywords: Magical Realism; Post-War; Fantastical.

* Doutora em Estudos Literários pela Unesp, campus Araraquara.
patriciabaialuna@gmail.com

Introdução

É chamado Realismo Mágico todo um vasto conjunto de obras e autores de diferentes partes do mundo, em diferentes décadas a partir do século XX. Embora tenha sido cunhado pelo teórico alemão Franz Roh em referência às características de alguns pintores que estudava, o termo ganhou notabilidade com o *boom* dos romancistas latino-americanos na segunda metade do século, tais como Alejo Carpentier, Gabriel Garcia Márquez e Isabel Allende. Há uma infinidade de estudos que vêm tentando explicar, descrever e teorizar sobre o movimento enquanto estética literária. Pela multiplicidade de contextos locais e temporais em que encontramos obras consideradas realistas-mágicas, consideramos difícil tarefa a de estabelecer fronteiras para o Realismo Mágico, especialmente além das que já foram traçadas por críticos que adiante serão citados.

O objetivo deste artigo é apresentar a leitura de um conto do escritor alemão Hans Erich Nossack, *O Jovem do Mar*, valendo-se, para sua interpretação, das questões atinentes ao Realismo Mágico enquanto abordagem do texto literário.

Hans Erich Nossack nasceu em 1901, em Hamburgo, filho de um comerciante. Formou-se em direito e filosofia em Jena em 1922, e, filiado ao Partido Comunista Alemão (KDP), participou de atividades oposicionistas ao governo. De volta a Hamburgo, casou-se e trabalhou como bancário para sustentar sua família, ao mesmo tempo em que começou a escrever dramas e poesia. Em 1930 voltou a atuar junto ao Partido, e passou a trabalhar na firma da família, que seria investigada pela polícia e pela qual em breve seria responsável.

No grande bombardeio sofrido pela cidade de Hamburgo em 1943, muitos de seus manuscritos foram destruídos, inclusive seus diários. Sua primeira publicação – à exceção de alguns poucos textos esparsos publicados em 1942 e 1944 – deu-se em 1947 pela edi-

tora Wolfgang-Krüger-Verlag de Hamburg, e logo seria traduzida para o público francês.

Em *Der Untergang* (1948), Nossack, como um dos primeiros autores a escrever no pós-guerra, tematizou os horrores e a destruição de uma guerra de bombardeios, da qual viu sua própria cidade vitimada. Foi eleito em 1949 para a *Akademie der Wissenschaften und der Literatur*, e foi um dos fundadores da *Freien Akademie der Künste in Hamburg*, em 1950, além de membro de semelhante academia em Darmstadt, a partir de 1961.

Em 1955, desta vez pela Suhrkamp-Verlag, publicou seu romance de maior sucesso até hoje, *Spätestens im November*. Com a mesma editora permaneceu até seu último romance, *Ein glücklicher Mensch*.

Ganhador de importantes prêmios literários, como o George-Büchner e o Wilhelm-Raabe, algumas das principais obras de Nossack, além das já citadas, são os poemas de *Gedichte* (1947), os romances *Spirale. Roman einer schlaflosen Nacht* (1956) e *Der jüngere Bruder* (1958), os contos de *Sechs Etüden* (1964), os discursos de *Die schwache Position der Literatur* (1966), outros romances como *Der Fall d'Arthez* (1968) e *Die gestohlene Melodie* (1972). Alguns textos foram publicados postumamente por Gabriele Söhling, como os diários *Die Tagebücher 1943-1977* (1997) e *Geben Sie bald wieder ein Lebenszeichen. Briefwechsel 1943-1956* (2001).

Nossack é considerado o “maior contista alemão do fantástico, depois de Kafka”¹. Procuraremos neste artigo, através da leitura de um de seus contos, demonstrar como o recorte escolhido de sua obra se alinha ao Realismo Mágico, subgênero posterior ao fantástico.

¹ Citado por Rein A. Zondergeld/Holger E. Wiedenstried: *Lexikon der phantastischen Literatur*. Weibrecht Verlag, Stuttgart u.a., 1998.

Realismo Mágico

Não é objetivo deste artigo debruçar-se sobre o Realismo Mágico com o intuito de enriquecer a bibliografia crítica a seu respeito. Temos, antes, como foco a análise de um texto literário para a qual a teoria relacionada ao movimento – se é que assim podemos chamá-lo – deve contribuir.

Enquanto para Carpentier o Realismo Mágico era característica inerente das manifestações culturais-literárias da América Latina, fruto da miscigenação de povos e crenças devido a sua história de colonização, Jeanne Delbaere-Garant considera-o muito além de um fenômeno pós-colonial encerrado ao continente americano; com suas raízes no gótico de mais de um século antes, o Realismo Mágico teria origens e desdobramentos diversos que precisariam de um estudo bem mais acurado. (DELBAERE-GARANT, 1995, p.1). Segundo a autora, “a interpenetração do mágico e do real não é mais metafórica, mas literal; a paisagem já não é passiva, mas ativa” (p.4). A autora destaca a importância da construção do espaço na obra realista mágica, e propõe as tipologias de realismo psíquico e mítico.

Ianni (1991) considera o realismo mágico uma “superação do realismo social, crítico”, um “estilo diferente, novo”, caracterizado por “uma aura surpreendente, insólita, demoníaca, encantada” (p.55-56); associa-o, contudo, assim como Carpentier, às especificidades do continente americano por ver o mágico como um estilo de pensamento ou modo de olhar, e não apenas como estilo de criação artística. Como veremos, as obras de teor realista-mágico não se restringem às Américas; com matizes particulares, teve na Europa e em todo o mundo seus representantes, conforme demonstraremos através do alemão Nossack.

Ao analisar o conto que constitui nosso *corpus*, citaremos a tempo outros autores que oferecem diferentes perspectivas sobre o Realismo Mágico, para muito além desta breve e superficial apresentação.

O conto “O Jovem do Mar”, foi publicado no volume *Interview mit dem Tode*, de 1948. Em seu primeiro parágrafo, o narrador diz ter sido já ouvido muitas vezes, e nada ter de extraordinário, que um pescador tirasse do mar uma mulher. O fato de ele próprio ainda não ter encontrado uma sereia se deveria a nunca ter pescado no mar, sendo tal fenômeno uma ideia absolutamente aceitável. Logo na introdução do conto o narrador naturaliza o fenômeno sobrenatural – conforme o conceito de Irleamar Chiampi - de encontrar um ser meio mulher, meio peixe. Ele próprio imagina-se em tal feito, e conclui a cena dizendo que, “em geral, essas histórias têm um fim triste” (NOSSACK, 1969, p. 230), pois a sereia jamais se sentiria confortável em terra, e o encontro mudaria para sempre a vida do pescador. E a introdução termina com a predição de uma história inusitada, nunca antes contada, segundo o narrador: a de uma mulher que tira do mar um homem. Observemos, no trecho abaixo, de que forma o narrador procura tornar naturais os irrealis acontecimentos que contará:

Para dizer a verdade, também eu sempre acreditei que o mar só fosse habitado por mulheres e moças. Quando muito, por um daqueles anciãos marítimos, de tridente e inapetosa pança reluzente. Pois os moços morenos e brincalhões que andam à volta dele como focas, esses não contam. (NOSSACK, 1969, p.230)

É um narrador, como Spindler (1993, p.7) descreve, que “não está intrigado, perturbado ou cético ao sobrenatural (...); ele ou ela o descreve como se fosse uma parte normal do dia a dia da vida comum”, e o elemento sobrenatural central ao conto é nada menos que uma criatura cujo mito remonta aos mais antigos escritos: presentes na Odisseia, nos escritos de Ovídio como “aves de plumagem avermelhada e rosto de virgem” (BORGES, 2007, p.188) e em muitos outros textos, dotadas de diferentes formas, atributos e gêneros, as sereias fazem parte de uma herança universal de seres imaginários, que no conto de Nossack tomam a forma de um rapaz.

Voltando ao conto, em seguida nos é apresentada a protagonista da história: Hanna St., a que teria tido a aventura do encontro. Para convencer o narratário de seu assombroso relato, o narrador diz não gostar do nome Hanna por experiências da infância, e que “se fosse inventar essa história, por certo que haveria de encontrar um nome melhor que Hanna” (NOSSACK, 1969, p.230). Diz, ainda, que se fosse francês a chamaria de Susette, mas prefere “ficar com Hanna e a *verdade*” (NOSSACK, 1969, p.231, grifo nosso). A ironia do narrador, neste ponto, procura reforçar o estatuto de verdade do conto. Hanna é descrita como uma mulher jovem – mas não pueril, por volta de seus vinte e seis anos -, de cabelos escuros, finos e curtos, rosto pálido e muito magra, pois vinha passando fome há oito anos. Suas falas são curtas, entrecortadas, como veremos pelos excertos transcritos. Ainda que a narrativa se organize em torno de um acontecimento fantástico, a situação da personagem mostra com grande contundência a penúria do povo alemão no pós-guerra, e apontam para o comprometimento do autor em, ainda que se utilizando de elementos fantásticos, denunciar as agruras da realidade no âmbito social. O contexto em que a narrativa se passa é um retrato realista dos escombros, que se mescla com o mágico do encontro com o jovem do mar.

Tal encontro teria se dado em uma noite de julho, pelas nove horas, com o mar calmo depois de um dia quente. Sentindo algo prender-se pouco acima de seu joelho esquerdo, Hanna imaginou que se lhe enroscavam algas às pernas. Mas antes que o encontro propriamente seja descrito, explica-se como ela lá chegara: depois de longa e cansativa viagem, com más ligações entre os trens e um trecho percorrido a pé, ela chegou à aldeia onde conhecidos seus possuíam a cabana onde se instalaria pelo fim de semana. Depois de restabelecer a ordem nas instalações, que, de acordo com o narrador, estavam em péssimo estado, Hanna vestiu seu traje de banho e foi ao mar. Parafraseamos aqui este trecho para destacar que as

condições descritas certamente fariam com que a personagem estivesse exausta, o que, se por um lado, traz verossimilhança à narrativa pelos detalhes aparentemente insignificantes, por outro lado gera uma sombra de dúvida: seria o “sereio” resultado de corpo e mente exauridos? Cria-se então esta hesitação quanto à factualidade do ocorrido. Justamente quando Hanna, afundando nas águas, tem-nas pela altura dos ombros e pretende “nadar mar adentro” (-NOSSACK, 1969, p.231), foi que se lhe prendeu à perna o jovem.

Ao ver a branca figura no fundo do mar sem conseguir distingui-la, Hanna ordena-lhe que a solte, e é obedecida. Mandou que saísse dali e, do mesmo modo, o ser obedeceu-lhe, pondo para fora da água a cabeça jovem e masculina. Enquanto esperávamos que uma moça sozinha se apavorasse com tal evento, Hanna encara-o com improvável naturalidade, como se tirasse das águas uma estrela-do-mar ou alga, e é nisso justificada pelo narrador:

Não se deve estranhar que ela não se tenha assustado. Nem eu, como já disse, me assustaria se pescasse uma moça no mar. Notando-o, primeiro se fica curioso, e quando se vê de que se trata, passam-nos coisas bem diferentes pela cabeça. (NOSSACK, 1969, p.232)

Em seguida, expõem-se os pensamentos de Hanna:

O que é que ele estava pensando? Como se eu estivesse esperando por ele. E além disso, o que é que eu vou fazer com ele, perguntava-se ela. Não podemos ficar para sempre parados aqui na água. Mas por outro lado, não posso simplesmente mandá-lo embora. Que maçada, acontecer-me uma coisa dessas justamente hoje. (NOSSACK, 1969, p.232)

Tendo-lhe mandado caminhar em direção à praia, ela o segue e percebe que o jovem estava nu. Considera-o bonito, mas logo em seguida sua sobriedade a faz pensar que não se enamoraria do jovem por ser bonito, já que isso não se espera de mulheres sérias. Em

seguida, o narrador justifica que referir-se a Hanna como moça seria mera força de expressão. E não somos levados a concordar apenas por contar já com vinte e seis anos, mas sim por se portar sóbria e friamente mesmo diante do inusitado e da beleza do rapaz.

Enquanto suas mãos estavam frias pela permanência na água, ao ajudar o jovem com a toalha e fazê-lo estremecer ao toque, sentiu que o corpo deste já estava seco e aquecido. Mudo e desajeitado, o ser marítimo contrasta com a fria praticidade de Hanna, que não deixa de contar-lhe que a toalha era emprestada, já que todos os seus pertences haviam sido queimados, presumivelmente em algum bombardeio da guerra. Nestes pequenos detalhes da narrativa somos lembrados de que o autor escreve em meio à chamada “Literatura de escombros”, retratando a destruição de seu país pela guerra.

Ainda irritada com a “maçada” de ter que tomar conta do rapaz, tranquiliza-o com relação aos lampejos que riscam o céu e anunciam um temporal. Preocupa-se que o rapaz possa ter fome, e chega à conclusão que é jovem e puro como uma criança; melhor seria se tivesse leite para lhe dar. E leva o jovem até sua cabana, mais pelo sentimento de obrigação de cuidar dele que por curiosidade ou encantamento com sua fantástica origem.

Na cabana, o rapaz é apresentado ao duro universo de Hanna: a valiosa vela que é economizada ao máximo; os pãezinhos enviados pela mãe que, generosa, neles deitara toda a ração de mortadela da semana para a filha; a falta de açúcar para o chá. “O corriqueiro e o extraordinário são retratados exatamente no mesmo nível de realidade” (SPINDLER, 1993, p.8). Tentando estabelecer com ele um diálogo, só obtém meneios de cabeça e expressões de satisfação, dúvida ou inquietação. Ao cabo do que ela conclui:

Agora sei quem é o senhor. Que tôla, não me ter lembrado logo. Não, não vou fugir. Não precisa pensar que tenho medo do se-

nhor. Para quê? Talvez eu tenha vindo para cá por causa disso. Portanto, está certo que nos tenhamos encontrado na água há pouco. Só que não o reconheci logo. (...) Alguém me contou certa vez, ou li-o em algum lugar e agora me ocorreu novamente. Quando se aproxima o anjo da morte, naturalmente que não se o reconhece logo, mas a gente imediatamente se enamora dele, e então a coisa já aconteceu. (NOSSACK, 1969, p.237)

Apesar da expressão de discordância do jovem com o que ela dizia, Hanna começa a chorar e se constrange; diz não ser “maria-chorona”, e que a comoção provavelmente se devia aos seis anos passados desde que não via o mar. E em seguida, ao externar sua preocupação com o que haveria de fazer com ele, Hanna expõe ao jovem a situação de seu mundo, a guerra, o ex-noivo morto em batalha anos antes, e sua consternação ao imaginar que poriam no jovem um uniforme e o mandariam à guerra, pois “fazem-no com todos e não posso impedi-lo” (NOSSACK, 1969, p.238). Que o jovem passaria fome, teria que negociar comida no mercado como humildemente fazia sua mãe, e teria de partilhar de vários outros detalhes da dura e escassa vida que ela levava. Insolitamente, a criatura fantástica é impelida, na preocupação de Hanna, ao real em toda sua crueza.

A jovem mulher entretém seu mudo ouvinte com o relato de um recente relacionamento com um pianista, e mostra sua postura desiludida com relação aos sentimentos do músico, que dela não precisava. Neste ponto destacamos um determinado trecho do discurso indireto e o relacionamos a um trecho anterior; ei-los:

Pois eu queria falar com ele sobre determinado assunto. Não coisas como o repolho e as preocupações que eu discutia com mamãe. Isso estava fora de cogitação. Mas existem coisas mais importantes. Em vez disso fui-me embora. Ah, não foi fácil. Também pouco sei se foi acertado fazê-lo. E o que farei depois, não sei. Preciso achar uma maneira, porém de me arranjar. Deveria ter sido mais cautelosa. Porque afinal de contas, isso não cabe a ele.

(NOSSACK, 1969, p.242)

Neste ponto nos perguntamos por que Hanna tem que encontrar uma maneira de se arranjar; que assunto importante queria discutir com o namorado, e por que diz que “deveria ter sido mais cautelosa”. Pode-se interpretar tal fala retomando outro trecho de seu solilóquio – já que o jovem ouvia mudo a tudo: “Uma médica me disse há pouco tempo: ‘Quem, sob as circunstâncias atuais, puser no mundo uma criança, comete um crime’. Estava furiosa com os homens porque não pensam.” (NOSSACK, 1969, p.238). Indagamo-nos, portanto, se seria esse o problema do qual Hanna teria que “se arranjar”, e sobre o qual não conseguira discutir com o pianista: estaria ela esperando um filho? Tal hipótese se reforça no trecho em que Hanna pensa consigo mesma que o jovem se parece com o pianista, apenas sendo mais novo e com os traços de pureza e beleza que aquele já perdera.

Ao perceber que o jovem continuava a ouvir, sonolento, suas longas elucubrações, Hanna leva-o ao quarto para que durma enquanto ela limpa os restos do chá na cozinha sob a forte tormenta que finalmente desaba e contribui para a construção do espaço da narrativa: uma cabana em precárias condições, uma praia erma, noite de tempestade (da qual Hanna confessa sentir grande medo). Vendo-o dormir tranquilamente, apossam-se dela sentimentos protetores – até mesmo maternos -, arrependendo-se por não ter lhe dado um beijo de boa noite ou feito-lhe uma oração.

Deitando-se a seu lado, ela adormece e é a voz do narrador que conclui: “Não nos devemos admirar de que na manhã seguinte o jovem houvesse desaparecido. Também Hanna não se admirou. Eu já disse que essas histórias geralmente terminam um tanto tristemente” (NOSSACK, 1969, p.243). Depois de ainda um tanto conjecturar sobre as possibilidades de final para a história e cada personagem, o narrador volta a contar somente o que diz saber. Assim, pela ma-

nhã, indo até a porta da cabana, Hanna encontrou um dia claro e limpo, uma raposa a espiar-lhe matreira, lembrou-se de que na véspera havia chorado e pensou: “Que ele venha, de um modo qualquer hei de dar um jeito.” (NOSSACK, 1969, p.244). Quem haveria de vir? Sugestivamente o filho que já citamos, e do qual o narrador dá novo indício no último parágrafo:

De qualquer modo, poder-se-ia dizer ainda sem mentir: Mulheres que têm uma aventura podem tirar mais dela. Podem, por exemplo, desejar um filho que se pareça com o jovem do mar, e se se esforçarem, o desejo será realizado. Isso é muito mais do que sentar num recife solitário e de quando em vez, à noite, cantar uma canção triste. (NOSSACK, 1969, p.244).

E assim termina o conto, com um provérbio supostamente grego: “o mar leva toda a miséria humana”. As “misérias” de Hanna que o mar poderia levar seriam, possivelmente, a fome, a dureza de coração que envolvera praticamente todas as pessoas diante da lamuriosa situação pós-guerra, a tristeza de ver a mãe comemorar por ter conseguido na feira um simples repolho a bom preço, a desilusão quanto ao sentimento amoroso e a dúvida de que fazer de sua própria vida - e, talvez, da progênie – dali por diante.

A noite que passou entre o mar e a cabana foi um encontro com a ingenuidade que já não se encontrava em seu mundo, com a pureza de um ser que dela dependia totalmente (o que a aborrecia), o temor pela tempestade, e a resignação: “que venha, arranjar-me-ei”. A frieza e praticidade que a crueza do mundo real haviam inculcado na moça deparam-se com o mágico do encontro, obrigando-a a mudar seus planos. Inesperado, o jovem do mar; inesperada a nova vida que ela vislumbrava. Fantástico o rapaz em sua condição sobrenatural; fantástica a geração de uma nova vida que vinha transformar a sua própria.

Ao longo da leitura, deixamos a visão de uma naturalização

do fenômeno mágico da aparição do “sereio” para a sobrenaturalização de uma realidade que a protagonista teria de aceitar; mas essa visão se vincula à interpretação que damos à figura do jovem do mar.

Existe uma vasta e antiga tradição popular, oral e literária em torno da figura mítica da sereia. Nas já *Metamorfoses* do já mencionado Ovídio, são brevemente descritas como tristes seres com rosto e voz humanos e corpo de ave, dotadas de longas e douradas penas, a quem havia sido atendido o desejo de transformar-se em criatura marítima. Na *Odisseia* de Homero, as sereias são um dos muitos obstáculos entre Ulisses e sua volta ao lar; para escapar-lhes ao encalço, ele tapa os ouvidos com cera para não ser seduzido pelo mortal canto das fatais criaturas. Na própria tradição alemã, a sereia, chamada Lorelei, seria um ser meio peixe meio mulher que habitaria as margens rochosas do Reno, procurando desviar os barcos de seus destinos e levar marinheiros à perdição. É, portanto, bastante destoante dessa tradição o rapaz que no conto de Nossack surge do mar para apegar-se a Hanna: enquanto que nos exemplos anteriores a criatura mítica simbolizava a tristeza, o perigo e a perdição, o jovem (dotado de um corpo humano comum, belo e quente, ao invés de híbrido) representa, de forma diametralmente oposta, a ingenuidade, pureza e beleza perdidas no mundo triste da sofrida vida da protagonista. Afastando-a por um momento de seu universo de ruínas, ao mesmo tempo em que o jovem é uma “maçada” por depender completamente de Hanna, é um sopro de tudo aquilo que já não existia em sua vida. Apesar de todas as dificuldades, ela haveria de cuidar dele.

De acordo com nossa leitura, a corporificação do indesejado filho que Hanna esperava na figura de um belo rapaz que inesperadamente surge do mar, seria uma “outra solução técnica para constituir uma imagem plurivalente do real” (CHIAMPI, 1980, p.21), uma visão

ampliada do real que encontramos em um segundo nível de leitura.

Enquanto que a leitura do texto em um primeiro nível nos faz deparar-nos com o sobrenatural, com o mágico ontológico de um ser não pertencente a esse mundo e a ele integrado tão naturalmente pela narração, uma segunda leitura mostra a possibilidade de ler o mesmo e misterioso rapaz como a materialização fantástica de uma nova realidade na vida de Hanna, a qual vimos a conhecer entremeadas aos áridos aspectos de sua vida, narrados no trecho em que ela expõe ao rapaz suas condições e pensamentos, suas lágrimas e revolta, no trecho que consideramos mais significativo na narrativa. Essa materialização está de acordo com o que Delbaere-Garant nomeia realismo psíquico: são “(...) *manifestations of an otherwise invisible reality and whose visionary power can be induced by drugs, love, religious faith or (...) erotic desire. The “magic” is almost always a reification of the hero inner conflicts.*” (DELBAERE-GARANT, 1995, p.3). Corporificar seu filho na figura do jovem do mar seria uma forma de “representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam” (CHIAMPI, 1980, p.21): o mistério de uma nova vida. Voltando a citar Spindler (1993, p.7),

Esse tipo de texto pode ser interpretado às vezes no nível psicológico e os acontecimentos descritos vistos como o produto da mente de um indivíduo “perturbado” (...). Entretanto, eles deveriam ser vistos como mágico-realistas, por essas visões “subjetivas” serem endossadas pelo narrador “objetivo” impessoal, por outros personagens ou pela descrição realista dos eventos que acontecem numa estrutura normal e plausível. Ao invés de ter apenas uma realidade subjetiva, o irreal possui, então, uma presença objetiva, ontológica no texto.

Identificamos, portanto, O jovem do mar na tipologia proposta por William Spindler de Realismo Mágico *Ontológico*, havendo ainda a possibilidade de lê-lo como um texto realista-psíquico segundo a concepção de Delbaere-Garant.

Considerações finais

Inserido em um contexto literário que buscava expor os horrores da guerra e a terrível situação de escassez enfrentada pelo povo alemão no pós-guerra, o conto de Nossack alinha-se a essa tendência através da voz da protagonista, ao mesmo tempo em que opta por uma forma realista mágica de mostrar as dificuldades diante das quais a mesma se via. Corporificando o conflito interno na figura de um ser mítico – que recupera uma longa tradição de criaturas aquáticas, delas diferenciando-se ao fazê-la figura masculina e não-híbrida -, o conto pode ser lido em diferentes níveis: o do acontecimento fantástico, aparição de um ser irreal tratado com improvável naturalidade, e o nível psíquico, em que vemos no jovem do mar a representação do inesperado filho que a personagem teria em breve, com sua pureza, dependência que a aborrece mas conquistando seu afeto e cuidado.

Conforme procuramos pontuar, diversas características do conto permitem-nos identificá-lo com as tipologias propostas por Spindler (Realismo Mágico Ontológico) e por Delbaere-Garant (Realismo Psíquico). Vemos, portanto, que embora inserido em uma tendência de expor com contundente realismo os problemas da época, Nossack o faz com um modo de olhar que começava a se disseminar pelo mundo então: o modo realista mágico.

Referências

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARPENTIER, Alejo. "Prefácio". In: _____. Trad. João Olavo Saldanha. *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso - Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Debates).

DELBAERE-GARANT, J. "Psychic realism, mythic realism, grotesque realism: variations on magic realism in contemporary literature in English". In: ZAMORA, Lois

Parkinson; FARIS, Wendy B. *Magical realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995.

IANNI, Octavio. "O realismo mágico". In: _____. *Ensaio de sociologia da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 54-73.

NOSSACK, H. E. "O jovem do mar". In: LANGENBÜCHER, Wolfgang. *Antologia do moderno conto alemão*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988. (Princípios).

SPINDLER, William. *Magic realism: a typology*. Forum for modern language studies. Oxford, v. 39, p. 75-85, 1993.



Alice no país das recepções: contextualizações e possibilidades

Ana Carla Vieia Bellon*

Resumo: *Alice in Wonderland* (1865), de Lewis Carroll, se apresenta como uma obra cujos efeitos se desdobram do divertimento à reflexão. Interessa, assim, tanto sua leitura imediata quanto a sua releitura. Quando da sua releitura, seus efeitos dialogam com os efeitos do que ficou conhecido como literatura de vanguarda. Falar de efeito de sentido é falar de recepção, esta investigação traça um breve histórico sobre a recepção da primeira obra literária de Lewis Carroll, reflete sobre a configuração de seus efeitos de sentido através de seus anos de recepção, ao lado de uma premissa investigativa que propõe uma nomenclatura ao que se refere a literatura de proposta e de entretenimento, para utilizar os termos de José Paulo Paes.

Palavras-chave: recepção; perplexidade; vanguarda; Alice; abstração.

Resumen: *Alice in Wonderland* (1865), de Lewis Carroll, se presenta como una obra cuyos efectos se desarrollan desde el divertimento hasta la reflexión. Interesa, por tanto, tanto su lectura inmediata como su relectura. Al releer, sus efectos dialogan con los efectos de lo que se conoció como la literatura de vanguardia. Hablar de efecto de sentido es hablar de recepción, esta investigación traza una breve historia de la recepción de la primera obra literaria de Lewis Carroll, reflexiona sobre la configuración de los efectos de significado a través de sus años de recepción, al lado de una premisa de investigación que propone una nomenclatura que se refiere

* Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), acvbellon@hotmail.com

a la literatura de *entretenimento* y de *proposta*, para utilizar las palabras de José Paulo Paes.

Palabras claves : recepção; perplexidade; vanguardia; Alice; abstracción.

Alice, onde estás?

*Com os olhos abertos
o sonho segue em mim.
O despertar é eterno
e o sonho não tem fim.*

Antes de iniciar a perseguição ao Coelho Branco, é preciso tomar algumas precauções. Dizer/comentar qualquer coisa sobre este país e seus habitantes pode incorrer em um erro terrível, já expressado por Gilbert K. Chesterton, em 1932, a respeito da edição comentada dos livros de Alice. Ele temia que a história de Alice “já tivesse caído sob as mãos pesadas dos acadêmicos e tivesse se tornado fria e monumental como um túmulo clássico”. Ora, de fato ela caiu nas mãos de muitos acadêmicos de diferentes especialidades, mas estas mãos que escrevem aqui sabem, por outro lado, da impossibilidade de torná-la um túmulo, já que reconhecem a sua imortalidade e seus efeitos de sentido inesgotáveis. O contrário disso incurtiria, neste ano, em um despresente de aniversário de 150 anos detestável.

Falar de efeito de sentido é falar de recepção. Estas poucas páginas que seguem tentam traçar um breve histórico sobre a recepção da primeira obra literária de Lewis Carroll ao lado de uma premissa investigativa sobre a configuração de seus efeitos de sentido através dos anos de recepção da obra, relacionados aos efeitos de uma literatura de vanguarda.

A obra dispensa apresentações, sem mais comentários, iniciemos a perseguição.

A queda

O contexto de criação de *Alice no país das maravilhas* já revela muito do que viria a ser a suas primeiras recepções. Embora não tenhamos acesso a muitos fatos da vida do seu autor, e talvez isso nem viesse ao caso, algumas coisas nos foram deixadas em seus diários, esta é uma delas.ⁱ Na tarde de sexta-feira, 4 de julho de 1862, Charles L. Dodgson e seu amigo Robinson Duckworth resolveram levar as irmãs Liddellⁱⁱ para um passeio de barco pelo Tâmis, eram elas: Lorina, Edith e Alice. Esta última pediu a Charles que lhe contasse uma história, ele, na tentativa de inventar um conto de fadas de feição diferente, resolveu jogar a heroína diretamente por uma toca de coelho, sem ter a mínima ideia do que aconteceria depois.

Dois anos e meio mais tarde, por insistência da pequena Alice Liddell em conhecer o final da história, Charles escreve à mão e ilustra, ele mesmo, em um caderno de couro verde, a história que se intitulava *Alice's Adventures Underground* e o entrega a pequena Alice Liddell² no natal de 1864. Ao compartilhar a história, alguns amigos sugeriram que a publicasse e, três anos depois, em 1865, com as geniais ilustrações de John Tenniel, e sob o pseudônimo Lewis Carroll, *Alice Adventures in Wonderland* foi publicada pela primeira vez. Foi concebida, portanto, para crianças, com a finalidade de entreter as irmãs Liddell.ⁱⁱ Duas características destacáveis: entretenimento e público infantil.

A obra agradou tanto à crítica quanto ao público e foi um grande sucesso de vendas. Apesar de terem iniciado de forma modesta, logo ganhou um espaço considerável e nunca saiu de catálogo. Abaixo alguns comentários dos principais veículos de comunicação da época naquele ano:

[...] um esplêndido tesouro artístico... um livro para guardar como antídoto contra crises de depressão.(Reader, 18/11)

[...] estilo simples e agradável...escrito de maneira muito diver-

tida... uma criança, após ouvir o início da história, não sossegará enquanto não conhecer esta narrativa fantástica até o final. (Press, 25/11)

[...] o mais original e mais fascinante (*dos 200 livros infantis recebidos naquele ano*). (Publisher's Circular, 8/12, grifo nosso).

[...] encantado... não tivemos sorte de ler fábula mais original nos últimos tempos. (Bookseller, 12/12).

[...] nonsense tão delicioso e tão cheio de humor, que é quase impossível não ler o livro de um fôlego só. (Guardian, 13/12).

Coerentemente com o seu contexto de criação, as críticas se posicionaram diante de um livro divertido ou direcionado ao público infantil, embora este posicionamento possa ter sido algo ingênuo, como pode ser toda crítica inicialmente. José Paulo Paes (1990) apresenta a configuração daquilo que chama "literatura de entretenimento" e a literatura "infanto-juvenil" se enquadraria em sua categoria de gênero (p.28). Além disso, aponta para o divertimento como parte desta categoria, o critério de esforço seria um ponto de diferenciação, em suas palavras, esta literatura

reduz a representação artística dos valores a termos facilmente compreensíveis ao comum das pessoas e os conflitos entre esses valores à dinâmica de um faz-de-conta que não chega a perturbar a cômoda digestão do pitoresco, do sentimental, do emocionante ou do divertido. (p.26).

O contrário desta literatura de "entretenimento" configuraria aquilo que ele chama de "literatura de proposta", em outras palavras que não as de Paulo Paes, por um lado temos a literatura de massa, entretenimento, passatempo; por outro, temos a literatura de proposta, de reflexão, a obra de arte. Aqui vale a pena abrir um parêntese.

Lendo o rótulo da geléia

Insatisfeita com a nomenclatura proposta por Paes, para fins

metodológicos deste artigo, utilizarei os termos literatura para 'leitura de abstração' e para 'leitura de perplexidade'. A primeira se refere àquela literatura que se destina à leitura apenas por distração, aquela que se faz apenas para esvaziar a mente, como *hobby*, para relaxar, que pode ser degustada sem grandes desafios, segue as características da literatura de entretenimento apontada por Paes (1990). A segunda, embora também possa ser um *hobby*, exige uma leitura perplexa, pois o conjunto de suas características geram reflexões que menos relaxam e mais causam hesitação. A leitura de perplexidade, em um primeiro momento, desestabiliza, desorienta, desafia, abala a exatidão de conceitos pré-estabelecidos pelo seu leitor. Para que esta leitura ocorra, precisa também de um leitor disposto a gastar seu tempo, a refletir sobre o conjunto da obra.

A mudança na nomenclatura proposta por José Paulo Paes se dá, principalmente, por três razões. A primeira se refere à utilização de "leitura" ao invés de "literatura", porque uma literatura que permite uma leitura de abstração pode também permitir uma leitura de perplexidade quando da sua releitura. Além disso, se falamos em literatura, precisamos delimitar as características que a fazem ser de "entretenimento" exclusivamente ou de "proposta". Ao falar de leitura, por outro lado, estamos considerando muito mais a recepção e, desta forma, nos referindo a algo menos dicotômico e mais contextual. A segunda, porque tanto o termo "entretenimento" quanto "proposta" parecem estar relacionados a ambas as possibilidades, pois ambas entretêm, qualquer leitura entretém, assim como ambas propõem algo. Sendo assim, uma leitura de abstração parece se adequar melhor a posição do leitor, da mesma forma que leitura de perplexidade. Finalmente, ambas parecem estar mais próximas de uma análise de efeitos de sentidos e, logo, da recepção do texto.

Com a promessa de um artigo que trate disso de maneira mais específica, fecho parênteses.

[...] A queda continua

Sem tocar na discussão do frágil, e já quebrado, estatuto do original como invenção, tomemos, neste momento, a adaptação cinematográfica como uma forma de releitura (e, claro, como uma composição tão legítima quanto a outraⁱⁱⁱ) para ilustrar um efeito de sentido possível e mais visível de uma obra. O longa-metragem do diretor Tim Burton, lançado em 2010, com o título *Alice in Wonderland*, teve um grande alcance de público. A aventurosa jornada da heroína possui efeitos especiais e suspense que encantam, em uma primeira leitura, sem grandes dificuldades interpretativas (apesar de possibilitar, na sua releitura, muito mais do que o aparente, mas este é um outro artigo). Não se dirige, necessariamente, a um público específico – como o que ocorre com a vanguarda, conforme veremos mais adiante. Qualquer espectador pode sentar e se deleitar com seus efeitos de sentido. O interesse na abstração parece ser claramente maior, como a contracapa do próprio DVD da Disney aponta: “Maravilhosa diversão para toda a família.”

A história de Alice, de início, foi descrita com características de uma leitura de abstração: divertida, remédio contra depressão, estilo simples e agradável, narrativa fantástica, impossível de não ler em um fôlego só, conforme apontado pelos meios de comunicação da época, de forma parecida com a primeira leitura do filme de Tim Burton. Se, por um lado, a obra escrita por Carroll foi inicialmente pensada para as irmãs Liddell, por outro lado seus anos de recepção e suas infindáveis releituras resultaram em leituras de perplexidade.

Beba-me ou coma-me

Que a obra de Carroll, *Alice in Wonderland*, é um clássico e que a sua releitura rende inúmeras possibilidades interpretativas já é

inquestionável. O que parece não calar esta obra (e tantas outras) é justamente a impossibilidade de encerrá-la em um abismo categórico e sistemático. Muito já se disse sobre ela, muito já se questionou sobre seus significados, mas sempre que se tentou “controlá-la” a sensação foi de liquidez, para usar a metáfora de Zigmunt Bauman. A obra literária de Carroll é líquida em certo sentido, quando olhamos à distância, podemos visualizar uma forma, mas ao tentarmos segurá-la, agarrá-la, ela se desmancha, escorre por entre os dedos.

Francesco Orlando (2006) propõe uma classificação da obra sobrenatural que permeia de um estatuto a outro, o que possibilita abordar características de vários estatutos em uma mesma obra: “Ora, a questão de método é a seguinte: além das variáveis histórico-cronológicas, histórico-nacionais, míticas ou propriamente temáticas, alegóricas ou simbólicas, tonais ou afetivas, sempre resta uma outra variável e uma outra pergunta.” (p.259). Este parece ser o único método pertinente à obra em questão.

Ela permite, evidentemente, uma leitura de abstração, mas o vento que soprou suas asas até os nossos dias certamente não foi este. Ana Maria Machado se refere a Lewis Carroll como o “fundador da literatura infantil de verdade, aquela que não fica querendo ensinar nada, nem dar aulinha, mas faz questão de ser uma exploração da linguagem, matéria-prima de toda obra literária de qualidade.” (2001, p.199). Outra característica que compõe a leitura de abstração é o fato de não pedir releitura, ou seja, nos termos de Ana Maria Machado, se há uma moral a ser apreendida, depois de apreendida não resta mais nada. A obra de Carroll, portanto, dificilmente teria sobrevivido se não pedisse uma, duas, três releituras, ou mais. Quando terminamos uma obra com uma sensação incômoda, com um nó no pensamento ao tentar resumir a experiência que acabamos de ter, com um misto de prazer e desconforto, isso nada mais é que a obra pedindo para ser relida, refletida, pensada, é a própria

leitura de perplexidade. O livro de Alice também pede por isso.

Myrian Ávila – um dos grandes nomes do estudo sobre a linguagem da obra de Carroll e Edward Lear no Brasil – culpa a linguagem nonsense de Carroll como um dos principais fatores desta perplexidade, em suas palavras:

A poesia nonsense tem uma especificidade que é responsável pela atração permanente que exerce sobre leitores e teóricos, desde sua criação. Sua especificidade reside em algo que deixa o leitor suspenso entre o riso e a perplexidade, entre a estranheza e a identificação, como se aquilo ao mesmo tempo lhe dissesse respeito e não dissesse respeito a coisa nenhuma. (1995, p.203).

Uma leitura da obra de Carroll oferece, entre outras possibilidades, humor, diversão, distração, curiosidade. Mas apenas uma releitura fará captar o que ocasiona estes efeitos. Sentimos os efeitos após a leitura, capturamo-os na releitura. Além disso, muito do que parece simplesmente seguir a lógica onírica, da absurdidade, em um primeiro momento, se reapresenta desafiadoramente em um segundo momento. Questões como: Por que a obra é tão divertida e ao mesmo tempo tão enigmática? Do que ela trata afinal? O que ocasiona este efeito atemporal? Como se configura este país? Qual a lógica de ser aparentemente ilógica?, entre tantas outras, passam a desafiar o leitor e, num efeito de “bola-de-neve”, quanto mais se pergunta, mais perguntas surgem.

Hoje podemos encontrar muitos ecos da literatura de Carroll e já tivemos muitas obras inovadoras desde então, e já em seu contexto de publicação foi extremamente comentada e vendida. O principal motivo, o mesmo que poderia ter ocasionado o efeito oposto ao que teve, foi o rompimento com uma tradição. Em uma época em que crescer era coisa seríssima e em que as crianças muito pouco brincavam e se divertiam e muito mais ficavam trancafiadas em casa com suas babás, os livros direcionados ao público infanto-ju-

venil, que já existiam, traziam uma linguagem simples, uma moral que apontava para os “bons costumes” e ao temor diante dos maus caminhos, uma tradição puritana. Nas palavras de Cohen (1998, p.179): “Os livros de *Alice* se contrapõem cabalmente a essa tradição, destroem-na e oferecem à criança vitoriana algo mais leve e mais empolgante. Acima de tudo, esses livros não têm uma moral.” E segue: “[...] Ao banir a seriedade, Charles rema na contracorrente dos livros ameaçadores tradicionalmente impostos às crianças.” (p.181).

Ao romper com uma tradição, Carroll constrói um novo público leitor, propõe um novo gênero que combate a moral presente nas histórias infanto-juvenis e, assim, quebra padrões. Além disso, introduz questões linguísticas, lógicas, físicas e matemáticas que só seriam aprofundadas anos mais tarde. Estas características vêm ao encontro do que ficou conhecido como vanguarda.

O pesquisador Arnaldo Franco Junior (2010) em seu artigo sobre os espaços fotográficos-pictóricos em escritos de Dalton Trevisan define este movimento das vanguardas, diz que

[...] projetam o ideal de uma arte que rompe radicalmente com o passado e, desprezando os valores da tradição, antecipa-se ao futuro, inaugurando, no presente, o novo, o original, o inédito, o moderno, a autenticidade de um estilo único (um modo de construir, elaborar, expressar, perceber, sentir, viver etc.), rompendo com a alienação da arte pela arte, com o anacronismo das academias, com a separação burguesa entre a arte e a vida.

A obra de Carroll caminha, em algum sentido, para esta direção, mesmo que em 1865 ainda não falássemos em vanguarda. Embora ele muito mais transfigure a tradição do que ignore-a. Podemos dizer, junto com Myriam Ávila, que “a produção nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear é um fenômeno isolado que, mesmo tendo influenciado definitivamente a literatura de vanguarda

[e não apenas a literatura] do século XX, não deixou discípulos[...]. (1995, p.50, grifo meu). Aliás, podemos encontrar características de sua obra nos trabalhos de artistas como Salvador Dalí, James Joyce, Décio Pignatari, Franz Kafka e tantos outros.

Outra característica marcante do livro de Carroll é o uso do modo fantástico, nas palavras de Remo Ceserani:

Com alguns de seus textos, o fantástico antecipou as experimentações da literatura moderna: por exemplo, a representação subjetiva do tempo, a fragmentação dos personagens unitários e coerentes, o lugar dado aos sonhos e visões. Alguns movimentos da vanguarda, como, por exemplo, o surrealismo (basta pensar em Breton, Buñuel e Borges), levaram ao extremo alguns dos elementos já utilizados pelo fantástico: a linguagem dos sonhos, a escritura automática. (2006, p.93).

Alice in Wonderland traz características do modo fantástico que perpassam o maravilhoso, o estranho, o nonsense, o absurdo, o real maravilhoso, o horror, o surrealismo. Parece possuir, ao lado destas características, portanto, um cunho vanguardista.

Mas os efeitos de sua releitura só poderiam se evidenciar, logicamente, no correr do tempo. O texto é o mesmo, sempre será o mesmo, mas seus efeitos podem variar, afinal, o público e, com ele, a recepção. O que antes foi criado apenas para vender como leitura de abstração, hoje é objeto de estudo acadêmico, considerado clássico da literatura, como é o caso de alguns folhetins, por exemplo. O clássico de Lewis Carroll passou pelo mesmo processo, depois de lançado, alcançou proporções para além da proposta inicialmente, ou ao menos, até onde nos cabe ver.

Quando chegamos ao final do livro, nos deparamos com uma explicação que nos reporta até o fantástico-estranho de Todorov. Resumidamente, para o autor, a obra cujos acontecimentos aparentemente sobrenaturais são explicados por leis naturais faz parte

do que o autor denomina como fantástico-estranha. E a obra cujos acontecimentos aparentemente sobrenaturais não podem ser explicados por leis naturais no decorrer da história é denominada fantástico-maravilhosa. O estranho decide que as leis da realidade permaneçam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, enquanto que o maravilhoso deve admitir novas leis. (TODOROV, 2010, p. 48). Alice desperta: “ ‘Acorde, Alice querida!’ disse sua irmã. ‘Mas que sono comprido você dormiu!’ ‘Ah, tive um sonho tão curioso!’ disse Alice [...]”. (CARROLL, 2002, p.122). Estamos, portanto, diante de um fantástico-estranho, no terreno da realidade conhecida, correto? Errado.

Olhando mais de perto, assim, a configuração do fantástico está além das categorizações, desta principalmente. Alice despertar de um sonho significa muito mais que a explicação do País das Maravilhas. Acordar é um final sem moral. Não há moral nos sonhos. A transfiguração da moral na obra de Carroll é um dos fatores indispensáveis a sua reflexão. Não se trata de um quebra-cabeças montável, não tem função didática. A arte encontra na obra de Carroll uma forma de relativizar as verdades presentes em seu tempo e sociedade.

O sonho, a transfiguração, a ruptura e a antecipação de questões futuras (esta *avant-garde*), como pudemos ver em *Alice in Wonderland*, são características que apontam também para um plano de busca por um “novo real”, cujos maiores investigadores encontramos no Surrealismo. André Breton, em seu Manifesto do Surrealismo (1924), dedica-se a falar do sonho como uma realidade tão possível quanto outras, mas melhor, já que não há moral nem impossibilidades:

Ainda vivemos sob o império da lógica, eis aí, bem entendido, onde eu queria chegar. Mas os procedimentos lógicos, em nossos dias, só se aplicam à resolução de problemas secundários. O racionalismo absoluto que continua em moda não permite considerar senão fatos dependendo estreitamente de nossa experiência. [...]o espírito do homem que sonha se satisfaz plenamente

com o que lhe acontece. A angustiante questão da possibilidade não mais está presente. Mata, vi mais depressa, ama tanto quanto quiseres.

De forma muito semelhante a *Wonderland*, onde caminhos se bifurcam, coisas se transformam em outras de repente, vive-se, enfim, sob outra razão, ou lógica: “Alice notou, com alguma surpresa, que as pedrinhas espalhadas no chão estavam todas virando bolinhos [...]” (CARROLL, 2002, p.41).

Em relação a este efeito de sentido, podemos apontar a releitura cinematográfica surrealista do tcheco Jan Švankmajer, de 1988, com direção de arte de Eva Švankmajer, intitulada *Alice*. A obra, que intercala animação *stop-motion* e atores de carne e osso, trabalha com um efeito incômodo e perplexo. Objetos pontiagudos, tesouras, pregos, alicates compõem as cenas de modo a provocar um misto de espanto e desconforto. É marcante, ainda, a presença do perturbador *close* na boca da atriz Kristýna Kohoutová interpretando Alice, que surge no decorrer do filme todo com frases enigmáticas como “feche os olhos, senão não verá nada”, ou trechos do próprio clássico de Carroll. Milos Forman assim o descreve na contracapa do DVD da Opus (1989): “disney+buñuel=Alice de Savankmajer.”

Obras, portanto, que integram um público leitor específico que provocam leituras perplexas, pois nos oferecem, como diz Paes (1990), “cada uma delas, uma visão de mundo singular e inconfundível.” (p.25). Mas que permitem, tanto o surrealismo de Breton quanto a obra de Carroll, apreciá-las também de forma abstrativa, como fuga de outra tal realidade.

Através da fechadura: considerações panorâmicas

Vimos, durante o passeio por este bosque da não-ficção que, embora *Alice in Wonderland* tenha sido criada em um contexto que

aponta para uma proposta de leitura de abstração, os anos de recepção lhe deram leituras de perplexidade. As características desta leitura a aproximam daquelas que marcaram as vanguardas do século XX: formação de um novo público específico, ruptura das tradições, uma nova linguagem sem precedentes, proposta de questões que seriam desenvolvidas, enfim, anos mais tarde. Além da construção de um universo onírico que mais aponta para uma transfiguração do real que para uma explicação pautável do fenômeno vivenciado por Alice.

Se a vanguarda “antecipa-se ao futuro, inaugurando, no presente, o novo, o original, o inédito, o moderno, a autenticidade de um estilo único” (JUNIOR, 2010), e somente no século XX estes movimentos ficariam conhecidos, talvez possamos apontar a obra de Carroll como uma vanguarda de vanguarda, guardados os devidos paradoxos.

A obra, com isso, não apenas sobreviveu ao tempo, devorador cruel de algumas criações, como também se configura de modo a disponibilizar tanto leituras de abstração, quanto de perplexidade. Versatilidade que faz com que abranja os mais diversos interesses e provoque os mais diversos efeitos de sentido. Esta configuração permite, assim, leituras como a de Tim Burton, que abrange um público que mais se dispõem à leitura de abstração, quanto leituras como a do surrealista Jan Švankmajer, que se direciona a um público específico e exige mais uma leitura de perplexidade.

O objetivo destas breves reflexões foi traçar um panorama de contextos de leituras possíveis, sem encerrá-las em um abismo categórico, obviamente, e abrindo espaço para esta discussão. Além disso, da mesma forma, este estudo se propôs, ainda, a repensar a nomenclatura proposta por Paes, e não apenas por ele, em favor de uma nova, que permita direcionar a interpretação menos para uma categorização inflexível que para seus efeitos de sentido.

Finalmente, a captação de um público múltiplo é o resultado de um produto artístico sofisticado, mas também vendável. A capacidade de produzir efeitos de sentidos que perpassam a abstração e a perplexidade é um desafio sem receita de alguns mestres sem discípulos, como é o caso da obra em questão. Ela se apresenta tanto como uma produção de vanguarda, quanto como uma obra de abstração, tomando a ponte que conecta ambos os efeitos como uma variável que oculta todas as outras possibilidades não evidenciadas aqui.

Referências

- ÁVILA, Myriam. *Rima e solução: a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear*. São Paulo: Annablume, 1995.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- CARROLL, Lewis. *Alice's adventures in wonderland and through the lookingglass*. Londres: Penguin, 2009.
- _____. *Alice: edição comentada*. Introdução e notas, Martin Gardner. Trad. Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.
- COHEN, N. Morton. *Lewis Carroll: uma biografia*. Trad. Raffaella de Filippis. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- ORLANDO, F. Estatuto do sobrenatural na narrativa. In: MORETTI, F. (Org.). *O romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. v.1 p. 245-281.
- PAES, José Paulo. Por uma literatura brasileira de entretenimento. In: *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*: Trad. Mario Clara Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo*. Disponível em <http://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>, acesso em 28 out. 2015. (1924)
- JUNIOR, Arnaldo Franco. Da Literatura como espaço fotográfico-pictórico em textos

reescritos de Dalton Trevisan. Disponível em < <http://static.scielo.org/scielobooks/gm87z/pdf/motta-9788579830990.pdf>>, acesso em 28 out. 2015

Filmografia

ALICE. Direção: Jan Svankmajer. Produção: Peter-Christian Fueter. 1DVD (84 min) 1989; son; color.

ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS. Direção: Tim Burton. Produção: Jennifer Todd, Joe Roth, Richard D. Zanuck, Suzanne Todd. 1DVD (109 min) 2010; son;color

ⁱ A história que segue está cuidadosamente contida na biografia de Lewis Carroll escrita por Morton N. Cohen, Record: 1998 – traduzida por Raffaella de Filippis - e na edição comentada publicada pela editora Jorge Zahar: 2002, traduzida por Maria Luiza X. de A. Borges.

ⁱⁱ Uma réplica deste manuscrito foi traduzida para o português e reproduzida pelas pesquisadoras e tradutoras Myriam Ávila e Adriana Peliano, em 2011.

ⁱⁱⁱ Tomo como referência desta discussão as reflexões da professora e pesquisadora doutora Maria Cristina Cardoso Ribas (UERJ), as quais encontramos alguns pressupostos no artigo intitulado “Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação”, disponível em: < <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu%2028%20-%20117-128.pdf>> e que parte da epígrafe de Benjamin: “A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original” (Benjamin, 1994: 180).



Entre o horror e a beleza: a sublime estética gótica nos filmes de Guillermo Del Toro

Alessandro Yuri Alegrette* (bolsista FAPESP)
(UNESP- FCL - Araraquara)

Resumo

Este artigo procura apontar alguns aspectos peculiares e importantes sobre a criação de efeitos de horror nos filmes *Cronos*, *A Espinha do Diabo* e *O Labirinto do Fauno* dirigidos pelo diretor mexicano Guillermo Del Toro. Em sua filmografia, Del Toro revisita temas e motivos encontrados em um gênero, que contribuiu de forma significativa para a evolução e popularização do horror cinematográfico: o gótico. Além disso, todos os filmes de Del Toro têm cenas de grande impacto visual, nas quais é criada uma relação de ambivalência entre o horripilante e a beleza. Assim, procuramos demonstrar a sublime estética das produções de Del Toro, que tem suas origens na tradição gótica inglesa dos séculos XVIII e XIX, nos contos de fadas e em narrativas de autores do terror moderno, tais como H. P. Lovecraft e também nos filmes clássicos de horror gótico.

Palavras-chave: cinema; Guillermo Del Toro; gótico; horror; sublime.

Abstract

This paper aims to point out some peculiar and important aspects about the creation of horror effects in the films, such as *Cronos*, *The Devil's Backbone* and *Pan's Labyrinth* directed by Mexican director Guillermo Del

* Mestre e doutorando em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. – alessandro Yuri@bol.com.br ou alealegrette@gmail.com.

Toro. In his filmography, Del Toro revisits themes, motifs found in a genre, which contributed significantly to the development and popularization of horror movie: the Gothic. Besides, all Del Toro's films have scenes of great visual impact, in which an ambivalent relation between creepy and beauty is created. Therefore, we seek to show the sublime aesthetic of productions directed by Del Toro, that have their origins in the Gothic tradition of the eighteenth and nineteenth centuries, in the fairy tales and in the narratives of authors of modern terror, such as H.P. Lovecraft and also in the classic Gothic horror films.

Keywords: movies; Guillermo Del Toro; Gothic; horror; sublime.

Introdução

A arte cinematográfica tem surgimento um ano antes que *Drácula*, uma das obras mais importantes da literatura gótica, fosse publicada e produzisse entre os leitores ingleses sensações intensas de horror, por meio de uma profusão de cenas assustadoras. Durante o final do século XIX e início do XX, a arte cinematográfica visou causar o estranhamento e o medo nos espectadores. Isso ocorreu, principalmente, por causa da forte influência do Expressionismo, um movimento estético que explorou o sobrenatural, o macabro, o sensacionalismo, e amplamente difundido na Europa em várias áreas do campo das artes. Entre as produções expressionistas, que contribuíram de forma significativa para a gênese do chamado "cinema de horror", destaca-se *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920). Nessa produção, encontramos vários elementos que caracterizam o horror cinematográfico: cenários abstratos, a ênfase na perspectiva distorcida da realidade, e, principalmente a sinistra caracterização de um de seus protagonistas, Cesare (Conrad Veidth), com traços fisionômicos que o tornam parecido com um zumbi.

Alguns anos depois, na Alemanha é lançado um filme expressionista que se tornou um clássico do horror: *Nosferatu: uma sinfonia de horrores* (1922), de F. W. Murnau, uma livre e não autorizada

adaptação de *Drácula*. De acordo com Phillip Kemp (2001, p. 46), o Conde Orlock (Max Schreck) é o mais horrendo vampiro do cinema, uma vez que sua imagem causa uma imediata reação de horror repulsivo. Magro como um cadáver, careca, com uma aparência sinistra que faz lembrar diversos tipos de roedores e também um morcego, ele se move com as mãos em forma de garra coladas aos lados do corpo, como se nunca conseguisse libertar-se do formato de seu caixão diurno. O filme de Murnau também investiu na criação de cenas apavorantes. Naquela que se tornou emblemática para criação do horror artístico no cinema, a sombra de Orlock alastra-se de forma ameaçadora na parede em direção ao quarto de sua vítima, a indefesa Ellen (Greta Schröder) que é obrigada a sacrificar a própria vida para destruir o vampiro.

Posteriormente, na década de trinta foi produzida uma série de filmes nos Estados Unidos, baseados em obras clássicas da literatura gótica escritas por Mary Shelley, Bram Stoker e Robert Louis Stevenson. Assim, criou-se a chamada estética gótica *hollywoodiana*, constituída por inesquecíveis imagens de florestas, cemitérios, castelos envolvidos por uma espessa névoa e de criaturas monstruosas, tais como o Conde Drácula, a criatura monstruosa de Frankenstein e Mr. Hyde que se tornaram icônicas e foram integradas ao nosso imaginário coletivo.

O romance gótico

Podemos entender o surgimento do estilo gótico, - que, posteriormente, possibilita o aparecimento do que popularmente conhecemos como "horror"-, a partir de três perspectivas: como uma resposta emocional ao excesso de racionalismo propagado pela doutrina Iluminista no século XVIII, um movimento artístico que promoveu a revalorização de mitos, lendas e narrativas que evocam a época medieval, e, principalmente a criação de um novo gênero

literário que faz a retomada com grande força do efeito do sublime. O filósofo inglês Edmund Burke (1729-1798) define o conceito de sublime da seguinte forma:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor ou de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um algum modo análogo ao terror que constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção, porque estou convencido de que as ideias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer (BURKE, 1993, p.48).

É, principalmente na representação do espaço, que é criada essa sensação de terror prazeroso nos romances góticos: os castelos são cheios de armadilhas, armários induzem a claustrofobia, os corredores são pequenos e apertados (HAGGERTY, 1989, p. 20). Os protagonistas dos romances góticos seguem padrões e tipos, podendo ser grotescos e monstruosos, mas sempre possuindo um forte apelo emocional para o leitor (o qual torce a favor da mocinha em perigo, e contra o vilão abominável, capaz de cometer terríveis atos para obter o que deseja). Após o imenso sucesso de *O Castelo de Otranto* (1764) entre os leitores à época, o romance gótico torna-se um fenômeno cultural na Inglaterra. Contudo, no final do século XVIII devido a exploração exaustiva de seus elementos, ele entra em processo contínuo de esgotamento e desgaste. Com isso, os autores de literatura gótica buscaram novas formas de aterrorizar seus leitores, e, assim surgiram narrativas que exploram amplamente o elemento sobrenatural, de modo a extrair deste, os mais intensos efeitos de terror e horror.

É importante esclarecer que existem diferenças entre o terror e horror. Enquanto o terror concretiza-se no plano subjetivo a partir das impressões de um personagem sobre uma determinada situação que ele não consegue compreender muito bem e, por isso, torna-se assustadora, o horror se configura a partir de seu contato

direto com algo que é abjeto, capaz de provocar-lhe uma imediata e intensa sensação de repulsa e também está associado com a morte. Noël Carroll explica a natureza do horror:

A palavra “horror” deriva do latim “*horrore*” – ficar em pé (com o cabelo em pé) ou eriçar - e do francês antigo “*orror*” – eriçar ou arrepiar. E embora não seja preciso que o nosso cabelo fique em pé quando estamos artisticamente horrorizados, é importante ressaltar que a concepção original da palavra a ligava a um estado fisiológico anormal (do ponto de vista do sujeito) da agitação sentida. (CARROLL, 1999, p.41)

Dessa forma, podemos notar que o efeito de horror essencialmente se faz a partir de intensas emoções. Ele se manifesta com uma resposta emocional de nosso corpo, tais como um movimento de recuo, ou sua total paralisia. Ou seja, para que se concretize, o efeito de horror sempre é suscitado a partir de uma cena que seja capaz de alterar nosso estado emocional, possibilitando nossa saída de uma zona de conforto e nos causando uma sensação em que estejam misturados dor e prazer ao mesmo tempo.

Essa nova estética do horror com ênfase nas manifestações sobrenaturais tem como principais representantes *The Monk* (1796), de Matthew Lewis e *Frankenstein* (1818), que expõe o aspecto sinistro da especulação científica. Este romance escrito por Mary Shelley é protagonizado por um ser monstruoso, – ao contrário do que muitos pensam, ele não tem nome é chamado apenas de “a criatura” -, criado a partir de um experimento macabro realizado por um estudante de Ciências Naturais chamado Victor Frankenstein. Vale ressaltar que o monstro, apesar de sua horrenda aparência, é capaz de inspirar compaixão no leitor. Ele é terrível em seu aspecto físico, mas é dotado de uma gama de sentimentos (amor, ódio, piedade, compaixão) que o tornam mais humano que seu criador.

Podemos afirmar que a criatura da obra de Mary Shelley é

muito diferente das outras que apareceram nas telas de cinema. Enquanto em sua versão cinematográfica mais conhecida, que foi lançada nos cinemas em 1931, o monstro aparece como um ser idio-tizado que se comunica somente por meio de gestos e sons guturais, no texto original de Shelley, ele fala de forma eloquente e tem discussões de cunho filosófico com seu criador, que remetem à sua natureza incomum e assustadora. Além disso, essa criatura demonstra intenso sofrimento devido a sua condição miserável, que a condena ao isolamento e autodestruição.

É a partir de *Frankenstein* que o romance gótico ganha novas matizes: a estética do horror amplia sua conotação metafórica que exprime medos e ansiedades da época, principalmente sobre os rumos da Ciência, além de remeter a rejeição a tudo que é considerado anormal ou diferente dentro da cultura inglesa. Também durante o século XIX, o romance gótico passa por um processo radical de transformação e mudança. Assim, os autores que se dedicam a criação de textos góticos adotam novas e sofisticadas estratégias de narração, e também incorporam em sua escrita elementos composicionais de obras realistas.

Dessa forma, o gótico invade a esfera do ambiente inglês-vitriano doméstico, provocando sua desestabilização. Os romances das irmãs Brontë – *Jane Eyre* e *O Morro dos Ventos Uivantes*, ambos publicados em 1847, promovem a inserção de seres fantasmagóricos ou bestiais em casas sinistras e decadentes localizadas no interior da Inglaterra. Neste espaço assustador, seus habitantes se sentem ameaçados, quando eles são envolvidos em situações extraordinárias que desafiam as leis naturais.

Durante a metade do século XIX, o gótico como forma literária incorpora-se amplamente na esfera do “realismo”, revelando os horrores e terrores reais que se escondem por trás das ruas e bairros da cidade de Londres. Dessa forma, o gótico tornar-se um eficien-

te artifício de escrita utilizado por escritores “realistas”, tais como Charles Dickens. Em seus romances mais conhecidos *David Copperfield* (1850) *Bleak House* [A Casa Sombria] (1853) e *Grandes Esperanças* (1861), Dickens revela por meio do que podemos chamar de “modo de narração gótico” a existência do lado sinistro e brutal da sociedade inglesa, constituída por indivíduos perigosos e “degenerados”.

Vale lembrar que as últimas décadas dessa época são marcadas por vários tipos de ameaças de caráter sexual ou criminal atreladas à degeneração física e mental que possibilitaram o revigoramento gótico como forma literária (BOTTING, 1996, p. 136). Nesse período, o gênero gótico reafirma-se em importantes obras que retomam e lançam uma nova perspectiva sobre o duplo, um de seus principais temas, a exemplo de *O Médico e o Monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson e *O Retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde. Mas, é em 1897 que surge o romance que faz uma síntese do gótico do final do século XIX: *Drácula*, de Bram Stoker. Apesar de haver outras histórias sobre o tema do vampirismo anteriores à publicação do romance de Stoker, em seu enredo encontramos sua representação mais assustadora, marcante e duradoura.

Nesse livro de Stoker, o efeito de horror se faz a partir da mordida do vampiro que produz a metamorfose do corpo humano, desumanizando-o gradativamente, tornando-o abjeto e ameaçador. Como se vê, além de ter contribuído para a continuidade do gótico até o tempo atual, *Drácula*, assim como *Frankenstein* têm um papel significativo para a evolução e popularização do cinema de horror.

A sublime estética gótica de Guillermo Del Toro

Guillermo Del Toro nasceu em Guadalajara, na cidade do México em 1965. De acordo com Del Toro, sua aparência estranha e desengonçada possibilitou sua imediata identificação com os seres

monstruosos e solitários, principalmente o monstro de Frankenstein. Na infância, ele tornou-se um leitor compulsivo, e também demonstrou que tinha talento para desenhar. As ilustrações criadas por Del Toro demonstram sua fértil imaginação – um traço marcante que o diretor compartilha com os personagens de seus filmes, tais como Ofélia, a protagonista de *O Labirinto do Fauno* -, e foram registradas em seus cadernos de anotações que, de acordo com ele, consiste em uma ferramenta útil dentro de seu processo criativo.

No livro, *Guillermo Del Toro: Cabinet of Curiosities – My Notebooks, Collections e Others Obsessions*, escrito por ele com a colaboração do jornalista Marc Scott Zicree, o diretor mexicano (2013, p. 56) afirma que para criar o aspecto visual exuberante de suas produções inspirou-se em pinturas pré-rafaelitas e simbolistas, que aludem aos impulsos humanos e também ao mítico, o mistério e o sobrenatural. Del Toro também tem um vasto conhecimento em literaturas de várias vertentes, muitas delas inseridas na esfera do fantástico. Ele cresceu lendo romances góticos dos séculos XVIII e XIX, livros de Charles Dickens, contos de terror escritos por Edgar Allan Poe e H. P. Lovecraft, histórias da Cripta do Horror e narrativas de crime mistério/ suspense.

O cinema clássico de horror também exerceu uma forte influência sobre Del Toro, e contribuiu de forma significativa para sua formação como diretor. Seu apreço por filmes desse gênero, produzidos nas décadas de trinta e quarenta, está demonstrada em vários ambientes de *Bleak House*, - uma clara referência a *Casa Sombria*, de Dickens-, um sobrado construído em estilo gótico utilizado por ele como local de trabalho e também abriga diferentes tipos de objetos (bonecos, pinturas, gravuras, maquetes, cartazes, etc.) que inspiram suas criações.

Zicree (2013, p.17) afirma que o elemento central dos filmes de Del Toro é sempre o medo. Para o jornalista as produções cinema-

tográficas de Del Toro não são mais fáceis de serem classificadas. Elas podem ser vistas como fantasias sombrias, mas não do tipo escapista ou apelativa. Zicree enfatiza que o elemento fantástico na cinematografia de Del Toro é usado para interpretar o mundo, criando uma espécie de realidade alternativa, na qual o espectador possa se sentir à vontade e negar a existência de eventos reais. Dessa forma, na perspectiva de Del Toro, a fantasia consiste, acima de tudo, em um meio eficiente para decifrar a realidade (DEL TORO, 2013, p.17).

No âmbito mais amplo, ele é considerado um diretor de “cinema fantástico”, uma vez que em seus filmes a realidade é sempre invadida por forças sobrenaturais, ou ela aparece atrelada a um mundo paralelo, onde ocorrem situações extraordinárias. Neste aspecto, a obra cinematográfica de Del Toro assemelha-se a de outro diretor bastante interessado em tudo aquilo que foge da esfera do real e aparece associado com o onírico, o maravilhoso e o macabro: Tim Burton. O diretor mexicano também compartilha outro traço de familiaridade com Burton. Assim como Del Toro, Burton foi uma criança solitária e também muito precoce começou a fazer curtas-metragens, em que os monstros são mostrados como simpáticos e amistosos (WOODS, 2011, p.8).

Outro ponto de aproximação entre Burton e Del Toro é o aspecto visual dos filmes de ambos os diretores, que pode ser definido como assustador e belo ao mesmo tempo. Podemos afirmar que eles conseguem criar cenas de forte impacto visual, as quais se destacam por “horrível beleza”. Sobre os aspectos peculiares dessa categoria estética, Mario Praz comenta:

Dessa forma, a descoberta do horror como fonte de deleite e beleza terminou por agir sobre o conceito de beleza. O elemento horrível foi integrado ao que era considerado belo, resultando no surgimento de uma nova categoria estética: a “beleza horrível”

que é capaz de suscitar o efeito do “horror prazeroso”, por meio da descrição de cenas e imagens (PRAZ, 1999, p. 45).

Pelo que se vê, a afirmação de Praz sintetiza muito bem o conceito de “horrível beleza”, que aparece de forma marcantes nos filmes de Burton e Del Toro. Nas produções assinadas por esses diretores o feio, o horripilante e o macabro pela forma como configuram-se, tornam-se belos aos olhos dos espectadores. Além disso, ambos em suas obras cinematográficas retomam e dão uma nova roupagem a motivos, temas e cenários que podem ser encontrados no estilo gótico em suas diversas manifestações no cinema e na literatura.

Em sua estreia como diretor de longa-metragem, com o filme *Cronos* (1993), Del Toro faz uma releitura de uma criatura mítica que tem suas origens no gênero gótico: o vampiro. No entanto, ao contrário de seres sedutores que aparecem em outras produções, o vampiro do filme de Del Toro não nada tem de especial. Ele é um homem solitário que, gradativamente, torna-se uma criatura abjeta e perigosa.

A trama do filme começa com um prólogo que relata a fabricação de um objeto feito de ouro cheio de engrenagens, capaz de prolongar a vida humana, chamado Cronos, – uma referência à divindade greco-romana que devorou os próprios filhos dentre eles, Júpiter, porque temia que eles tomassem seu lugar, e assim representa o lado negativo do tempo, como algo que é capaz de destruir.

Contudo, devido a motivos pouco esclarecidos, o alquimista se arrepende do que fez e decide esconder o estranho artefato dentro da estátua de anjo. Em seguida, há um salto temporal na narrativa, e logo depois ele morre em um terremoto. Quando seu corpo é encontrado, os legistas descobrem que esse homem tem mais de cem anos. Muito tempo depois, Jesús Gris (Frederico Luppi), um antiquário descobre o segredo oculto nessa antiga estátua. Sem nenhuma explicação, quando o misterioso artefato medieval é examinado, este adquire vida e agindo como um ser vivo finca suas garras nas mãos de Gris, provocando feridas em suas mãos que san-

gram. Após esse estranho incidente, a vida do antiquário sofre uma drástica mudança. Aos poucos, ele começa a demonstrar evidentes sinais que está passando por um processo de metamorfose biológica.

Apesar de nenhuma personagem mencionar a palavra vampiro durante todo filme, é possível notar que Jesús Gris está se transformando nessa monstruosa criatura. Ele adota um comportamento animalesco que se manifesta inicialmente a partir do desejo incomum de ingerir carne crua, cuja imagem é destacada em *Cronos* por sua forte coloração vermelho-escarlate, que remete à sangue humano. Além disso, o antiquário recorre ao estranho objeto para revigorar suas energias, o que acentua a exploração de Del Toro do tema do vampirismo. Mas, ao mesmo tempo que sua força vital é renovada, o verme que habita as engrenagens de Cronos, assemelha-se a uma sanguessuga, alimenta-se do sangue de Gris. Assim, é estabelecida uma relação parasitária entre esse estranho ser de natureza desconhecida e perigosa e Jesús Gris.

Assemelhando-se a monstros, tais como a criatura de Frankenstein, o protagonista do filme de Del Toro transita entre os limites tênues que separam o bem e o mal, além de estar fadado a um inevitável destino trágico. Após ser jogado dentro de um carro em um precipício, Jesús Gris ressuscita, – um evento sobrenatural que reforça a simbologia de seu nome. Além disso, Gris começa a mostrar aparentes sinais de sua degeneração física. Sua pele começa a desmanchar-se e adquire uma coloração esverdeada. Nota-se que neste trecho do filme, Gris vai ficando cada vez mais parecido com Christopher Lee, o mais famoso Conde Drácula do cinema.

Na sequência, ele pede ajuda à sua neta chamada de Aurora – simbolismo que Del Toro utiliza para realçar o conflito entre luz e trevas no filme –, que o acolhe e o protege. Nota-se neste trecho de *Cronos*, que o diretor subverte e lança um olhar paródico sobre chamados “filmes de vampiro”: em vez do castelo em ruínas, o refúgio de Gris é um pequeno quartinho usado para guardar objetos velhos e danificados.

Mas, a estética gótica em *Cronos* não aparece somente na imagem do

vampiro ou no interior do ambiente doméstico. Ela também se configura no esconderijo do vilão, De La Guardia (Claudio Brook) que sofre de uma doença degenerativa, capaz também de torná-lo um ser defeituoso e monstruoso. Esse personagem mora em um quarto hospitalar improvisado que é decorado com várias cópias de estátuas de anjos que, pelo modo como são mostradas pelo diretor, – envolvidas em sacos plásticos, com visíveis sinais da passagem do tempo-, se parecem com cadáveres apodrecidos.

Apesar de concentrar um tempo de sua duração em uma subtrama envolvendo o conflito de Gris com seus inimigos, De La Guardia e seu sobrinho Angel (Ron Perlman que, posteriormente encarnaria um ser monstruoso em *Hellboy*), que tentam roubar o artefato medieval, *Cronos* enfatiza o elo que une Jesús Gris a sua neta. Essa ligação emocional revela-se em seu desfecho um elemento essencial para preservar a humanidade de Gris. Quando ele percebe que não irá mais conseguir controlar sua sede por sangue humano, e assim poderá colocar sua neta em perigo, ele decide acabar com sua própria vida e destruir o estranho artefato. De forma poética, no epílogo do filme, é sugerido que Jesús Gris por meio desse gesto desesperado obteve e redenção, assegurando assim a ressurreição de sua própria carne, representada sob a forma de uma luz celestial que preenche toda a tela no *take* final.

Em *Cronos*, podemos encontrar vários ingredientes que integramo imaginário da obra cinematográfica de Del Toro: as engrenagens, os objetos autômatos que ganham vida, o mundo infantil em choque com o mundo dos adultos, o medo que as crianças exprimem do abandono material e da solidão, os seres monstruosos que, em vez do horror, são capazes de despertar a compaixão e a simpatia do público expectador.

Outro filme do mesmo diretor que se destaca por seu estilo gótico é *A Espinha do Diabo* (2001). Ele começa com a imagem impactante de fetos de aparência repulsiva, todos eles contidos em jarros, que apresentaram em sua formação genética um traço degenerativo, popularmente conhecido como “a espinha do diabo”. Logo depois, somos apresentados a um dos

protagonistas do filme: o menino Carlos (Fernando Tielve) que é levado para um orfanato após a morte de seus pais.

Este cenário é mostrado como decadente, assustador e cheio de mistérios, em que o passado encontra ressonância no tempo presente. Também há rumores que nesse lugar sinistro existe um fantasma que teria sido visto pelos internos. Um dos empregados do orfanato é Jacinto (Eduardo Noriega), que também é órfão e maltrata os internos. Apesar da bela aparência que faz com ele consiga exercer um forte poder de atração e domínio sobre as mulheres, Jacinto tem uma natureza maligna e traiçoeira, que estabelece pontos de aproximação entre ele e os vilões das narrativas góticas.

É importante ressaltar que Del Toro ambienta *A Espinha do Diabo* em plena Guerra Civil Espanhola, mundialmente conhecida por seus horrores reais, tais como execuções à sangue frio e as torturas em prisões de pessoas contrárias ao regime ditatorial de Francisco Franco. No pátio do orfanato destaca-se uma enorme bomba atômica que paira como uma constante ameaça. Em *A Espinha do Diabo*, sua imagem assustadora, consiste, de acordo com diretor, em uma metáfora visual: ela é vista pelos garotos como uma espécie de “deusa da fecundidade”, uma vez que todos eles são os “Filhos da Guerra” (DEL TORO, 2013, p. 111).

Mas, é na cena da aparição do fantasma, de forte impacto visual, que é criado um eficiente efeito de horror. Ele difere de outras criaturas sobrenaturais que aparecem em outros filmes do gênero. Em vez de ser translúcido, o fantasma de *A Espinha do Diabo* tem uma aparência humana, - ele é menino chamado Santi (Junio Valverde) que foi morto acidentalmente por Jacinto e mora dentro da cisterna do orfanato. Assim pela forma peculiar como ele é mostrado, com a pele quebradiça e cinzenta, os olhos brilhantes e escuros e em sua testa aparece algo semelhante a um vapor vermelho, sua imagem consiste em uma manifestação da beleza horrível no filme.

Del Toro (2013, p.106) salienta que sua intenção foi torná-lo semelhante a uma boneca quebrada, e assim pudesse extrair um

aspecto bonito de um ser fantasmagórico que poderia ser somente horrível. Após uma série de situações envolvendo a busca de Jacinto por uma fortuna em barras de ouro que está escondida no orfanato, *A Espinha do Diabo* tem seu desfecho na cisterna, o lugar em que Santi (Junio Valverde) foi morto. É nesse ambiente sinistro, envolvido em sombras, que o vilão do filme é punido em uma cena, em que é suscitado o efeito de horror. Nesta, após Jacinto ser jogado pelos garotos dentro de um poço, ele vê o garoto-fantasma que reage de forma violenta, agarrando-se ao seu corpo. Na sequência, Jacinto morre afogado nos braços de sua vítima, o que enfatiza o aspecto gótico do filme.

A Espinha do Diabo se encerra com a narração da voz melancólica do professor Casares que também se torna uma presença espectral que habita o orfanato. Sua última e marcante imagem em um plano aberto mostra esse lugar em escombros e vazio, reforçando a ideia que esse lugar se configura como um espaço fantasmagórico, em que a bomba atômica se mantém intacta, imune à devastadora ação do tempo, pairando como um perigo iminente e assustador.

Após o relativo sucesso de *A Espinha do Diabo*, que contribuiu para que Del Toro se tornasse um dos grandes diretores mais cultuados do cinema fantástico, ele dirigiu e produziu dois filmes na sequência, *Blade II* e *Hellboy* que, embora sejam grandes produções de estúdio, trazem sua marca pessoal como realizador. No primeiro, o cineasta retoma e reconfigura elementos da temática vampiresca de *Cronos*, tornando-o mais assustadora. O segundo, uma adaptação de uma história em quadrinhos, revisita o universo mítico e assustador criado por H. P. Lovecraft – cuja obra exerce forte influência sobre as criações de Del Toro.

Ambos se tornaram sucessos de bilheteria e permitem ao diretor dedicar-se ao seu projeto mais pessoal. Trata-se de *O Labirinto do Fauno* (2006) até então considerado pela crítica especializada sua

obra-prima. Para Weeler W. Dixon (2010, p.184), este filme de Del Toro estabelece uma relação de proximidade com *O Espírito da Colmeia*, de Victor Erice, que, por seu turno, dialoga com aversão cinematográfica de *Frankenstein*, lançada nos cinemas em 1931. Dixon salienta que as duas produções são protagonizadas por meninas indefesas que vivem dentro de uma realidade brutal e tentam se refugiar em um mundo encantado habitado por seres sobrenaturais para se sentirem seguras e protegidas.

Também nos dois filmes ocorrem situações extraordinárias que, pela forma como são narradas, não é possível determinar se elas são reais ou somente ilusões criadas pela imaginação das protagonistas. Nesta perspectiva, o filme de Del Toro insere-se na esfera do fantástico, pelo viés de Todorov. De acordo com o conceito de Tzvetan Torodov (2004, p.30-31) o fantástico consiste em um evento que se caracteriza pela incerteza. Ele admite duas possibilidades de interpretação: pode ter uma origem sobrenatural ou é explicado pelas leis naturais.

O Labirinto do Fauno alterna a realidade e a fantasia, de modo a provocar uma constante hesitação no espectador. Em sua primeira cena, aparece seu principal cenário, que dá o título ao filme, com contornos sobrenaturais em contraste com a imagem do rosto quase inerte em *close* de Ofélia (Ivana Baquero). Logo depois, uma voz em *off* (do ator Frederico Luppi) narra de forma sucinta um conto de fadas. Neste, a princesa de um reino mágico e subterrâneo, quando vem à superfície da Terra para conhecer seus habitantes, perde a memória e fica presa no mundo real.

É importante enfatizar que o filme de Del Toro, assim como em *A Espinha do Diabo*, é ambientado no auge da Guerra Civil Espanhola. Na sequência é mostrada a chegada de Ofélia e sua mãe Carmem (Ariadna Gil) a um moinho. Elas são levadas até esse lugar, que em alguns aspectos se assemelha a um castelo medieval, pelo capi-

tão Vidal (Serge Lopes), com propósito de descobrir e aniquilar um exército de milícia, que está atuando na região.

Vidal reúne em sua personalidade todas as características negativas de um vilão gótico: é vaidoso, egocêntrico e cruel. Além disso, sua aparência remete a do ditador espanhol Francisco Franco, o que reforça o aspecto metafórico do filme. Como Manfred, o sinistro protagonista de *O Castelo de Otranto*, ele é obcecado pela continuidade de sua linhagem familiar. Assombrado pela figura do pai também militar que morreu em combate, Vidal guarda o relógio que pertenceu a ele. Vidal deseja morrer como um herói de guerra no mesmo horário que seu pai, de modo a ser imortalizado na História. Além disso, o sádico militar mantém Ofélia e Carmem sob sua constante vigilância, tornando-as suas prisioneiras.

Apesar de esforçar-se por insistência de sua mãe, a menina não consegue estabelecer uma relação de afeto com seu padrasto. Ofélia o vê com repulsa e até mesmo temor. Ela é uma leitora compulsiva de contos de fada, o que causa uma profunda irritação em Vidal, pois ele acredita que tais leituras podem encher a cabeça da menina de bobagens. Assim que chega ao lugar, ela é atraída por um inseto até um cenário em ruínas: é o labirinto que, de acordo com uma das empregadas, Mercedes (Maribel Vérdu) é tão velho que não é possível saber quando surgiu.

A partir do momento em que Ofélia entra em contato com esse local antigo e mítico, que se destaca por sua aparência bela e assustadora ao mesmo tempo, começa a ocorrer uma série de estranhos eventos. Na sequência, ela é visitada pelo fauno que habita o labirinto. Ele diz que Ofélia é na verdade a princesa que habitava o mundo subterrâneo e para voltar para lá terá que realizar três tarefas. Nessa ocasião, a criatura entrega a menina um livro mágico, - um elemento que alude ao processo criativo do próprio diretor -, que contém instruções sobre o que ela terá que fazer.

Dessa forma, Ofélia é inserida em um mundo mágico, que gradativamente revela-se muito assustador e assemelha-se em alguns aspectos aos reinos encantados descritos nas narrativas dos irmãos Grimm, tais como *O rapaz que não sentia calafrios*. Trata-se de uma história dos Grimm que pode ser considerada “gótica”, uma vez que grande parte de seu enredo se passa no interior de um castelo mal-assombrado.

Vale lembrar que nos enredos dos contos de fadas originais destacavam-se o aparecimento de criaturas monstruosas, cenas de canibalismo e atos de violência e crueldade contra às mulheres e crianças, a exemplo da tentativa da bruxa de matar Branca de Neve, fazendo uso de uma maçã envenenada. Tais elementos assustadores e recorrentes nessas narrativas são retomados em várias passagens de *O Labirinto do Fauno*.

Também nessa sequência surreal do filme, aparecem elementos que remetem a *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll. O vestido dado a menina por sua mãe, é uma cópia fiel daquele usado por Alice – de acordo como visual atribuído a essa personagem a partir das ilustrações de John Tenniel. Além disso, Ofélia, de forma semelhante a Alice, se vê diante de situações extraordinárias que não consegue entender plenamente.

Na primeira tarefa, a menina para atingir seu objetivo, que consiste em obter uma chave de ouro, é obrigada a enfrentar um sapo gigante e repulsivo. Na segunda, a pior delas, a garota desafia um monstro canibal que evoca as criaturas sinistras dos contos de H. P. Lovecraft. É no visual grotesco desse ser monstruoso que o diretor retoma com grande força a estética da beleza do horrível em seu filme. A criatura tem uma aparência muito estranha, criada a partir da combinação de vários elementos grotescos (mãos muito grandes, cabeça oval, pernas e braços desproporcionais), que o tornam horrivelmente belo.

Quando Ofélia consome um dos alimentos que estão em uma mesa, o monstro desperta e para poder enxergar insere os olhos nas palmas das mãos – uma cena de contornos surrealistas que novamente remonta ao universo dos contos de fadas. Na sequência, no trecho mais tenso e claustrofóbico do filme, o monstro persegue Ofélia no interior de um apertado corredor, e somente com a criação de uma porta mágica, a menina consegue evitar que ele a devore.

Muitas sequencias assustadoras são ambientadas no mundo encantado, mas os efeitos de horror em *O Labirinto do Fauno* concretizam-se de forma mais intensa na esfera da realidade, em cenas de extrema violência. Em uma delas, a mais chocante, um soldado tem os dedos da mão quebrados pelo capitão Vidal, que demonstra um prazer sádico, quando pratica atos de tortura ou mata à sangue frio seus inimigos. Neste aspecto, ele é tão monstruoso e perigoso como os monstros que Ofélia encontra durante o cumprimento de suas tarefas.

Esta associação entre Vidal e as criaturas sobrenaturais que aterrorizam a menina ressalta a conotação metafórica do horror no filme de Del Toro. O fauno, o grotesco sapo, e, principalmente o monstro cego, que se alimenta de crianças podem ser compreendidos como duplos de Vidal. Assim, visto pela ótica de Ofélia, seu padrasto torna-se uma espécie de “bicho papão” que deseja devorá-la. Vidal é a criatura mais horrenda e terrível de *O labirinto do Fauno*. A imagem do rosto deformado do militar é enfatizada por Del Toro para atestar sua natureza monstruosa. Além disso, ele também demonstra resistência à morte, reforçando a ideia no filme que esse personagem representa um Mal ideológico, difícil de ser totalmente exterminado.

Após fugir com o bebê recém-nascido, Ofélia retorna ao labirinto e encontra-se com o fauno para cumprir a última tarefa que lhe foi imposta. Lá, a menina toma conhecimento que para retornar ao

reino subterrâneo, ela terá que usar a adaga, – o objeto obtido em seu confronto com o monstro cego-, para tirar uma pequena quantidade de sangue de seu irmão. Diante desse ato de crueldade, Ofélia demonstra uma reação de revolta e recusar-se a machucar a criança. Neste momento, Vidal vê Ofélia falando sozinha, suscitando dúvidas no espectador sobre a veracidade desse evento extraordinário. Nota-se que a cena é vista pelo olhar do outro personagem (Vidal) que, diante da menina, não vê o fauno.

Logo depois, ele atira na enteada atingindo-a no peito. Antes da menina cair ao chão mortalmente ferida, Vidal pega o bebê e foge. Contudo, quando está saindo do labirinto, o militar é cercado pelo exército de milícia. Sabendo que irá ser executado, ele pede que Mercedes entregue o relógio que marca o horário de sua morte para seu filho. A moça temendo dar continuidade ao legado sangrento do militar, diz a ele que o menino nunca saberá o nome de seu pai biológico. Em seguida, Vidal morre executado, sem conseguir o que mais deseja: ter seu nome perpetuado na História como herói de guerra.

Apesar da alta carga de brutalidade e violência desta sequência, o desfecho de *O Labirinto do Fauno* é comovente e poético. Em seu epílogo, Ofélia se vê no mundo subterrâneo e toma conhecimento de que obteve sucesso no cumprimento de sua última tarefa. A menina aparece caracterizada como uma princesa de contos de fadas e vê seu pai (Frederico Luppi) e sua mãe, ambos falecidos no mundo real, sentados em tronos de ouro.

No entanto, podemos perceber que essa cena que faz uma referência a *O Mágico de Oz* em seu aspecto visual, – Ofélia usa sapatinhos vermelhos como Dorothy-, e representa o final feliz no filme alterna-se com outra, de aspecto realista, em que Ofélia aparece morrendo abraçada junto a Mercedes. Assim, apesar da ênfase dada às situações extraordinárias vivenciadas pela protagonista, temos a forte

tendência a achar que elas são somente ilusões criadas pela garota com o propósito de fugir da cruel realidade que a cerca. Mas, essa certeza novamente é desfeita na imagem que encerra *O Labirinto do Fauno*. Nela, destaca-se o surgimento de uma flor branca, – um símbolo da inocência de Ofélia, que remonta aos contos de fadas –, no caule da árvore seca e morta habitada pelo sapo grotesco exterminado pela menina.

Novamente, Del Toro confere a esse encerramento uma significação metafórica: É a garotinha sonhadora que deixou seu legado e não o cruel militar que fez de tudo para isso acontecesse. Assim, em *O Labirinto do Fauno* é enfatizado o triunfo da imaginação sobre os horrores que têm suas origens na vida real.

Também nessa produção dirigida por Del Toro transparece uma mensagem recorrente nos contos de fadas: nossas escolhas definem nosso destino, e somente por meio do sacrifício e da bondade, nós somos capazes de enfrentar e superar os perigos e as dificuldades. Como se vê, *O Labirinto de Fauno* tem todos os elementos essenciais de um conto de fadas. Por outro, trata-se de um conto de fadas sombrio, em que se sobressaem situações assustadoras. Neste aspecto, podemos dizer que *O Labirinto do Fauno* tem matizes góticas. Dessa forma, Del Toro cria um instigante jogo de espelhamento, em que a fantasia encontra forte ressonância no mundo real. O mundo mágico de Ofélia pode ser compreendido como um espelho distorcido do mundo real, marcado por situações brutais e absurdas, que revelam o lado sinistro da realidade.

Considerações Finais

Neste artigo, fiz uma pequena exposição de alguns aspectos peculiares e importantes para que possamos entender melhor a estética de horror sublime dos filmes de Guillermo Del Toro. Em sua

obra cinematográfica, Del Toro retoma e lança um novo olhar sobre os motivos e temas que podem ser encontrados no estilo gótico, em suas manifestações no cinema e na literatura e também nos contos de fadas que têm suas origens na tradição oral. Em seus filmes, mesmo aqueles voltados para o circuito comercial, o diretor sempre deixa registrado um toque pessoal, seja no modo como consegue extrair beleza daquilo que somente poderia ser horrível, ou como descreve os protagonistas, que se assemelham aos personagens solitários e sonhadores dos romances de Charles Dickens e das narrativas fantásticas de Lewis Carrol.

Os seres monstruosos de *Cronos* e *A Espinha do Diabo* (o vampiro infeliz Jesús Gris, Santi, o solitário garoto-fantasma) evocam figuras icônicas do horror gótico, principalmente, a criatura de Frankenstein que, apesar da aparência horrenda, não é má e tudo que deseja é ser aceita e amada. Isso demonstra que o próprio diretor se identifica com o que é diferente, estranho, anormal, ou considerado fora dos padrões convencionais de beleza.

É nesta mistura criativa e equilibrada de elementos assustadores e ao mesmo tempo atraentes ao olhar do expectador, que tem seu surgimento no terror/ horror gótico, sobrenatural, macabro, onírico e também no maravilhoso, onde podemos encontrar a matéria-prima da obra cinematográfica de Guillermo Del Toro. Como um mago dos tempos modernos, Del Toro demonstra seu toque de magia, reunindo de forma harmoniosa todos esses ingredientes em filmes inesquecíveis e assustadores que contribuíram de forma significativa para estabelecer os novos rumos do cinema fantástico na época atual.

Referências

A Espinha do Diabo. Direção: Guillermo Del Toro. Produção: Agustín Amoldóvar e Bertha Navarro. Espanha: 2001, 108 min.

BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres: Routledge, 1996.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias sobre do sublime e do belo*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1993.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1999.

Cronos. Direção, roteiro e produção: Guillermo Del Toro. México: 1993, 92 min.

DEL TORO, Guillermo; ZICREE, Scott Mark. *Guillermo Del Toro: Cabinet of Curiosities – My Notebooks, Collections e Others Obsessions*. Nova York: Harper Collins, 2013.

DIXON, Wheeler W. *A history of horror*. Nova Jersey: Rutgers University Press, 2010.

KEMP, Phillip (org.). *Tudo sobre cinema*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

O Labirinto do Fauno. Direção: Guillermo Del Toro. Produção: Alfonso Cuarón e Bertha Navarro. Espanha: 2006, 118min.

PRAZ, Mario. *O diabo, a carne e a literatura romântica*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WOODS, A. Paul. *O estranho mundo de Tim Burton*. São Paulo: Leya, 2011.

O grotesco e o asqueroso nas personagens: Quelemente, em “Nhola Dos Anjos e a cheia do Corumbá” e Amélia, em “A mulher que comeu o amante”, de Bernardo Élis

CARNEIRO, Fabianna Simão Bellizzi*

Resumo: O que se pretende, com este artigo, é levantar discussões e problematizar a respeito da presença de personagens tidas como horrendas e marginalizadas aos olhos das elites brasileiras nos contos “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá” e “A mulher que comeu o amante”, que compõem a coletânea de contos *Ermos e Gerais*, publicada em 1944 pelo escritor Bernardo Élis. Veremos que tais personagens vinculam-se ao atraso de um sistema que não mais sustentava o Brasil à época da publicação do conto, pois o país passava por mudanças no campo. Pretende-se, portanto, analisar como as artes, especificamente a literatura, captam importantes ocorrências que compõem a história do Brasil e as transformam em textos que fazem o leitor questionar algumas instâncias que compuseram a sociedade brasileira no último século.

Palavras-chave: Literatura Brasileira, Literatura Comparada, Gótico, Bernardo Élis.

* Doutoranda em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Este artigo faz parte do projeto de Tese: “Um ser tão assombrado: manifestações do Gótico no regionalismo brasileiro do Romantismo ao Modernismo”, sob orientação do Prof^o Dr^o Flavio Garcia e coorientação do Prof^o Dr^o Alexander Meireles da Silva, com financiamento da agência de fomento Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. É integrante do projeto Mundos possíveis do insólito ficcional; projeto vinculado ao Grupo de Pesquisa Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica, certificado pela UERJ junto ao Diretório de Grupos do CNPq, sob a liderança do Prof^o Dr^o Flavio Garcia Queiroz de Melo.

Abstract: This article aims to proposing discussions and problematizing on the presence of characters regarded as horrible and marginalized by Brazilian elites in the short stories “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá” and “A mulher que comeu o amante”, that are inserted in the short story anthology *Ermos e Gerais*, published in 1944 by the writer Bernardo Élis. It will be noticed that these characters are linked to a failed system that did not support anymore the Brazil at the time of the short story publication, because of the changes occurred in the countryside. It is intended to analysing how the arts, specifically Literature, grasp important occurrences that are part of Brazil history and transform them into texts that lead the reader to question some spheres that built Brazilian society in the last century.

Keywords: Brazilian Literature, Comparative Literature, Gothic, Bernardo Élis.

Introdução

Antonio Candido em *A personagem de ficção* (2007, p.54) pontua, com bastante precisão, que os três elementos centrais da tessitura novelística seriam o enredo, a personagem e as ideias, que intimamente amalgamados e inseparáveis, garantem a boa realização de um romance. Candido prossegue ressaltando a importância da personagem, “[...] que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência, etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos”.

Muito lucidamente Antonio Candido enfatiza que a personagem não deve ser considerada o elemento essencial de um romance, mas seguramente o mais atuante. É exatamente a construção e atuação de personagens como Quelemente e Amélia que conduzem o leitor a vivenciar, com bastante impacto e até mesmo solidariedade, situações de extrema miséria e pobreza.

Quelemente, personagem principal do conto "Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá" (2005), é o provedor da família. Ele se vê diante da seguinte escolha: salvar sua vida ou salvar a vida de sua mãe durante a tempestade que fizera o rio Corumbá transbordar. Amélia, personagem do conto "A mulher que comeu o amante" (2005) representa uma classe que vive à mercê de intempéries de toda espécie: ao final do conto ela joga seu marido no rio para servir de comida às piranhas.

Duas personagens que possuem características diferentes, mas que se assemelham por trazerem à tona a verdade de um Brasil que ainda reina nas estatísticas da miséria, abandono, desnutrição, na falta de cuidados com idosos, além de outros elementos que serão devidamente destacados ao longo do texto. Posto isso, nos alinhamos com o paradoxo levantado por Candido (CANDIDO, 2007, p.55, grifos do autor): "A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe?". Embora fictícias essas personagens trazem a verdade que impera nos rincões e ermos do nosso país.

Ainda mais interessantes tornam-se os contos quando analisamos a construção e atuação de tais personagens à luz da vertente gótica. O grotesco e o asco que sentimos por Quelemente e Amélia estão presentes em narrativas ainda mais antigas - que surgiram no romance inglês dos oitocentos, conforme verificaremos neste trabalho. Não se trata de um trabalho conclusivo, mas sim analítico, que terá suporte de textos teóricos de autores renomados no cenário crítico-literário, e que serão devidamente referenciados.

Pressupostos teóricos e analíticos

Dos autores ingleses e franceses do século XVII que conceituavam a literatura como a "escrita imaginativa" e valorativa (de

acordo com interesses de uma pequena classe social); passando pelo isolamento social dos Românticos; da ascensão do romance inglês no século XVIII (que deu um caráter mais acadêmico à literatura); pelas teorias dos formalistas russos (que conceituavam a literatura como uma organização peculiar e particular da linguagem); pelo *new criticism* desenvolvido nas primeiras décadas do século XX – apenas para citar alguns momentos – até os estudiosos que abrem o século XXI, há que se destacar que é ardiloso o campo do que seria definido como literatura.

Muito embora não seja o objetivo deste trabalho um levantamento mais sistemático ou detalhado das teorias literárias, salienta-se que o pensar (ou o fazer literário) açambarca elementos muitas vezes retirados da realidade que cerca uma obra. Nesse sentido, importante contribuição deu o pós-estruturalismo, que vislumbra a possibilidade de subverter as estruturas da linguagem (EAGLETON, 1983, p.153), tanto assim que alguns pós-estruturalistas começam a perceber a literatura como um contribuinte para a consciência crítica do leitor sobre a realidade que o envolve.

Aqui se manifesta um importante questionamento: se a teoria da literatura fora pautada por um tipo de linguagem formal e específica, “[...] preocupada com as estruturas da linguagem e não com o que de fato ela poderia dizer [...]” (EAGLETON, 1983, p. 3), os elementos principais que compõem o corpo literário (espaço, tempo, personagem, foco narrativo, tema) também foram concebidos, conseqüentemente, como motivadores da forma:

O *Dom Quixote* não é uma obra “sobre” o personagem do mesmo nome: o personagem é apenas um artifício para se reunirem diferentes tipos de técnicas narrativas. *Animal Farm* não seria para os formalistas uma alegoria do Stalinismo; pelo contrário, o Stalinismo simplesmente ofereceria uma oportunidade propi-

cia à criação de uma alegoria (EAGLETON, 1983, p. 3, grifos do autor).

Muito depreciados por darem atenção primordial à forma, os formalistas não negavam que a arte tivesse relação com a realidade, embora afirmassem que tal relação fugia ao trabalho do crítico (EAGLETON, 1983, p.4). Conforme observa Antoine Compagnon (2003, p.24), "A teoria da literatura é uma aprendizagem da não ingenuidade [...]", ao cotejar que a despeito das polêmicas de diferentes teorias ou correntes, devemos "[...] refletir de maneira analítica e cética sobre a literatura, sobre o estudo literário, ou seja, sobre todo o discurso – crítico, histórico, teórico – a respeito da literatura" (COMPAGNON, 2003, p.24).

Importante destacar que o leitor está, no momento da leitura, experienciando um mundo ficcional e não-empírico. Seria temeroso colocar o mundo ficcional em referência com o mundo real: "[...] esta apreciação, quando muito unilateral, tende a deformar e empobrecer a apreensão da totalidade literária [...]" (ROSENFELD, 2007, p.42). Por outro lado, ao destacarmos o conteúdo do texto ficcional e não apenas a forma, entramos em um terreno que nos permite outras análises (sociais, psicológicas e até políticas) dos elementos vitais que compõe uma narrativa, e aqui destacamos a personagem.

Retomando o texto de *Candido*, o crítico pontua que a personagem concretiza, no romance, a relação entre o ser empírico e o ser fictício, o que possibilita manter a verossimilhança (2007, p.55). Laboriosamente Antonio Candido explica que esse sentimento de verdade (a verossimilhança) advém da ideia de que há semelhanças e diferenças entre o ser fictício e o ser empírico. O nosso próximo sempre nos será apresentado de forma fragmentária e insuficiente. Não conseguimos apreender todas as características emocionais e psicológicas (ao contrário das físicas) de alguém, o que condiz com

a citação: “Os seres são, por sua natureza, misteriosos, inesperados. Daí a psicologia moderna ter ampliado e investigado sistematicamente as noções de subconsciente e inconsciente, que explicaria o que há de insólito nas pessoas que reputamos conhecer [...]” (CANDIDO, 2007, p.56). Sob esse viés, a literatura moderna começa a se beneficiar com os avanços nas áreas da psicologia e psicanálise, elaborando personagens que trazem a marca do fragmentário e da incompletude:

Essas considerações visam a mostrar que o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma suposição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro (CANDIDO, 2007, p. 58).

Tal como em nossas interações com as pessoas ao nosso redor, as personagens possuem suas características, desejos, anseios, contradições, embora a impressão que temos das pessoas não seja tão precisa como a que temos das personagens: “[...] a personagem é mais lógica, embora não mais simples que o ser vivo” (CANDIDO, 2007, p.59). Temos, portanto, a ilusão de personagens limitadas em suas caracterizações, quando de fato, o que a personagem nos diz psicologicamente e emocionalmente, é de extrema riqueza – uma das marcas do romance moderno (CANDIDO, p.61). Tal fato pode ser apreciado no conto “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá” (ÉLIS, 2005). São poucos os elementos visuais que descrevem Quelemente: “O Quelemente, filho da velha, entrou. Estava ensopadinho da silva. Dependurou numa forquilha a carocha, - que é a manei-

ra mais analfabeta de se esconder da chuva [...]” (ÉLIS, 2005, p.4), porém a atuação da personagem durante a narrativa não exclui seu nível de complexidade bem como sua importância.

Quelemente vive com sua mãe Nhola dos Anjos e seu filho, “[...] um biruzinho sempre perrengado” (ÉLIS, 2005, p.6). O pai e a esposa de Quelemente morreram de malária. Após a morte de seu pai, a decadência financeira e moral da família só aumentara, a ponto de terem que morar em um pequeno rancho à beira do rio Corumbá, infestado de baratas, ratos e cobras.

O conto se inicia com Nhola pedindo ao neto para fazer uma simpatia no terreiro na esperança de aplacar a força das chuvas: “Fio, *fais* um zóio de boi lá fora pra *nóis*” (ÉLIS, 2005, p. 3, grifos nossos). Nhola observa a paisagem fora do rancho e percebe que o local começa a ser inundado pela água: “A velha voltou para dentro arrastando-se pelo chão, feito um cachorro, cadela, aliás: era entrevada. Havia vinte anos apanhara um “ar de estupor” e desde então nunca mais se valera das pernas, que murcharam e se estorceram” (ÉLIS, 2005, p.4, grifos do autor).

Há que se destacar o caráter trágico que assola a família dos Anjos, desde a morte do patriarca. Sem conseguir conduzir a família com dignidade, sem uma decente casa para morarem – “A palha do rancho porejava água, fedia a podre, derrubando dentro da casa uma infinidade de bichos que a podridão gerava. Ratos, sapos, baratas, grilos, aranhas, - o diabo refugiava-se ali dentro [...]” (ÉLIS, 2005, p.6), resta a Quelemente buscar abrigo para se proteger da chuva e da água que inundava o miserável casebre. Neste ponto nos aproximamos, mais uma vez, dos estudos de Antonio Candido quando o crítico sublinha que uma das funções capitais da ficção:

[...] é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. Mais ainda: de poder comunicar-nos este co-

nhecimento. De fato, dada a circunstância de ser o criador da realidade que apresenta, o romancista, como o artista em geral, domina-a, delimita-a, mostra-a de modo coerente, e nos comunica esta realidade como um tipo de conhecimento que, em consequência, é muito mais coeso e completo (portanto mais satisfatório) do que o conhecimento fragmentário ou a falta de conhecimento real que nos atormenta nas relações com as pessoas (CANDIDO, 2007, p. 64).

Pontua-se, portanto, a magistral escrita do autor goiano Bernardo Élis, que soube comunicar de forma pungente a realidade das pessoas que compunham o sertão goiano, fugindo dos estereótipos do caipira inocente e feliz. As personagens de Élis trazem a marca da rusticidade e do primitivo, atrelados à uma realidade bruta e miserável, própria daquele momento pelo qual o campo brasileiro atravessava: “Lá, nos longínquos “ermos e gerais”, temos os frutos do latifúndio: comunidades pobres, doentias, subumanas” (ABDALA JR., 1983, p.17, grifos do autor).

O ápice do conto se dá no momento em que se Quelemente vê desesperado e impotente diante das águas que inundavam com mais força e violência o rancho de sua família. Quelemente, então, consegue colocar sua mãe e seu filho em cima da porta que boiava sob as águas, improvisando assim uma espécie de jangada, na intenção de agarrarem-se a uma árvore mais próxima e manterem-se seguros, evitando que o rio os levasse rumo à queda d’água. A embarcação choca-se contra o tronco de uma árvore. Danificada, a porta não mais suportou o peso de três pessoas, fazendo com que Nhola caísse no rio e tentasse, em vão, retornar à embarcação: “A velha debatia-se, presa ainda à jangada por uma mão, desprendendo esforços impossíveis por subir novamente para os buritis. [...]. Ali já não cabia ninguém. Era o rio que reclamava uma vítima” (ÉLIS, 2005, p.10). Quelemente percebe que o esforço de sua mãe desestabilizava ainda mais a improvisada jangada e resolve, ele próprio,

dar fim àquele sofrimento:

A velha não podia subir. Não podia. Era a morte que chegava abraçando Quelemente com o manto líquido das águas sem fim. [...]. Quelemente segurou-se bem aos buritis e atirou um coice valente na cara aflissurada da velha Nholá. Ela afundou-se para tornar a aparecer presa ainda à borda da jangada, os olhos fuzilando numa expressão de incompreensão e terror espantado (ÉLIS, 2005, p.10-11).

Após chutar sua mãe, Quelemente percebe que o local era raso. Ele tenta procurar pela mãe, na esperança de encontrá-la agarrada em algo, mas não obtém retorno: "Mãe, ô, mãe! Mãe, a senhora tá aí? [...] Mãe, ô, mãe! Eu *num* sabia que era raso" (ÉLIS, 2005, p.12, grifo nosso).

Yves Reuter em *A análise da narrativa* (2011, p.41) generaliza que toda história é história de personagens. Posteriormente o autor deslinda detalhadas explicações a respeito da importância da personagem, enfatizando sua presença como elemento-chave da narrativa. Reuter ainda afirma que a personagem funciona como suporte do investimento ideológico e psicológico dos autores e leitores, fazendo-nos assim compreender o funcionamento dos indivíduos e da sociedade.

Bernardo Élis investiu de forma pesada e contundente nas personagens que compõem o conto "Nholá dos Anjos e a cheia do Corumbá." O projeto ideológico da narrativa não deixa escapar ao leitor uma análise nem um pouco serena ou simples do homem do campo. Ao contrário, há que se destacar a humildade imbricada ao estado miserável em que vivem essas pessoas, marcadas a sangue pela miséria e pobreza: "Sua visão narrativa é primitivista e cortante, como o enredamento psicopatológico de suas personagens" (ABDALA JR, 1983, p.105). Esta relação entre oprimidos e opressores também aparece claramente na composição de vários contos de Bernardo Élis, daí que as personagens

são sempre os párias, indigentes, loucos, agregados miseráveis, enfim, toda uma galeria de personagens neonaturalistas, teratológicas, com suas taras e problemas, numa visão macabra e terrível do mundo, como se não houvesse, nunca, para o homem pobre a esperança e a beleza da felicidade material, porquanto a outra felicidade, aquela que mais se identifica com a natureza do espírito, esta parece completamente alheia à obra de Bernardo Élis (TELES, 2007, p.70).

Longe de retratar um sertão estereotipado, que apenas ressaltava a pureza do homem daquela região ou as belezas da terra e da gente, os escritores do pré-Modernismo e Modernismo traçam personagens que não se enquadrariam nas sociedades das Metrôpoles carioca e paulista por acentuarem a marca de um Brasil que não mais condizia com a proposta da *Belle Epoque*, acentuada por “[...] luxo e requinte que se baseava preponderantemente em modelos culturais estrangeiros” (NEDEEL, 1993, p. 127). Essa visão preconceituosa por parte da elite imperialista brasileira – que atribuía ao interior do Brasil predicativos como: espaço do atraso, da superstição e mesmo barbárie, possibilita uma produção literária alinhada às narrativas góticas inglesas:

Na Inglaterra do século XVIII, o gótico tingiu o mundo claro e racional do Iluminismo e dos valores humanistas com os temores e ansiedades que constituíam o outro lado do progresso e da modernidade representados pela industrialização, por revoluções políticas, urbanização e mudanças na organização familiar e social, dando voz ao reprimido, aos conflitos irresolvidos, ao misterioso, ao inominável [...] (VASCONCELOS, 2002, p.132).

Aqui podemos notar pontos de contato entre o conto em análise e as narrativas góticas. Oriundo da Europa e se expandindo em outras partes do mundo, o gótico põe em relevo questões autóctones, religiosas e mitológicas, ao mesmo tempo em que resalta um espaço que segrega e hostiliza pessoas que não fazem parte de um sistema: “[...] dramatizando os conflitos e incertezas diante de

um quadro de rápidas mudanças sociais e econômicas, o gótico tornou-se um veículo adequado para tratar das questões políticas e estéticas levantadas pelos acontecimentos na França em 1789" (VASCONCELOS, 2002, p. 122). Sob esse viés, as narrativas góticas inglesas destacavam a opressora relação entre os ingleses e suas colônias – essas estigmatizadas por representarem um sistema que não mais condizia com o novo sistema econômico que surgia na Inglaterra.

Tal fato também pode ser sublinhado no conto "A mulher que comeu o amante" (ÉLIS, 2005), no qual as situações são encenadas por personagens humilhadas e emblematicamente representantes da pobreza e miséria no sertão brasileiro. Além disso, o conto apresenta o tema da antropofagia de forma horrenda e muito próxima das narrativas europeias que traziam o gótico como tema central. Daí que a antropofagia nos leva diretamente ao lado bárbaro que o homem pode assumir, fazendo crer, novamente, que a barbárie era uma prática que ocorria naquele sertão distante e longínquo: "A doença maior é, entretanto, do organismo social dominado pelo latifúndio. A atmosfera é de pesadelo [...]" (ABDALA JR, 1983, p. 105).

Publicado em 1944, o conto "A mulher que comeu o amante" é ambientado em um espaço inóspito, ermo e distante do vilarejo: "Era nas margens de um afluente do Santa Teresa, esse rio brumoso de lendas que desce de montanhas azuis, numa inocente ignorância geográfica. Januário fez um ranchinho aí" (ÉLIS, 2005, p.109).

Januário havia deixado sua mulher no interior da Bahia, em Xiquexique, e fugido com uma moça chamada Camélia, que se sente arrependida por ter deixado para trás certas vaidades e desejos. Seu arrependimento e solidão são confessados a seu primo e ex-namorado Izé, que também deixa Xiquexique e resolve morar com o casal:

Ele tá véiu, intojado... – e deixou no ar uma reticência que saiu

cheirando a amor e a ruindade de sua boca desejosa. Ela queria dizer que estava com saudade de vestir vestido bonito, calçar chinelos, untar cabelo com brilhantina cheirosa. Queria beber café e comer sal. Aliás, no sertão, nos ermos brasileiríssimos, onde o saci ainda brinca de noite nas encruzilhadas, há muita gente que não come sal. Januário, por exemplo (ÉLIS, 2005, p.112).

Élis conduz a narrativa de forma coerente com a realidade miserável de pessoas esquecidas pelos governantes em um Brasil ermo e distante, evidenciando até mesmo a fala rude e peculiar das pessoas do vilarejo, com suas variações fonológicas e sintáticas, “[...] capazes de transmitir melhor os estágios econômicos e sociais do homem rural, bem como os preconceitos tradicionais dos vilarejos e a trama quase anônima da luta pela vida” (TELES, 2007, p. 66), conforme podemos observar na fala de Izé: “Ocê qué me matá, mais im antes de ocê me jantá eu te armoço, porqueira” (ÉLIS, 2005, p.113). Aqui dedicamos uma análise às marcações das falas das personagens. Cristina Maria da Costa Vieira destaca a presença da retórica na composição discursiva de uma personagem:

[...] no campo literário a retórica beneficia de uma revalorização ininterrupta a partir dos anos 70 do século XX, sustentada pela Nova Crítica francófona: aquela deixa de ser encarada como um ornamento, para ser integrada nas estruturas profundas do texto artístico, o que alterou seu papel na análise geno-textual dos textos literários. [...]. Justifica-se a designação “nova retórica”, tendo em conta a distinção entre a retórica antiga, normativa e orientada para a produção de textos de acordo com um sistema de regras, e a retórica moderna, que se assume como um método descritivo orientado para a análise textual de base imanentista que tem em linha de conta o efeito criado no receptor (VIEIRA, 2008, p.128, grifos da autora).

Longe de ser não intencional, as personagens de Bernardo Élis trazem, com bastante vigor, marcações linguísticas e uma retórica permeadas pelos falares locais, o que não deixava de ser novo para

a época: frases curtas, diretas, incisivas e de cunho neo-realista.

Se em um primeiro momento as falas das personagens poderiam causar no leitor estranhamento ou desconforto linguístico, no decorrer da narrativa percebe-se a importância, na obra de Bernardo Élis, da utilização de uma linguagem própria daquele local, com suas variações fonéticas e linguísticas, transmitindo com mais veracidade a situação econômica e social do homem do campo (TELES, 2007, p.66). Outrossim, Bernardo Élis foi um dos introdutores do Modernismo brasileiro em Goiás, e uma das características do Modernismo era “[...] definir uma linguagem artística que seria própria do país” (ABDALA JR, 1983, p.106).

Há que se destacar, também, a composição dos nomes das personagens, em consonância com nomes de pessoas das comunidades e vilarejos rurais. A gradação lexical, que pode abranger o nome, o adjetivo e o advérbio, pode causar diferentes efeitos sobre a personagem romanesca:

[...] o aumento ou a diminuição do tamanho de um ser, as ideias de desproporção, de disformidade, de brutalidade, de grosseria ou de coisa desprezível, o que é válido sobretudo para os aumentativos; e a ênfase emocional, positiva ou negativa, o que é conseguido sobretudo através dos diminutivos. A gradação nominal é, por conseguinte, importante para a categorização, caracterização e axiologização da personagem romanesca (VIEIRA, 2008, p.196).

De acordo com Salvato Claudino em *Dicionário de nomes próprios* (1993, p.83), José significa aquele nascido depois do outro, aquele que acrescenta. Contraditoriamente José nada acrescenta à família de Januário. A diminuição de seu nome - de José para Izé também traz a diminuição do próprio ser, afinal ele se utiliza de justificativas impróprias para matar Januário e se apropriar de Amélia. Cavalcante e Nascimento (2009, p.10) também ressaltam a marca do feminino em Izé da Catirina, lembrando que Catirina é a corruptela

de Catarina, a mãe de Izé: “[...] como se ele ainda não tivesse cortado as amarras com a mesma, não tivesse crescido e amadurecido, daí a necessidade de se prender, sempre, à mulher, sendo incapaz de agir sozinho”. Por isso que ele só mata Januário quando Camélia lhe dá o comando, e ao final do conto fica receoso se não será ele o próximo a servir de refeição para as piranhas.

Januário, consagrado à deusa Jano ou aquele nascido em Janeiro (CLAUDINO, 1992, p.82), não condiz com a personagem. Ele não abre um ciclo, não é o começo de algo promissor, mas sim um “[...] um velho, enxuto de carnes e de olhar vivo de animal do mato” (Élis, 2005, p.109). Imbricado ao espaço, animalizado e embrutecido pelas condições sócio-econômicas em que vivia, ele acaba por perder sua identidade, mantendo-se passivamente e inquestionavelmente preso à terra e às condições subumanas daquele local: “todo ano derribava um taco daquele mato diabolicamente ameaçador e fazia sua rocinha. No mais era só armar mundéu para pegar quantos caititus, quantas pacas, quantos bichos quisesse” (ÉLIS, 2005, p. 110).

O nome Camélia significa “flor branca e delicada” (CLAUDINO, 1993, p.54). Ao contrário de delicada ou imaculada, a personagem de Camélia é tida como a “diaba vampiresca” (ÉLIS, 2005, p.112): aquela que, adaptada à rusticidade do ambiente, utiliza os meios mais vis para realizar seus desejos. Aliás, o título do conto revela o efeito retórico da hipálage, que se mede

[...] nos efeitos descritivos e avaliativos insólitos decorrentes da ligação do adjectivo a um nome. Por exemplo, em Cardoso Pires, a hipálage “Mulher de caminhos certos e dirigentes” (1997:46) explica a metáfora “formiga-mestra” associada a esta personagem. (VIEIRA *apud* PIRES, 2008, p.195, grifos da autora).

A metáfora “comer o amante” assinala um sentido dúbio, trazendo a lasciva da personagem ou o canibalismo. Ao longo da narrativa percebemos que o canibalismo (ainda que embutido) se

manifesta quando Camélia e Izé resolvem pescar piranhas para o jantar – as mesmas que comeram Januário.

Antonio Candido na obra *Os parceiros do Rio Bonito* (2001, p.181) monta um rico inventário sobre a vida do homem do campo paulista das décadas de 40 e 50 do século XX. O autor pontua que para não depender tanto dos bens manufaturados e caros da vila e da cidade, ao roceiro resta a caça de animais da roça, como certas aves, frango d'água, quatis, tatus, pacas, perdizes, capivaras, etc. A única exceção feita é quanto à carne do macaco, que embora saborosa, é rejeitada pelos moradores locais por ser considerada "gente como nós" conforme relatara um morador a Antonio Candido, havendo, portanto, escrúpulos ao comê-la.

Aqui ressaltamos o vetor do gótico que atravessa o conto "A mulher que comeu o amante", porém Bernardo Élis entra com mais densidade no tema da antropofagia, canibalismo e mesmo animalização do ser humano posto que as condições sociais do Brasil levavam pessoas do sertão a níveis desumanos e humilhantes. Élis expunha a face desacreditada de uma parcela da população brasileira, esquecida pelas elites e que não recebia esperança alguma de melhoras.

Por fim, certa de que Januário não poderia satisfazer seus caprichos materiais e sexuais: "O velho também já não dava conta do recado. Só faltava pedir ao novato que tomasse conta daquela diaba vampiresca." (ÉLIS, 2005, p.112), Camélia arquiteta um macabro plano com a cumplicidade de Izé: empurram Januário ao rio, onde ele é atacado e comido pelas piranhas. À noite, após a morte de Januário, Camélia resolve pescar piranhas para preparar o jantar. Ela comenta que nunca havia comido piranhas tão gostosas: "A mó que tão inté sargada, Izé!" (ÉLIS, 2005, p.115).

O pequeno conto termina com um traço de ironia e perversão quando Izé questiona "[...] se daí a alguns dias a prima resolvesse

comer piranha salgada novamente, quem ia pro poço?” (ÉLIS, 2005, p.115). Tal fato vai ao encontro das pontuações de Abdala Jr (1983, p.105) a respeito da coletânea *Ermos e Gerais*: “Trata-se de uma forma de humor negro, trágico, que o autor utiliza para evidenciar a situação existencial e ideológica extremamente agressiva do interior de Goiás”.

Em *A Literatura no Brasil* (1986, p.277) Afrânio Coutinho pondera que a literatura regionalista não se restringe a apenas abarcar tipos locais, folclore e linguagem característicos. De acordo com Coutinho, para se considerar a literatura regionalista há que se alcançar um “[...] equilíbrio entre o personagem de ficção, o meio físico-social e a linguagem dialetal, dentro de uma estrutura literária unificada [...]”. E no panorama regionalista brasileiro, Coutinho destaca Bernardo Élis como um dos escritores que consegue alcançar o referido equilíbrio, porém com um tom de protesto e denúncia que faz com que ele se destaque no cenário pós-modernista através de um

nítido conceito de uma literatura de crítica social, em que Bernardo Élis aponta a miséria e a degradação a que ficam sujeitas as populações sertanejas de Goiás, exploradas pelos grandes proprietários de terras, vitimadas pela ignorância e pelo pauperismo, mergulhadas na superstição. [...] O homem, socialmente falando, é que é o objeto de sua visão, de sua análise [...] (COUTINHO, 1986, p. 290).

Considerações finais

Retomamos o que fora colocado na introdução deste trabalho, quando se destacou a atuação da personagem enquanto importante elemento narratológico:

Categoria fundamental da narrativa, a personagem evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos. [...] a personagem revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a acção [...] (REIS, 2000, p.314, grifos do autor).

As ações nos contos "Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá" e "A mulher que comeu o amante" evidenciam composições de personagens baseadas no homem rural do interior de Goiás. Dispensando a caricatura e a desfiguração da realidade, Élis trata suas personagens de forma que não escape à sua escrita a dura e pungente realidade de pessoas brutalizadas, desumanizadas, reduzidas a animais, conforme pudemos observar nas personagens Quelemente e Amélia.

Importantes para que se efetue o processo narrativo e ocupando lugar preferencial de afirmação ideológica, as personagens são entidades funcionalmente indispensáveis (REIS, 2000, p.318). Quelemente e Amélia processam narrativas que vão direto aos fatos, "[...] conduzindo o leitor ao núcleo de uma realidade que só a arte poderia trazer a debate." (COUTINHO, 1986, p.290).

Grotescos, asquerosos, macabros ou bárbaros, Élis fornece a seus leitores retratos de personagens retirados da mais triste realidade brasileira: pessoas que, infelizmente, ainda vivem nos sertões e rincões de um Brasil muito macabro.

Referências bibliográficas

ABDALA JR, Benjamin. *Bernardo Élis*. Literatura comentada. São Paulo: Abril educação, 1983.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2001.

_____. [et al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAVALCANTE, Maria Imaculada; NASCIMENTO, Livia Abrahão. "Literatura e Geografia: uma abordagem do espaço em "A mulher que comeu o amante"". *Catalão*, 2009. Disponível em: < <http://www.revistas.ufg.br/index.php/espaco/article/viewFile/13673/9091>>. Último acesso: 02/07/2014. p. 99 - 115.

CLAUDINO, Salvato. *Dicionário de nomes próprios*. São Paulo: Editora THIRÊ Ltda, 1993.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Belo Ho-

rizonte: Ed. UFMG, 2001.

COUTINHO, Afrânio (dir.) e COUTINHO, Eduardo de F. (co-dir.). *A Literatura no Brasil*. 3ª ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, v. 4.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ÉLIS, Bernardo. *Ermos e Gerais*. Contos Goianos. Edição preparada por Luiz Gonzaga Marchezan. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa*. O texto, a ficção e a narração. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 2000.

ROSENFELD, Anatol. "Literatura e personagem." In: CANDIDO, Antonio [et al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 9 - 49.

TELES, Gilberto Mendonça. *O conto brasileiro em Goiás*. Goiânia: UCG, 2007.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês no século XVIII*. São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL, 2002.

VIEIRA, Cristina Maria da Costa. *A construção da personagem romanesca: processos definidores*. Lisboa: Edições Colibri, 2008.

Um salto insólito no escuro: o medo em *O gato e o escuro*, de Mia Couto

Bruno Silva de Oliveira*

Resumo: Alguns elementos narratológicos podem se mesclar e se transformar. Este é o caso do uso do espaço como personagem de uma obra, um caso recorrente na Literatura. É isso que ocorre com o escuro na obra fantástica *O gato e o escuro*, do autor moçambicano Mia Couto. Os espaços escuros são marginalizados e estigmatizados, ficam além da fronteira feita pelo pôr-do-sol, no qual um indivíduo pode se perder. Pintalgato desobedece à mãe, cruza o pôr-do-sol e entra em contato com o escuro, enquanto espaço e personagem. Ele não tem medo do escuro, pelo contrário, ele tem curiosidade acerca desse; ele tem medo é que sua mãe descubra que ele teve contato com as trevas. Assim, este trabalho se propõe a discutir a alteridade no livro de Mia Couto, objetivando por analisar o medo do escuro, enquanto temática recorrente no Fantástico, nessa obra sob dois aspectos: o relativo ao espaço e ao indivíduo negro, visando apontar que ao mesmo tempo em que o escuro propicia a sensação fóbica, ele também gera um fascínio sobre o outro, confirmando que o negro possui, no imaginário, uma imagem estigmatizada e preconceituosa, mas que exerce fascínio e desejo por ser transgressor.

Palavras-chave: Literatura Fantástica; Escuro; Mia Couto; Medo.

* Aluno regular do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – nível Doutorado da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão. Professor efetivo da área de Letras – Português/Inglês do Instituto Federal Goiano – câmpus Iporá. E-mail: bruno.oliveira@ifgoiano.edu.br

Abstract: Some narratological elements can merge and transform. This is the case of the use of space as a character in a work, a recurring event in Literature. This happens in the dark in fantastic work *O gato e o escuro*, by Mozambican author Mia Couto. Dark spaces are marginalized and stigmatized, getting beyond the border made by the sunset, in which an individual may be lost. Pintalgato disobeys its mother, it crosses the sunset and comes in contact with the dark, while space and character. It is not afraid of the dark, on the contrary, it is curious about this; it is afraid that its mother discover that it had contact with darkness. This work aims to discuss otherness in the book by Mia Couto, aiming to analyze the fear of the dark, while recurrent theme in Fantastic, in this work in two ways: relative to space and black individual, in order to point out that while the dark provides the phobic sense, it also generates a fascination about the other, confirming that the black has, in the imagination, a stigmatized and prejudiced image, but that has fascination and desire to be a transgressor.

Keywords: Fantastic Literature; Dark; Mia Couto; Fear.

Em uma sociedade globalizada como a atual, na qual parece que não existem limites para a comunicação entre indivíduos, as distâncias foram encurtadas permitindo que as mesmas sejam facilmente transpostas. Entretanto ainda há fronteiras, físicas e psicológicas, que separam os seres humanos, constantemente, estão presentes na história mundial, como: o muro de Berlim, construído para separar a “rica” Alemanha Ocidental da “pobre” Alemanha Oriental; a Muralha da China, que visava impedir a invasão do território chinês por povos externos a ela; e uma que perdura até hoje, tanto no seu aspecto físico como ideológico, conhecido como “muro de separação” na Cisjordânia ou como o lado israelense prefere chamá-lo “muro de segurança”, construído para separar israelenses de palestinos, na tentativa de evitar ataques terroristas.

Norteados pela ideia de fronteiras que isolam e que podem (e deve ser) cruzadas, o escritor moçambicano Mia Couto escreveu o livro *O gato e o escuro* (2001). Primeiro livro infantil escrito pelo autor, essa obra não se limita a este público em específico, mas abarca

também o público adulto, devido a sua complexa abordagem acerca da condição humana. O livro narra a aventura do gato Pintalgato quando este ultrapassa a fronteira do pôr-do-sol e se encontra com o escuro.

Segundo Remo Ceserani em *O Fantástico* (2006, p. 73), cruzar fronteiras e passagens de limites é um procedimento narrativo recorrente no modo Fantástico e este se relaciona nitidamente com temas relacionados ao medo, o que provoca um impasse entre alguns teóricos. Para teóricos como Howard Phillips Lovecraft, Irène Bessière, Roger Caillois e David Roas, toda obra para ser classificada como Fantástica deve ter esse atávico sentimento como elemento intrínseco à narrativa, tendo um acontecimento que propicie esse sentimento no leitor. Já Tzvetan Todorov, a partir de seus estudos que pensam o Fantástico enquanto gênero, acredita que esse sentimento não seja um traço determinante para inclusão e exclusão de uma narrativa no modo, posicionamento baseado no fato de que o medo não é um tema exclusivo do fantástico, mas presentes em diversos gêneros e suportes (tais como cinema, gibis, jornais, entre outros).

Posiciona-se então que para uma obra ser enquadrada no Modo, ela deve conter um acontecimento ou situação sobrenatural por meio do qual o leitor é transportado para um mundo muito familiar ao dele, mas que ocorre “um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo” (TODOROV, 2008, p. 31). Sendo considerado um acontecimento sobrenatural aquele “que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicado, que não existe, segundo estas leis”¹ (ROAS, 2001, p. 08).

Atendo-se ao fato de que a obra de Mia Couto tem como temática a fronteira, o medo do escuro, e que a mesma é perpassada

¹ Tradução nossa “que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes”.

por um acontecimento inexplicável (a rápida mudança da coloração da pelagem de Pintalgato), relaciona-se essa como pertencente à Literatura Fantástica, na vertente do Maravilhoso. Pois, o maravilhoso emerge durante a obra sem qualquer estranhamento, tanto por parte do leitor como dos personagens que habitam a narrativa, ocorrendo uma anuência de ambas as partes na suspensão da dúvida se os acontecimentos narrados no texto são plausíveis ou não. (MICHELLI, 2012, p. 124). Além de ser possível inseri-la também no gênero fábula, pois há um protagonista animal revestido de características humanas, como a fala e a consciência.

O livro é uma narrativa peculiar, não só pelas diversas abordagens teóricas por meio da qual essa obra pode ser pensada, mas por criar uma aura fóbica para depois desconstruí-la. No início da narrativa, a mãe proíbe Pintalgato de cruzar a fronteira para o espaço da escuridão, suscitando a sensação de que além daquele limite moram seres terríveis e/ou ocorrem terríveis acontecimentos. Entretanto, o intuito do autor é desmistificar espaços ou ideologias, ele deseja “que o gatinho que habita estas páginas possa afastar ideias escuras que temos sobre o escuro” (COUTO, 2008, p. 05), porque “esta é uma história contra o medo” (COUTO, 2008, p. 05). Perante o exposto, o objetivo deste artigo é discutir a alteridade na obra, analisando como o medo do espaço e do outro é construído na mesma, indicando que ao mesmo tempo em que esses proporcionam medo, eles exercem um fascínio.

Pensamentos sobre o medo

O medo é uma das primeiras emoções a que o homem tem acesso, e como tal “significa que é uma experiência que se obtém, passivamente, fora de qualquer controle, que não depende de nós” como afirma Francis Wolff no ensaio *Devemos temer a morte?* (2007, p. 19). O indivíduo entra em contato com esse sentimento a partir

do momento em que toma consciência de sua perenidade, que é um ser finito e, a partir desse juízo, ele passa a ter a necessidade de se autopreservar. O medo é uma emoção própria de toda criatura viva, ou seja, “os seres humanos compartilham essa experiência com os animais”, como afirma Zygmunt Bauman em *Medo líquido* (2008, p. 09).

O medo, por mais que seja um sentimento que emerge no homem de forma passiva, é carregado de afeto. Essa emoção é resultante do julgamento que o ser vivo realiza acerca do quanto o mundo e os elementos que o compõem são ameaçadores; tal julgamento funciona como a pesagem em uma balança, nesta verifica-se o que é mais e o que é menos perigoso para a vida do mesmo.

Adauto Novaes no ensaio *Políticas do medo* (2007, p. 13), afirma que este atávico sentimento “é o resultado da sensação permanente da fragilidade do homem (medo da morte) diante de um perigo difuso”. Isto significa que o medo possui várias formas e que se transforma com o passar do tempo, quando o homem morava nas cavernas, ele temia as feras que habitavam as florestas; na Antiguidade, as invasões externas; na Idade Média, as bruxas, os demônios e o mar; na metade do século XX, de um ataque nuclear e da expansão da ideologia Comunista e na atualidade, teme-se ataques terroristas de fundamentalistas religiosos e desastres naturais². Portanto, o medo pode ser compreendido como polimorfo.

A partir desses exemplos e com base no ensaio de Jean Delumeau *Medos de ontem e de hoje* (2007, p. 42-43), os medos podem ser classificados como viscerais e naturais ou como culturais. Entende-se como medos viscerais, os oriundos do espaço natural, que não são influenciados diretamente pelo homem, ou seja, provenientes

² Ao elencar esses, não se deseja limitar os medos de um período ou afirmar que eles deixam de existir em outras épocas, mas apenas exemplificar a diversidade de medos que o homem possui.

da natureza, tais como as epidemias, as grandes secas, os furacões, os terremotos, as tsunamis, as erupções vulcânicas, quedas de meteoritos entre outros acontecimentos do gênero. Já os medos culturais são os construídos pelo homem ou condicionados pela sua influência, tais como a noite, flutuações econômicas, o medo do próprio homem (ataques terroristas, assaltos, assassinatos) entre outros.

Mia Couto, em *O gato e o escuro*, utiliza como fio da meada somente o medo cultural do escuro a partir de duas facetas do mesmo: a espacial e a humana. O autor inicia a narrativa com a ideia de que esse medo não é natural, mas uma resignificação dessa entidade, pois, segundo o mesmo, somos nós, os homens, “que enchamos o escuro com os nossos medos” (COUTO, 2008, p. 27).

O medo do escuro na fábula do gato de Mia Couto

Inicia-se a análise do livro do autor moçambicano com um excerto de Novaes (2007), “o medo é o principio natural das sociedades, hábil e grosseiramente usado pelo poder em busca da obediência civil” (p. 09-10). Portanto, essa emoção é uma ferramenta utilizada pelas autoridades para que suas vontades sejam cumpridas e manter a obediência de seus subordinados; o mesmo se aplica à relação pais (autoridades) e filhos (subordinados), quantas vezes uma criança travessa ouve de sua mãe: “desce da árvore, se não você vai quebrar o braço”, “se você não se comportar, o homem do saco vem te pegar”, entre outros chavões proferidos pelas mães.

Uma situação semelhante ocorre na página 10 do livro, na qual a mãe de Pintalgato diz para ele nunca atravessar a fronteira do pôr-do-sol, que divide a luz do escuro. Um fato interessante no discurso da mãe é que esta amedronta o filhote, mas não apresenta o motivo desse medo e nem o que irá acontecer se, por acaso, ele a desobedecesse. Ela o adverte devido ao hábito do gato de andar no poente.

O pôr-do-sol é uma fronteira que separa dois espaços distintos, um iluminado e banhado pelo sol, onde Pintalgato mora e vive com a mãe, espaço este conhecido e racionalizado; e o outro, o escuro, para o qual o pequeno gato não pode ir contudo não se tem muitas informações sobre este, só que não se pode ir, é um espaço desconhecido. A partir das explanações de Oziris Borges Filho em *Espaço & literatura: introdução à toponálise* (2007, p. 101 - 111), pensa-se as características da fronteira e o seu papel na fábula miacoutiana. Essa tem como principal característica a divisão entre dois espaços distintos de dimensões grandiosas e longitudinais, a qual impossibilita o livre trânsito dos personagens entre os espaços. A fronteira separa dois espaços distintos, regidos por leis diferentes. A partir da leitura do texto do autor moçambicano, afirma-se que a fronteira ali presente não é física, mas idealizada, pois não existe um obstáculo concreto que atrapalhe o caminhar de Pintalgato, por ser o pôr-do-sol é uma fronteira natural.

Como já supracitado, o espaço além da fronteira é desconhecido, e como tal exerce um fascínio sobre o personagem, como se pode observar no seguinte fragmento: “porque o Pintalgato chegava ao poente e espreitava o lado de lá. Namoriscando o proibido, seus olhos pirilampiscavam” (COUTO, 2008, p. 10). Percebe-se a forte atração exercida pelo escuro a partir do brilho no olhar do gato, sendo o olho, na conceptualização de Lexikon (2007, p. 148), o “espelho da alma”, um órgão que transmite informações de cunho psico-espiritual, ele revela informações importante intrínseco ao indivíduo, e o brilho no olhar de Pintalgato revela o grande interesse, ainda não consumado, pelo espaço além do poente.

Mesmo a mãe tendo aconselhado Pintalgato a não cruzar o pôr-do-sol, ele flertar com o perigo. Um dia, ele atravessa metade do corpo para o lado da noite. A sua transgressão não fica impune, pois ao retornar essa parte do corpo para a luz, o gato percebe que

as patas dianteiras estavam mais escuras do que o breu. Com medo de que sua mãe perceba o ocorrido, ele se enrola para esconder a transformação. Nota-se que o medo que a personagem tem não é do espaço escuro, mas que a sua mãe saiba que ele a desobedeceu a partir de sua mudança física, pois sua pelagem ficou escura. Mesmo temendo a reação da mãe, no outro dia, ele atravessa o corpo todo para o lado da noite. Lá, seu corpo fica completamente negro e este se põe a chorar. O choro do gato chama a atenção do próprio escuro, que passa a interagir com ele, na tentativa de consolá-lo, justificando que ele é que deveria chorar, porque vivia afastado da luz, sozinho e à margem. Logo a seguir, a mãe de Pintalgato chega para acalmar o escuro, que continua a queixar “sou feio. Não há quem goste de mim. (...) Os meninos têm medo de mim. Todos têm medo do escuro.” (COUTO, 2008, p. 25). Observa-se neste trecho que o escuro passa por um processo de antropomorfização, ganha forma, um corpo a ser temido.

O medo que se tem do escuro, e conseqüentemente da noite, é cultural, o mesmo que abarcou o mar no pensamento ocidental até meados do século XVI. Segundo Lexikon (2007), a noite, diferente do dia, “simboliza a escuridão misteriosa, o irracional, o inconsciente, a morte” (p. 145). A falta de luz nesse espaço faz com que libere e aumente a atividade imaginativa do homem, como aponta Jean Delumeau em *História do medo no ocidente* (2009), ela, por estar livre durante a noite devido à diminuição da luz e conseqüentemente dos inibidores da imaginação, faz com o ser humano se confunda “mais facilmente do que durante o dia o real e a ficção e corre o risco de desorientar-se fora dos caminhos seguros” (p. 142). É a própria imaginação que faz o homem ver o que não existe, projetando assassinos, ladrões, demônios, feras, fantasmas entre outros seres que visam atentar contra a vida do homem mais especificamente durante a noite, colocando esta como cúmplice desses, como afirma Delumeau (2009, p. 138-139). Os monstros, demônios e bestas são

colocados como habitante do reino da noite e colocados à margem da sociedade.

Culturalmente acredita-se que o escuro é povoado por monstros, e na obra de Couto, ele se vê como um. O monstro, na acepção de Jeffrey Jerome Cohen exposta em *A cultura dos monstros: sete teses* (2000, p. 26-27), é o diferente, um ser deslocado da própria sociedade em que habita. Ele corporifica o medo, o desejo, a ansiedade e a fantasia de um dado momento cultural ou histórico. E o personagem mia-coutiano percebe esse deslocamento, pois vive à margem da luz e dos outros, ele fala que é feio e que ninguém gosta dele porque a sua cor é escura e não aparece no arco-íris, ou seja, que ele é diferente e por ser assim não está incluído no meio do arco-íris junto das outras cores.

O monstro é um ser social que “mora no nosso meio” (COHEN, 2000, p. 32), ele convive diariamente no meio dos homens, mas este os desloca às periferias das relações sociais, ele é o outro que se renega por diferenças culturais, econômicas, políticas, raciais e sexuais. Um exemplo de monstro recorrente apresentado por Cohen (2000, p. 37) é o indivíduo de pele negra, associado com o demoníaco pela cultura cristã, tem a sua cor relacionada à animalidade e aos instintos sexuais primitivos, entendendo-o com um indivíduo controlado pelos instintos, pelos desejos, sem nenhuma racionalidade (SILVA, 2003, p. 10).

O escuro, no livro de Mia Couto, vive à margem dos outros, ele é um ser renegado pelo meio, posto como um diferente devido a sua aparência física. Enquanto Pintalgato era colorido e com traços físicos definidos, o escuro era negro e amorfo, como pode se notar no excerto: “ele se entristecia de não enxergar os lindos olhos do bichano. Nem os seus mesmo ele distinguiu, olhos pretos em corpo negro. Nada, nem cauda nem o arco tenso das costas.” (COUTO, 2008, p. 18). Mas sua aparência não é de todo mal.

Como dito, o monstro materializa os medos das pessoas ao mesmo tempo em que dá forma aos desejos dessas. Cohen (2000, p. 48)

aponta que a ligação do monstro com o proibido exalta a sua face atraente, possibilitando uma fuga provisória da imposição. O fato da mãe de Pintalgato falar a ele para não cruzar a linha do poente, cria nesse o desejo em atravessá-la, porque é proibido. E passar para o outro lado proporciona prazer, tanto que o narrador fala que os olhos do felino “pirilampiscavam”, prazer o qual ele quer repetir, mesmo sendo proibido e que acarrete efeitos colaterais, pois Pintalgato se torna igual aos que habitam o escuro, se transforma em um gato preto.

Sobre esse fato Cohen (2000) elucida,

que a curiosidade é mais freqüentemente punida do que recompensada, que se está mais seguro protegido em sua própria esfera doméstica do que fora dela, distante dos vigilantes olhos do Estado. O monstro impede a mobilidade (intelectual, geográfica ou sexual), delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos privados podem se movimentar. Dar um passo fora dessa geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou — o que é pior — tornarmos-nos, nós próprios, monstruosos. (p. 40)

A curiosidade de Pintalgato em saber o que há além do pôr-do-sol é punida, não pela mãe, mas pela sociedade, que passa a vê-lo como um ser escuro, um pária. Ele passa a ser o monstro, ou melhor, o monstro passa a ser igual a ele, porque não é Pintalgato que decai, mas o pensamento que o outro é diferente.

Não se deve ter medo do escuro

Quando a mãe de Pintalgato começa a interagir com o escuro na tentativa de consolá-lo, ela passa a desconstruir alguns preceitos sobre esse. Nota-se que ao ter contato com o escuro, diferente do filho, ela não muda a cor da pelagem, porque ela não tem medo dele, ela o vê como igual. Concebendo-o como semelhante, ela pergunta “você quer ser meu filho?” (COUTO, 2008, p. 31).

Ele responde de forma interessante e reveladora, “como eu posso ser seu filho se eu nem sou gato?” (COUTO, 2008, p. 31). O escuro compreende-se como monstro que perde a sua forma, perde a sua essência e demonstra ser apegado a detalhes, ele tem dificuldade de se aceitar como é, revelando que o medo e o preconceito não são apenas dos outros, mas dele para consigo mesmo. Sendo ele o pior tipo de monstro, aquele que se vê como um, que concorda com a ideologia dos outros e que aceita ficar à margem da sociedade. Diferente de outros monstros do cânone literário que se aceitam e querem ser aceitos como são, tais como a Criatura de *Frankenstein* (1818), escrita por Mary Shelley, que quer ser reconhecido como um filho por seu pai/criador e *Drácula*, do livro homônimo (1897) de Bram Stoker, que por mais que seus hábitos destoam dos convencionais, se aceita tal como é.

Quando o escuro percebe que alguém o aceitou, que o vê como igual, ele passa a se aceitar. Ele se vê também como um gato e com a pelagem escura. Quando uma pessoa é aceita por outra, rompe com seus paradigmas e abandona os preconceitos referentes a si mesma, fica mais fácil dessa se compreender e de ser aceita pelo meio. A partir do momento em que o escuro se vê como um gato e se aceita com a pelagem escura, por mais que Pintalgato estranhe-o, este irá o reconhecer com igual por influência da mãe. Quando o gatinho reconhece o escuro com semelhante e não como um monstro, deixando de temer e ter curiosidade acerca do escuro, ele tem um rompante e acorda de seu sonho.

Considerações Finais

Retomando os exemplos de fronteiras de segregação elencados no início deste artigo, nota-se que, atualmente, o que o homem mais teme não é propriamente o escuro, mas o outro que marginalizamos e estigmatizamos que colocamos no espaço do escuro. É o que a mãe de Pintalgato diz “dentro de cada um há o seu escuro. E nesse escuro só

mora quem lá inventamos” (COUTO, 2008, p. 25). Todo ser vivo teme alguma coisa e só teme aquilo que não compreende e/ou que não se propõe a compreender, assim o coloca à margem de suas vidas. Ou seja, tudo isso pode ser resumido pela seguinte frase da mesma personagem: “não é você que mete medo. Somos nós que enchemos o escuro com nossos medos” (COUTO, 2008, p. 26 – 27). O espaço da fronteira e o da escuridão são sistemas temáticos listados como recorrentes nas narrativas do modo Fantástico (CESERANI, 2006, p. 77-80).

Temem-se espaços escuros, porque nestes são colocados tudo que se imagina que vai atentar contra a vida, aquilo que não se entende ou aceita, como a morte, que ninguém sabe quando vem, como vem e para onde se vai, pois como diria Wolff (2007), “não existe medo, sem incerteza” (p. 21).

No tocante ao medo dos indivíduos escuros, na verdade não se teme a cor, mas o outro, o estranho, o desconhecido ou a pessoa pouco conhecida, como aponta Delumeau (2007, p. 46), o estrangeiro, aquele que não se parece conosco, que não tem os mesmos hábitos ou que se pensa que sejam assim. Sendo esta temática, a aparição do outro, do monstruoso, do irreconhecível, outra temática comum ao Fantástico (CESERANI, 2006, p. 84-85)

Ou seja, o medo do escuro, discutido na obra de Couto, pode ser resumido pela seguinte frase presente na contracapa de trás do livro analisado: “o medo do escuro, na verdade, é o medo das ‘ideias escuras que temos sobre o escuro’”, pois estigmatiza-se o escuro, porque não é conhecido e não é possível ver o que há nele criando-se assim pensamentos fóbicos sobre o mesmo.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

- BORGES FILHO, Oziris. *Espaço & literatura: introdução à topoanálise*. Franca, São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org. e trad.). *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. (p. 23 – 60)
- COUTO, Mia. *O gato e o escuro*. São Paulo: Companhia das letrinhas, 2008.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DELUMEAU, Jean. Medos de ontem e de hoje. In: NOVAES, Aduino (org.). *Ensaaios sobre o medo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc SP, 2007. (p. 39 - 52).
- LEXIKON, Helder. *Dicionário de símbolos*. 7ªed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MICHELLI, Regina. Do maravilhoso ao insólito: caminhos da literatura infantil e juvenil. In.: GARCÍA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina. *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. (p. 123-138).
- NOVAES, Aduino. Políticas do medo. In: NOVAES, Aduino (org.). *Ensaaios sobre o medo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc SP, 2007. (p. 09 – 16).
- ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In.: ROAS, David (org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001. (p. 07 – 44)
- SILVA, Alexander Meireles da. *Sobrevivendo no inferno: contra-narrativas utópicas nas distopias de Margaret Atwood e Octavia E. Butler*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Instituto de Letras, UERJ, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- WOLFF, Francis. Devemos temer a morte?. In: NOVAES, Aduino (org.). *Ensaaios sobre o medo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc SP, 2007. (p. 17 – 38)



O fantástico, o maravilhoso e o estranho, em *Castelli diRabbia*, de Alessandro Baricco

Pedro Henrique Pereira Graziano*

Resumo: Neste artigo será elucidada a forma como se constrói a alternância dos modos literários Fantástico, Maravilhoso e Estranho na obra *Castelli diRabbia*, do autor italiano Alessandro Baricco, e como esta alternância de modos dialoga diretamente com a proposta do fazer literário deste autor, que é valorizar a arte e a literatura na sociedade contemporânea, estabelecendo um diálogo com o filósofo Walter Benjamin, que fala a respeito da figura do narrador e do isolamento do sujeito no cenário que se observa depois das grandes guerras mundiais. Neste cenário, o homem estaria emudecido e incapaz de adquirir e compartilhar experiências devido à reprodutibilidade técnica que toma conta da sociedade. Justamente através do Fantástico, Baricco busca construir um mundo em que a automaticidade da criação literária esteja abolida, introduzindo personagens insólitos que através da desautomatização de suas ações, que destoam completamente daquilo que seria concebido como normal no mundo natural, criam um cenário em que se pode refletir a respeito da possibilidade de resistência ao emudecimento, valorizando a arte de narrar e a literatura, justamente tendo o Fantástico e seus desdobramentos como elemento desautomatizador.

Palavras chave: Fantástico, *Castelli diRabbia*, Baricco, Narrador, Benjamin

Sommario: In questo articolo verr  chiarita la maniera come si costrisce l'alternanza dei modi letterari Fantastico, Meraviglioso e Strano sull'opera *Castelli diRabbia*, dell'autore italiano Alessandro

* Mestrando pela UNESP-IBILCE (C mpus S o Jos  do Rio Preto)

Baricco, e il modo come questa alternanza dialoga in modo diretto con la proposta di questo autore, cioè valorizzare l'arte e la letteratura nella società contemporanea, creando un dialogo con il filosofo Walter Benjamin, che parla della figura del narratore e dell'isolamento del soggetto nello scenario che si può osservare dopo le grandi guerre mondiali. In questo scenario, l'uomo sarebbe silenzioso e incapace di ottenere e parteggiare esperienze a causa della riproducibilità tecnica che c'è dappertutto nella società. È appunto con l'uso del Fantastico che Baricco cerca di costruire un mondo in cui l'automaticità della creazione letteraria non ci sia, in modo che si possa introdurre personaggi insoliti, i cui fra l'altro automatizzazioni delle loro azioni, che sono completamente differenti di quelle del mondo naturale, siano capaci di creare uno scenario in cui si potrebbero riflettere sulla possibilità di resistenza al silenziamento, e così sarebbe possibile valorizzare l'arte di narrare e la letteratura, e il Fantastico, insieme agli altri modi, sarebbero appunto l'elemento responsabile per la sua automatizzazione.

Parole chiave: Fantastico, Castelli di Rabbia, Baricco, Narratore, Benjamin

O objetivo deste artigo é elucidar a forma como se dá o emprego dos modos literários Fantástico, Maravilhoso e Estranho, como os define Ceserani (2006), no romance *Castelli di Rabbia*, de Alessandro Baricco. Na construção de seu texto, o autor cria um universo imaginário no qual todos os três modos são empregados de forma alternada, com o objetivo de dialogar com o filósofo Walter Benjamin, especialmente no que diz respeito a suas ideias sobre o narrador, o declínio da experiência e a modernidade. Os modos do Fantástico que Baricco utiliza criam alegorias que levam a reflexões a respeito do texto literário em nossa sociedade, e como este foi monetizado, perdendo o valor artesanal que teve nos tempos em que, como diz Benjamin (1996), tinha a função de aconselhar e compartilhar experiências. Será analisada a maneira como em alguns momentos no decorrer do romance há a predominância de um modo sobre o outro. Além disso, serão discutidas as diferentes concepções que teóricos têm a respeito da Literatura Fantástica. Para a base te-

órica serão utilizados autores como Bessière (1974), Furtado (1985), Todorov (1984), Ceserani (2006), e Marinho (2009).

A obra *Castelli diRabbia* foi o primeiro romance publicado pelo autor italiano Alessandro Baricco. Desde sua estreia o livro foi muito bem recebido pela crítica, tendo até mesmo recebido prêmios como *Premio Campielloe Prix MédicisÉtranger*. Desde seu primeiro trabalho, Baricco mantém um objetivo em foco: trabalhar a arte a literatura a fim de valoriza-las na sociedade contemporânea. Um elemento muito em suas obras é o fato de criar um universo em que as regras do mundo natural, aquele que concebemos como nossa realidade, com tudo aquilo que percebemos de forma palpável, se encontram suspensas. Para criar uma obra cujo objetivo é levar o leitor a reflexões a respeito das condições da arte, cria sempre um universo que, ainda que busque traços do mundo natural para a construção de sua verossimilhança, possui sua própria dinâmica e suas próprias regras.

Este universo, com sua própria mecânica, será estudado pelo viés da literatura fantástica, havendo a alternância dos três modos literários anteriormente propostos. Quem os define como modos é Ceserani (2006). O autor tece críticas às concepções anteriores, como as de Todorov (1984), a respeito da literatura fantástica, visto que defendiam o Fantástico como um gênero literário, e não como um modo. Este seria um primeiro gênero que poderia se desdobrar em outros, a depender da natureza dos acontecimentos narrados: o Maravilhoso, caso deixasse de haver a hesitação, condição essencial na construção do Fantástico, segundo Todorov, e fosse construído um universo com regras completamente novas, ou o Estranho, no caso de haver uma explicação racional para os acontecimentos que colocam o leitor em cheque:

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem de-

cidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 1975, p. 48)

Já Ceserani (2006) se mostra contrário à conceituação do Fantástico e seus desdobramentos em gêneros. O autor afirma que um gênero é limitado a um período histórico e a uma determinada gama de textos escritos dentro deste período, e a literatura fantástica é praticada fora de um único contexto. Não seria uma forma de escrita restrita do século XIX, sendo limitada ao romantismo europeu. Ela continua a existir, e não apenas no cenário europeu, pois é empregada no mundo todo, excedendo as barreiras que a enquadrariam como um gênero literário. Por esta razão, o Fantástico, o Maravilhoso e o Estranho seriam, na realidade, modos literários:

Porém, duas tendências contrapostas se apresentam – na crítica, na divulgação, nos comportamentos mais difundidos das comunidades literárias – para identificar o fantástico como um modo literário específico. Uma é aquela que tende a reduzir o campo de ação do fantástico e o identifica somente com um gênero literário historicamente limitado a alguns textos e escritores do século XIX e prefere falar de “literatura fantástica do romantismo europeu (a tendência já está presente no ensaio de Todorov, que é muito seletivo ao identificar e definir o fantástico puro [...]). A outra tendência é aquela – hoje, parece-me, largamente prevalente – que tende a alargar, às vezes em ampla medida, o campo de ação do fantástico, e a estendê-lo sem limites históricos a todo um setor da produção literária, no qual se encontra confusamente uma quantidade de outros modos, formas e gêneros, do romanesco ao fabuloso, da fantasy à ficção científica, do romance

utópico àquele de terror, do gótico ao oculto, do apocalíptico ao meta-romance contemporâneo. (CESERANI, 2006, p. 8-9)

O próprio romance aqui trabalhado, *Castelli diRabbia*, tem o Fantástico como modo constitutivo, e se afasta das narrativas do século XIX em muitos aspectos. Outra crítica feita a Todorov (é importante ressaltar que ainda que haja críticas, a importância de seu trabalho não deve ser descartada, visto que foi um autor pioneiro no campo de estudos desta vertente da Literatura) é quanto à forma como concebe a construção daquilo que chama gênero fantástico. Segundo o autor, para que este exista, é necessário que haja elementos que gerem uma hesitação no leitor, isto é, ele deve hesitar quanto à natureza dos acontecimentos, não sabendo se o fenômeno narrado com o qual está lidando faz parte de seu mundo natural, podendo ser explicado, ou se é, de fato, uma manifestação do sobrenatural no mundo que conhecemos. Tanto Furtado (1985), autor português de destaque neste campo de estudos, quanto a francesa Bessière (1874), criticam amplamente esta concepção de Fantástico como gênero dependente da hesitação. Todorov afirma que:

O fantástico ocorre neste incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1984, p.31)

Não se pode dizer que o trabalho realizado por Baricco em *Castelli diRabbia* tenha como objetivo fazer com que o leitor hesite frente ao texto. Sua proposta é de desautomatização, ou seja, a partir do texto, apresentar uma situação insólita que se afaste da realidade natural para que aquilo com que o leitor está lidando seja diferente de todas as plataformas textuais com as quais se depara todos os dias de modo automatizado, sem refletir a respeito. Na dissertação de Fantin (2008), *A arte de narrar em Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós*, a autora faz considerações

a respeito do modo como o autor trabalha na construção do universo de seus textos:

Ao escolher, na maior parte de suas narrativas, um universo alegórico, quase mágico, suspenso, que sempre parece se abrir, diante das palavras do “Era uma vez...”, Baricco delimita, a priori, seu campo de ação. Estamos adentrando as terras do “faz de conta”, em que nada, aparentemente, pode ser “tão levado a sério”. Não há pretensões de qualquer tipo de verossimilhança, até porque, nosso autor não parece querer tocar os pés no chão da realidade. Para ele, assim como para toda uma linhagem de autores-herdeiros de Kafka, Joyce, Broch, etc, o realismo, enquanto expressão da realidade, no limite, pode induzir a um certo aprisionamento. (FANTIN, 2008 p. 38-39)

Fica claro, deste modo, que o intuito do autor italiano não é fazer com que o leitor hesite entre o natural e o sobrenatural em sua narrativa, e sim que este seja submerso em um universo fantástico, diferente da realidade natural. O universo imaginário criado por Baricco, a cidade de Quinnipak, em *Castelli di Rabbia*, é propositalmente um mundo em que comportamentos e ações naturais não se encontram presentes. A desautomatização do leitor se dá justamente pelo fato de ser capaz de contrapor sua realidade com aquela apresentada no romance. A percepção de estar lidando com algo que foge a seu cotidiano seria o elemento responsável pela consolidação do Fantástico como modo presente na obra, como diz Bessière (1974):

Escapa a Todorov que o sobrenatural introduz no texto fantástico uma segunda ordem possível, mas que é tão inadequada quanto o natural. O Fantástico não resulta da hesitação entre estas duas ordens, mas de sua contradição e de sua recusa mútua e implícita. (BESSIÈRE, 1974, p. 57) (Tradução nossa)¹

¹ Il échappe à Todorov que le surnaturel introduit dans le récit fantastique un second ordre possible, mais aussi inadéquat que le naturel. Le fantastique ne résulte pas de l'hésitation entre ces deux ordres, mais de leur contradiction et de

Observa-se, então, que é justamente desta recusa entre nosso modo de conceber o mundo que nos cerca como o mesmo do texto literário que nasce a possibilidade de existência do modo Fantástico na narrativa. A todo o momento, Baricco busca deixar claro que aquilo que lemos faz parte de outra realidade. Cria o universo imaginário, a cidade de Quinnipak, e então inicia uma série de pequenas narrativas cujo elemento insólito será o personagem, juntamente com o objetivo que este almeja. Há o personagem Sr. Rail, que deseja construir uma linha do trem que não possua destino, com o único intuito de sentir a velocidade do trem; há também Pekisch e Pehnt, uma dupla constituída por um senhor e um garoto, sendo que o objetivo perseguido pelo primeiro é encontrar uma nota musical que o defina como ser humano, ao passo que o garoto almeja nunca crescer e perder sua inocência. Além destes, existem outros personagens que apresentam comportamentos que causam estranheza no leitor. Neste universo em que não há limites para os desejos e ambições, cria-se um jogo de alternância de modos literários. Em muitos momentos há a negação da realidade na contraposição com o mundo imaginário. Personagens que não compreendem o funcionamento de Quinnipak, e que sempre veem tudo que acontece na cidade com estranheza são responsáveis pela manutenção do contraste entre os mundos, o que define o Fantástico para Bessière (1974). Logo no início da obra, Baricco explicita o modo inquietante como as coisas acontecem em seu universo. No primeiro capítulo, são abordadas as viagens do personagem Sr. Rail, dono de uma fábrica de vidros que parte constantemente em viagens sem destino e sem uma finalidade estabelecida. Ninguém sabe quando parte ou quando volta, e ainda assim aparentemente este modo de agir não levanta questionamentos em Quinnipak. No entanto, há uma sugestão de inquietação momentânea, como se o próprio universo imagi-

leur récusation mutuelle et implicite. (BESSIÈRE, 1974, p. 57)

nário tomasse por um instante a consciência de que há algo que foge ao comum acontecendo:

Para onde ia, ninguém sabia. Nem mesmo Jun. Alguns afirmam que ele próprio não sabia bem: e citavam como prova o famoso verão em que ele partiu, na manhã do dia 7 de agosto, e voltou na tarde do dia seguinte, com as sete malas intactas e acara de quem está fazendo a coisa mais normal do mundo. Jun não lhe perguntou nada. Ele nada lhe disse. Os empregados desfizeram as malas. A vida, após um instante de perplexidade, voltou a girar. (BARICCO, 1999, p. 17)

Há, então, a ocorrência do Fantástico dentro da narrativa. Ainda que o mundo narrado seja um mundo de possibilidades infinitas, ainda há o diálogo entre o natural e o insólito, a negação e a contraposição do real e do imaginário. Laplantine e Trindade (1996) definem o imaginário como “a solução fantasiosa das contradições reais” (LAPLANTINE e TRINDADE, 1996, p. 24). Portanto, na contradição criada pelo universo imaginário de Baricco, a solução é sempre a imersão no Fantástico. A contradição momentânea é desfeita com o mergulho em um reino de possibilidades infinitas. Ainda assim, é importante que este instante contraditório exista para que haja a relação que Baricco busca sempre construir em sua obra: o fantasioso e o imaginário como contrapeso ao real. Em seu diálogo com autores como Benjamin e Adorno, aborda a questão da sociedade ser automatizadora e responsável pela suspensão de um senso crítico quanto aos textos existentes, uma vez que a quantidade de informações existentes é incontrolável e bombardeia cada um dos leitores em potencial. Ainda Laplantine e Trindade afirmam, quanto à influência que as incontáveis plataformas textuais exercem sobre o imaginário:

[...] esse fenômeno que utiliza as imagens televisivas ou computadorizadas não trouxe consigo a emergência de um imaginário mais rico ou complexo. As imagens padronizadas não conseguiram construir, através de seus recursos simbólicos, qualquer uni-

verso do imaginário social que pudesse superar as antigas narrativas orais, o teatro das ruas e os rituais sagrados e profanos que fizeram parte durante séculos da composição do imaginário social. (LAPLANTINE e TRINDADE, 1996, p.8)

É bastante interessante a forma como o autor emprega recursos que fazem com que haja uma constante confrontação do plano mágico do romance com o plano da realidade. Muitas vezes, há a inserção de personagens ou elementos que parecem alheios à realidade paralela de Quinnipak. Encontram-se claramente desorientados frente às metas dos personagens e os acontecimentos da cidade, visto que aquilo que observam foge do que concebem como normalidade. Diferentemente do comportamento apresentado pelos protagonistas, que parecem completamente imersos no mundo de sonhos de Quinnipak, sempre focados em construir seus castelos particulares, seus objetivos insólitos, há personagens que são inseridos na história e dialogam com os primeiros, questionando justamente aquilo que os define: suas metas. Pekisch, o músico que faz consecutivos experimentos e tentativas de isolar aquela que seria sua nota musical, em determinado ponto da narrativa se endereça a um acadêmico, que se encontra fora do mundo encantado de Quinnipak, estudioso da propagação do som, relatando seus experimentos fracassados e seu insucesso na obtenção da tão almejada nota musical. Havia tentado, com a ajuda de Pehnt, falar através de um cano suspenso, lendo um livro, de modo que sua voz atravessasse toda a extensão do tubo e chegasse aos ouvidos do garoto, e acaba tendo mais uma tentativa fracassada. Após a falha, caminham frustrados, buscando a voz, que teria sido perdida no processo:

E lá se vão eles, Pekisch e Pehnt, Pehnt e Pekisch, andando ao longo do cano, um à esquerda, o outro à direita, lentamente, perscrutando cada palmo deste, curvados, procurando toda aquela voz perdida, de tal forma que se alguém os visse, de longe, certamente se perguntaria que diabos fazem aqueles dois, em pleno campo, os olhos fixos no chão, passo a passo, como inse-

tos, e em vez disso são homens, quem sabe o que perderam de tão importante para se arrastarem daquela maneira pelo meio do campo, quem sabe se jamais encontrarão o que perderam, seria bom se encontrassem, se pelo menos uma vez, de vez em quando, nesse mundo desgraçado, alguém que procura alguma coisa tivesse a sorte de encontra-la, assim, simplesmente, e dissesse “eu a encontrei”, com um levíssimo sorriso, “eu a tinha perdido e a encontrei” – a felicidade, então, seria um nada. (BARICCO, 1999, p. 32)

Neste diálogo com Benjamin, em que dois personagens buscam sua voz perdida, como o narrador descrito pelo autor alemão, que perdeu sua voz na modernidade com o advento da urbanização e o conseqüente isolamento do sujeito, Baricco mostra a esperança que acomete cada um destes personagens. Ainda que de forma aparentemente vã, continuam acreditando em seus projetos, e tentam enfrentar a frustração momentânea para retomá-los.

Neste universo criado que busca mostrar que a partir da arte é possível criar um estado de desautomatização do leitor, ainda que haja a presença alternada dos três modos literários da Literatura Fantástica, há, na maior parte do texto, uma predominância de um deles: o Maravilhoso. Cabe aqui uma diferenciação de todos os três modos encontrados. Ao passo que o Fantástico seria o lugar de convergência entre o mundo mágico e o mundo natural, o Maravilhoso seria um mergulho neste mundo mágico. No texto maravilhoso, os limites da realidade se encontram completamente abolidos. Ainda que se tome o mundo que conhecemos como plano de fundo para que haja uma verossimilhança que possibilite o leitor realizar sua leitura, como diz Umberto Eco em seu texto *Bosques Possíveis*, ao falar da representação de objetos no texto ficcional que constrói um universo mágico:

É óbvio que, se essas leis continuam válidas, a figura é impossível. Mas, na verdade, essa figura não é geometricamente impossível,

e o comprova o fato de que foi possível desenhá-la numa superfície bidimensional. Estamos simplesmente enganados quando aplicamos a ela não só as regras da geometria plana, como ainda as regras de perspectiva utilizadas para desenhar objetos tridimensionais. [...]. E, assim, temos de admitir que, para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com nosso conhecimento do mundo real. Em outras palavras, precisamos adotar o mundo real como pano de fundo". (ECO, 1994, p. 88-89)

O universo imaginário, a cidade de Quinnipak, é um universo completamente diferente do nosso, em que impera o modo Maravilhoso. No entanto, seria impossível construí-lo sem que fossem tomados elementos que o leitor constrói dentro de sua rede simbólica. Quando se lida com o modo Maravilhoso, é necessário estar ciente que o campo de confluência entre negação do natural e a apresentação de algo que fuja a este mesmo mundo é abolido. Quando os personagens nativos de Quinnipak tomam voz para falar sobre aquilo que acreditam e o que almejam, há uma imersão completa no mundo do Maravilhoso, isto é, um mundo que escapa completamente ao controle das leis naturais. Particularmente em *Castelli diRabbia*, mostra-se bastante interessante a forma como se constrói este imaginário maravilhoso: enquanto que na maior parte das vezes em que há um mundo maravilhoso na Literatura este se constitui a partir da suspensão de leis físicas, havendo assim a possibilidade de acontecimentos mágicos, como a existência de seres incríveis, como monstros, fadas, anjos, demônios, ou fenômenos naturais inexplicáveis, como um personagem capaz de voar, ou se tornar invisível, na obra de Baricco o modo em questão se desenvolve a partir do comportamento dos personagens. A forma como resistem ao meio e almejam seus objetivos é o que faz com que o universo de Quinnipak seja um mundo maravilhoso, aquele no qual há a *Suspension of disbelief* (COLERIDGE in CALVINO, 2006, p.378). O cenário do impossível é

pressuposto pela leitura dentro de uma sociedade utilitária, em que tudo deve ter uma razão de ser feito, cada ato deve ser perpassado pelo “Para quê isso serve?”. Em *Quinnipak*, este questionamento não é levantado. Os personagens buscam aquilo que desejam para se satisfazer, para alcançar seus sonhos, independentemente do que lhes seja dito. Fantin defende que:

Tudo é possível em *Quinnipak*, pois se estabelece, desde o início, com o leitor, a chamada “suspensionofdesbelief” (COLERIDGE in CALVINO, 2006, p.378) e entramos no jogo, facilmente capturados pelo tom, bastante característico em *Baricco*, do “Era uma vez...” (FANTIN, 2008, p. 94)

Neste sentido, o universo imaginário de *Castelli diRabbia* aparece como um refúgio alegórico dos personagens que buscam resistir e perseguir seus sonhos. Porém, é importante ressaltar que com a criação deste universo alegórico *Baricco* não busca sugerir uma fuga ica da realidade para dentro da arte. Busca, de fato, a partir do diálogo que estabelece com Walter Benjamin, retomar alguns dos valores que possibilitavam à literatura e à arte funcionar como ferramentas para compartilhar experiências e aconselhar. Segundo Benjamin (1996), a narrativa está em vias de extinção justamente por não ser mais capaz de levar consigo um conselho ao receptor, de não possuir uma sabedoria intrínseca. Assim, *Quinnipak* é construída como uma fortificação de personagens que ainda buscam valorizar a narrativa e os sonhos a partir de objetivos mágicos e insólitos que seriam descartáveis em uma sociedade utilitária.

Em *Castelli diRabbia*, então, temos o Maravilhoso não apenas como um modo literário que possibilita a criação de acontecimentos mágicos, mas também como algo que possibilita o estabelecimento de um plano narrativo que se opõe à realidade como algo pesado e ofuscante, no sentido de ser um mundo no qual há uma produção infundável de textos que acometem o leitor durante todo o tempo pelos mais variados meios midiáticos, como televisão, internet, pro-

pagandas. Esta sobrecarga de informações seria responsável pelo emudecimento e pela anulação do texto como algo capaz de levar uma mensagem ou um conselho, já que todos estes enunciados têm como objetivo um objetivo, ou seja, todos têm sua “utilidade” dentro do quadro social. Segundo Marinho (2009), citando Jacques Le Goff, o Maravilhoso seria um contrapeso ao cotidiano:

O maravilhoso, segundo Jacques Le Goff, é um contrapeso à banalidade e à regularidade do cotidiano. Ou seja, ele se circunscreve no sobrenatural e recorre ao mesmo sobrenatural para se “explicar”, de modo que os acontecimentos relatados se justificam se em consonância com a própria estrutura interna das narrativas, fazendo com que, dentro da trama e da lógica internas, esse mesmo sobrenatural pareça ordinário. O maravilhoso revela o oculto, ou seja, aquilo que se esconde atrás da realidade cotidiana e nela se realiza, impondo a força da imaginação que rompe os limites do possível. (MARINHO, 2009, p. 24)

Tendo visto a maneira como se dá o Maravilhoso dentro de *Castelli diRabbia*, um universo que não busca emular de modo algum aquilo que temos como realidade percebida, sendo claro que, como diz Furtado (1980, p. 35) “No maravilhoso não se verifica sequer a tentativa de fazer passar por reais os acontecimentos insólitos e o mundo mais ou menos alucinado em que eles têm lugar”, é então necessário contrapô-lo ao terceiro modo literário que se faz presente na obra: o Estranho. Ainda retomando Todorov, para o autor o Estranho seria o subgênero do Fantástico que seria verificável no caso da narrativa com a qual se lida, em que haveria algo responsável pela manutenção de uma hesitação, seja submetida a uma explicação racional que acabaria com qualquer dúvida quanto à sobrenaturalidade do fenômeno observado, diferentemente no que aconteceria no subgênero Maravilhoso, em que não caberia ao leitor questionar a natureza do que ocorre no texto. Também o autor Filipe Furtado, a respeito do Estranho, afirma que:

Por seu turno, as ocorrências extranaturais que têm lugar no estranho são sempre explicadas racionalmente no termo da narrativa, quando não se desfazem muito antes, descrevendo por vezes um percurso bastante efêmero e secundário na globalidade da intriga. (FURTADO, 1980, p. 35)

Este seria, portanto, um momento da narrativa em que toda a convergência entre o natural e o sobrenatural, ou mesmo toda a submersão em um mundo mágico são desfeitos. Há a inserção abrupta de um elemento que substitui a estrutura até então responsável pela manutenção do Fantástico ou do Maravilhoso, e subitamente toda a magia parece desfeita. Na obra de Baricco, na qual o mundo maravilhoso predomina na maior parte do tempo, com a inserção de pontos que garantem também a existência do Fantástico ao longo do texto, há, por fim, a culminância no Estranho. Isto acontece porque ao fim da narrativa, no capítulo final, que destoa completamente do restante da obra, é dito que uma das personagens, JunRail, esposa do Sr. Rail em Quinnipak, foi quem criou toda a narrativa estando no mundo natural. Na realidade, a personagem criou toda a história e os personagens enquanto estava no porão de um navio, atravessando da Europa para a América. Como não tinha dinheiro para pagar a travessia, submeteu-se sexualmente ao capitão da embarcação, sofrendo constantes abusos e ofensas. Em meio a esta situação e sofrimento, a personagem narra toda a história que foi entregue ao leitor. Tudo aquilo que ocorre em Quinnipak durante o romance é fruto da narração de Jun, que todas as vezes após sofrer abusos sexuais se refugiava no mundo imaginário que criava como forma de bálsamo para seu sofrimento. Cada uma das pequenas histórias que foram contadas na obra são parte do mundo imaginário que Jun cria para se refugiar, inclusive todas as falhas e fracassos sofridos. Ela é a própria arquiteta da construção dos castelos de cada um dos personagens, edificados a partir da raiva que sente. Mesmo que não tenha perdido sua capacidade de compartilhar histórias e experiên-

cias, mesmo que acometida tão terrivelmente por esta violência, é evidente que os principais sentimentos com os quais lida são a raiva e a frustração:

Quem sabe que prazer existe em chamar de vagabunda a mulher com quem se está trepando? Qual o sentido? Eu sei muito bem que sou uma prostituta. Há muitas maneiras de se cruzar o oceano sem pagar passagem. Eu escolhi o de chupar o caralho do capitão Carlus Abegg. Uma troca de igual para igual. Ele tem meu corpo e eu tenho uma cabine no seu maldito navio. (BARICCO, 1999, p. 223)

Vê-se que a forma de narrar adotada até então, na qual predominava um estilo leve e agradável, é substituído por um tom bastante carregado com raiva e angústia. A personagem não esconde a dor que sente e isto fica bastante claro para o leitor. Esta é a destruição definitiva do mundo mágico até então existente no romance. Este é o mundo com o qual Quinnipak contrasta o tempo todo com o objetivo da manutenção do Fantástico. Deixa de haver a negação mútua entre os dois mundos, e o mundo real, aquele em que não há magia e encantamento, é abruptamente inserido, causando o estranhamento no leitor. Não por acaso o modo que se faz presente neste momento é o Estranho, quando não há mais nenhuma dúvida quanto aos acontecimentos narrados: tudo era parte da imaginação de Jun. Quinnipak e o texto de *Castelli di Rabbia* constituem a construção de seu próprio castelo. Assim como cada personagem buscava um objetivo aparentemente absurdo durante seus percursos, Jun busca construir uma narrativa leve e mágica em meio a tamanho sofrimento. Baricco, com a demolição deste último castelo de sonhos de um personagem, um castelo construído a partir da raiva, do sofrimento, fecha o ciclo de frustração e destruição dos sonhos e objetivos de cada um de seus personagens.

É interessante notar, no entanto, que ao fazê-lo não tem como objetivo simplesmente expressar que toda e qualquer tentativa de resistência ao emudecimento imposto pela sociedade é inútil e,

tendo em vista o iminente fracasso, caracteriza uma pura perda de tempo. Novamente, deve ser retomada a ideia de beleza secundária das coisas, mesmo das mais catastróficas, mesmo no sofrimento e na destruição. O faz até mesmo quando descreve a queda do Crystal Palace, o palácio de vidro construído por Hector Heureau, personagem que vem de fora de Quinnipak, mas que em determinado momento é inserido na narrativa, que teve a conclusão deste edifício como maior meta de sua vida durante anos, para que enfim, após o término das obras, houvesse um incêndio que trouxesse tudo abaixo. Toda a descrição do palácio vindo abaixo, juntamente com a esperança depositada nele por Hector, que via no vidro uma proteção, já que é um material que ainda que seja translúcido, protege quem está atrás de um contato direto com o mundo, um alívio para as inseguranças, é feita de modo a fazer parecer que todo o fenômeno, ainda que trágico, tenha sido belo, até mesmo majestoso:

“Resistirá, porque um sonho como aquele não podia acabar assim”. Todos pensaram “Resistirá” e todos, mas todos mesmo, se perguntaram “Como pode pegar fogo uma coisa de ferro e vidro?”, sim, como é possível uma coisa dessas, o ferro não se incendeia, o vidro não se incendeia e no entanto ali, as chamas estão devorando tudo, absolutamente tudo, há alguma coisa por baixo daquilo, não é possível. Não tem sentido. E realmente não tinha sentido, nenhum sentido mesmo, entretanto, quando a temperatura lá dentro se tornou infernal explodiu a primeira placa de vidro, que ninguém quase percebeu, era apenas uma, entre milhares, como se fosse uma lágrima, ninguém a viu, mas aquele era o sinal, o sinal do fim, e assim foi realmente, como todos compreenderam quando uma depois da outra, começaram a explodir todas as placas de vidro, literalmente explodir em pedaços, estalando como chicotadas, semeadas no grande crepitar do imenso incêndio, voava vidro para todo o lado, uma coisa fascinante, uma emoção que paralisava as pessoas ali, na noite clara como dia, o esguichar de vidros por todos os cantos, festa trágica, um espetáculo de desatar em pranto, ali, em pé, sem sa-

ber bem por quê. (BARICCO, 1999, p.186)

Quanto a Jun, que aparece como pertencente ao mundo natural, tendo sido criadora da narrativa maravilhosa até então conduzida, e tem seu sofrimento exposto, há, ainda assim, algo de belo a ser exaltado: a forma como, mesmo em meio à situação deplorável na qual se encontrava, foi capaz de criar a bela narrativa entregue ao leitor, e a criar personagens complexos que buscavam o tempo todo resistir à queda e às pressões, assim como ela mesma estava tentando fazer. Cada um dos objetivos de aparente impossível realização é um reflexo daquilo que ela mesma almejava: diminuir sua dor, buscar no mundo da narrativa, uma esperança. A personagem lida com a violência assim como cada um dos leitores o faz em meio à sociedade que o bombardeia com textos e imagens, e exige que cada uma de suas ações tenha um fim utilitário, não havendo necessidade do vínculo de algum tipo de sabedoria ou conhecimento naquilo que lê, ou no que produz. Jun procura criar um mundo imaginário maravilhoso capaz de aconselhar quem tem contato com este, assim como Benjamin (1996) diz que o texto literário, que foi perdido após a modernidade, deve fazer. O verdadeiro narrador deve ser capaz de compartilhar e comunicar uma experiência, um saber que seja capaz de levar o leitor a novas reflexões. Em meio a toda a dor e sofrimento, Jun procura criar algo belo que não apenas tenha que ter sua utilidade, que deva satisfazer padrões de seu mundo, mas algo que tenha sua beleza, que demonstre a sua força, e consequentemente instigue quem recebe aquele narrar e fazer o mesmo:

Então penso “Acabou, pelo menos por esta vez acabou”, encolho-me na cama e vou até Quinnipak. Foi Tool que me ensinou isso. Ir a Quinnipak, dormir em Quinnipak, fugir para Quinnipak. De vez em quando, eu lhe perguntava “Onde esteve, que todos o procuravam? E ele dizia “Dei um pulinho até Quinnipak”. É uma espécie de jogo. Funciona, quando está deprimida e não se sabe como sair da situação. Então você se enrodilha em qualquer

canto, fecha os olhos, e começa a inventar histórias. O que lhe vier à cabeça. Mas deve fazê-lo com cuidado. Com todos os detalhes. Com tudo o que as pessoas falam, as cores e os ruídos. E a depressão pouco a pouco desaparece. (BARICCO, 1999, p. 224)

É em Quinnipak, com o narrar, que Jun busca seu conforto. Dentro do universo maravilhoso que cria, o qual funciona como negação de sua realidade imediata, na qual a beleza de viver aparentemente está ausente, constrói todos os castelos a partir de sua raiva. Esta é a beleza que Baricco edifica em sua narrativa: o fato de que cada um dos personagens, assim como Jun, a narradora que os criou, apresentem comportamentos avessos ao que se concebe como normalidade no mundo natural, lidando sempre com a incompreensão e o desencorajamento que seriam facilmente observáveis na sociedade utilitária, responsável pela produção e divulgação de infinitos textos cuja importância e utilidade se restringem ao momento de sua produção, tornando-se descartáveis em pouco tempo, que o autor busca criticar.

Todo o universo de *Castelli di Rabbia* serve ao propósito no qual se engaja Baricco; o de, através da criação de situações, personagens e narrativas fantásticas ou maravilhosas, estabelecer a possibilidade de, em meio à decadência que a narrativa sofre no mundo contemporâneo, o mundo da barbárie, como ele mesmo define, estabelecer a possibilidade de existência de uma nova beleza neste cenário decadente: a beleza do ato de resistir às mutações que os bárbaros impõem à Literatura, fazendo desta um bem comerciável, desprovendo-a de toda a sua sabedoria. Isto é refletido na decadência que cada um dos personagens sofre, visto que seus projetos quase sempre fracassam, o que não desfaz a beleza do fato de resistirem. A resistência final é a de Jun, aquela que desfaz a magia até então presente na obra. Mesmo que fora do mundo mágico, sofrendo violências sexuais no porão de um navio, a personagem consegue encontrar o narrador que habita dentro de si, aquilo que Pekisch procurou durante toda

a obra, sem sucesso. Retomando o Narrador emudecido do qual fala Benjamin (1996), Alessandro Baricco tem como intuito, a partir da manutenção e alternância dos modos Fantástico, Maravilhoso e Estranho, destacar a beleza do fato dos personagens procurarem a todo momento fazer aflorar o narrador dentro de si. Para o autor, “é como se tivéssemos dentro de nós um velho narrador, que durante todo o tempo continua a contar-nos uma história rica de mil detalhes, que nunca se acaba”. (BARICCO, 1999, p. 106). Seus personagens maravilhosos estão o tempo todo tentando contar histórias, independentemente das dificuldades que lhes são impostas, e este esforço em continuar a compartilhar e contar histórias é a beleza definitiva à qual se propõe o mundo maravilhoso criado por Baricco.

Referências bibliográficas:

- De Alessandro Baricco:

BARICCO, A. *Castelli dirabbia*. Milano: Feltrinelli, 2007.

BARICCO, A. *Mundos de vidro*. Tradução de Elia Ferreira Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BARICCO, A. *I barbari: saggi sullamutazione*. Milano: Feltrinelli, 2008.

BARICCO, A. *Leggendo Benjamin: trelezionisu Benjamin al Teatro Palladium*. Disponível em <<http://www.oceanomare.com/news/archivio/benjamnipalladium.htm>>. Acesso em 01 set 2011.

- Sobre o autor:

FANTIN, M. C. M. B. A arte de narrar em Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP.

- Sobre a Literatura Fantástica

BESSIÈRE, I. *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974. (Collection Thèmes et Textes).

CESERANI, R. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cesar Tridapalli, Curitiba: Edel/UFPR, 2006.

LAPLANTINE, F., TRINDADE, L. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Coleção Primeiros Passos 309).

MARINHO, C. *Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura*. Belo Horizonte: Pucminas, 2009.

PAES, J. P. As dimensões do fantástico. In: _____. *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.184-192.

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

- Sobre a figura do narrador:

BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. *Magia e técnica. Arte e política. Obras escolhidas*. São Paulo: Perspectiva. 1996, p. 197-222.

LIMA, F. G. G.; MAGALHÃES, S. M. C. Modernidade e declínio da experiência em Walter Benjamin. *Acta Scientiarum Human and Social Sciences*, Maringá, v. 32, n. 2, p. 147-155, 2010.

OLIVEIRA, M. F. C. *Em busca do sentido perdido: expressões literárias da queda da experiência moderna no pensamento de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, 2009. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC.

O fantástico na cabine do navio: Uma *Ghost Story* de F. Marion Crawford

Ingrid Karina Morales Pinilla*

Resumo: Contar histórias é uma das atividades mais antigas da existência humana, nesta prática se reflete a inquietação do homem pela busca de respostas que aliviem sua vida ante as incertezas do universo. Notadamente, as histórias de medo, sobretudo as de fantasmas, constituem uma parcela importante do imaginário coletivo. Diante disso, o objetivo desse artigo é analisar a construção do fantástico no conto “*Na Cabine do Navio*”, de Francis Marion Crawford, pertencente ao gênero *ghost story*. O mistério está oculto no camarote 105, numa viagem como qualquer outra, a bordo de um navio. O protagonista da vivência, incrédulo positivista, esforça-se por resolver o enigma, e acaba tendo uma experiência sobrenatural. Ao fim, rende-se ao que não sabe explicar. Recorremos às teorias de Tzvetan Todorov, Selma Calasans, Bella Jozef, H. P Lovecraft, entre outros autores, para refletir a compleição do fantástico. Bem como aos estudos de Gaston Bachelard, na tentativa de ampliar a compreensão dos sentidos e dos significados simbólicos que a água e a morte assumem nessa *ghost story*, e sua relação com a figura de Caronte, o barqueiro dos mortos da mitologia grega.

Palavras-Chave: *Ghost story*; o fantástico em “*Na cabine do navio*”; Francis Marion Crawford; fantasma, recriação de Caronte.

Abstract: Story-telling is one of the most ancient activities in the existence

* Universidade Federal do Amazonas - UFAM. Mestranda em Estudos literários. kia_morales@hotmail.com.

of mankind. Man's restlessness is reflected in this practice of the quest of answers which can relieve his existence in view of the uncertainties of the universe. Such stories, as those evoking fear and, above all, ghosts, constitute an important portion of the collective imaginary. In this regard, the purpose of this article is to analyze the construction of the fantasy in the tale "The upper berth", by Francis Marion Crawford, pertaining to the fantastic gender *ghost story*. The mystery is hidden in cabin 105 on a journey like any other on board of a ship. The character of the experience, a skeptical positivist, endeavors to solve the enigma and ends up having a supernatural experience. Thus, he submits to what he cannot explain. We have resorted to the theories of Tzvetan Todorov, Selma Calasans, Bella Josef, H. P. Lovecraft, among other authors, to support the complexion of the fantasy. As well as to the studies of Gaston Bachelard in an attempt to broaden the understanding of the senses and of the symbolic meanings which water and death take on that ghost story, and its relation to the character of Caronte, the boatman of the dead in the Greek mythology.

Keywords: Ghost story; Fantasy in The upper berth; Francis Marion Crawford; Ghost. Recreation of Caronte.

Introdução

O escritor italiano, nacionalizado nos Estados Unidos, Francis Marion Crawford (1854 – 1909), trabalhou como editor de um jornal na Índia, viajou pelo mundo inteiro, e foi prolífico autor de romances históricos bastante populares em sua época. Hoje, Crawford é lembrado pelos contos sobrenaturais, especialmente os de fantasmas, *Ghost stories*, reunidos na sua coletânea *Wandering Ghosts*. Dessa compilação analisaremos o conto *The upper berth* (1886) traduzido ao português como "Na cabine do navio" na coletânea de contos fantásticos de Flávio Moreira (2006). Esse conto é um típico expoente do gênero *ghost story*, noturno e invernal por excelência, um dos gêneros tradicionais do fantástico europeu e norte-americano.

Por sua vez, o termo fantástico, tem sua origem no latim *phantasticuse* no grego *phantastikós*, os dois oriundos de *phantasia*, referindo-se ao que é criado pela imaginação, o que não existe na re-

alidade, o imaginário, o fabuloso (CALASANS, 2006). Para Selma Calasans, o fantástico se aplica melhor a um fenômeno de caráter artístico, como é a literatura, cujo universo é sempre ficcional por excelência, por mais que se queira aproximá-la do real. A narrativa fantástica supõe uma estrutura lógica, interna, que constitui parte da realidade absorvida pelo autor. A imagem fantástica surge como força de intervenção no real e reflete as metamorfoses culturais da razão e do imaginário comunitário. O fantástico é apenas um dos procedimentos da imaginação (JOZEF, 1986).

Já, para Todorov (2012), o que distingue o fantástico é a perplexidade diante de um fato inacreditável, a hesitação entre uma explicação racional e o convencimento do sobrenatural. Além disso, o autor expõe que deve existir uma integração do leitor com o mundo dos personagens, por isso o fantástico “define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 2012, p.37).

Consequentemente, a literatura fantástica exige do leitor certo grau de imaginação e uma capacidade de distanciamento da vida cotidiana. Esta não é cotada somente pela intenção do autor ou pela mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela alcança no leitor. Como descrito por H. P Lovecraft (2008), o teste do realmente fantástico é se o texto provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecidas.

Retomando o *ghost story*, na opinião de Italo Calvino (2004), o nascimento deste gênero é marcado por uma renovação do espírito do macabro, do terrificante e do romance vitoriano que dá uma retomada da imaginação gótica, na Inglaterra. Para Braulio Tavares, “seus fantasmas, quando não são sanguinolentos e vingativos, são entidades sofredoras que tiritam no gélido umbral do pós-morte” (TAVARES, 2001, p.10).

Referindo-se à ghost story “*Na cabine do navio*” ou também tra-

duzida “*O leito superior*”, Lovecraft aponta que:

The upper berth (O leito superior), porém, é a obra-prima de horror de Crawford, e uma das mais fabulosas histórias de horror de toda a literatura. Nessa história de um camarote de navio assombrado por um suicida, coisas como a umidade espectral de água salgada, a vigia misteriosamente aberta e a luta pavorosa com a coisa inominável são manejadas com incomparável habilidade. (LOVECRAFT, 2008, p.83).

Lovecraft enaltece a habilidade de Crawford para criar uma atmosfera de medo usando elementos propícios tais como um “suicida” (morte) e a “umidade” (água).

As significações simbólicas da água oferecem uma multiplicidade de representações possíveis e variáveis que vão desde a simbologia da fecundidade, purificação ritual, fonte de vida, até o nível completamente oposto, fonte de morte, destruição. A mesma água que constrói, destrói, com uma força avassaladora as colheitas e as plantações, por exemplo. A água é, portanto, fonte de vida e de morte. Especificamente no conto “*Na cabine do navio*”, o elemento água como atmosfera apavorantemente úmida, é responsável direto por conferir à personagem sobrenatural grande parte de seu poder de provocar medo e outras emoções correspondentes.

Portanto, recorreremos à obra de Gaston Bachelard, *A Água e os Sonhos*, na tentativa de ampliar a compreensão dos sentidos e dos significados que a água e a morte assumem. Além disso, analisamos a atmosfera de medo e suspense junto com a construção do fantástico na manipulação do cotidiano e o inexplicável, ao longo do conto, seguindo os preceitos teóricos de diversos estudiosos do fantástico.

A construção do fantástico e a recriação de Caronte

Uma série de acontecimentos é relatada por um narrador ob-

servador, que reproduz a aventura contada por Brisbane, o personagem principal do conto “*na cabine do navio*”. O enredo é construído numa narração dentro da história dos amigos que se reúnem para conversar e beber, colocada deste modo, dentro de um quadro de verossimilhança. A experiência inverossímil é assumida por Brisbane, e é dada a conhecer ao leitor pelo narrador, personagem anônimo que se encontra na reunião. Ao longo da narrativa, o protagonista procura explicações para o inverossímil da história, mas para essas razões verossímeis a narrativa oferece a quebra da verossimilhança com um elemento fantástico que lhe é mais forte; a aparição de uma criatura sobrenatural ou fantasma.

Segundo Josalba dos Santos (2013), o fantasma é um mensageiro, ele sempre tem algo a comunicar de um lado para o outro: seja mostrando, se mostrando, falando ou emitindo ruídos. Além disso, a autora indica que “o fantasma, na literatura, é puro discurso, é puro dizer-se, mesmo quando não fala porque até mesmo sua imagem é verbalizada” (SANTOS, 2013, p. 144). Por conseguinte, o fantasma é uma figura que revela enigmas e segredos. Sua missão é ser o mensageiro de uma história oculta, ele rompe assim com o fluxo homogêneo da temporalidade, ele quebra qualquer monotonia.

Bem por isso, na reunião de amigos que começava a ficar entediada – porque fazia horas que estavam sentados à mesa; entediados, cansados, e ninguém dava sinais de ir embora – Brisbane decide contar uma aventura de assombração por ele vivida num navio a vapor. Em vista disso, começa com o discurso: “As pessoas estão sempre perguntando se alguém viu um fantasma. Eu vi”. Os seus colegas de tertúlia não acreditaram que ele falava a sério: “Um homem da sua inteligência! Um coro de exclamações reagiu à afirmação inesperada de Brisbane”. Porém, “todos pediram charuto, e Stubbs, o mordomo, apareceu de repente das profundezas de lugar nenhum com uma nova garrafa de champanhe. A situação estava

salva; Brisbane ia contar uma história” (CRAWFORD, 2006. p.396).

O anuncio de que se irá relatar uma história de fantasmas revitaliza a reunião de amigos, isto porque o fenômeno fantástico supõe uma alteração do mundo familiar do ouvinte, uma transgressão dessas regularidades tranquilizadoras dos temas cotidianos. Para H. P. Lovecraft, ficcionista norte-americano, afamado por suas narrativas de medo e terror, “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 2008, p. 13).

Brisbane, conta que empreendeu uma viagem pelo oceano Atlântico no navio de nome *Kamtschatka*, o qual era um dos seus navios favoritos, antes daquela viagem. Quando sobe a bordo, procura o comissário de serviço. A expressão do rosto do comissário mostrava um desejo de se “debulhar em lágrimas, espirrar ou deixar a mala cair no chão” (CRAWFORD, 2006, p.398), quando Brisbane pediu para ser guiado ao seu camarote, o 105, leito inferior, próximo à popa. Contudo, o protagonista não desconfiou da expressão do comissário.

Frente à arquitetura do lugar, os personagens funcionam como títeres do próprio espaço que não proporciona saída. O navio tem um aspecto isolado, cerrado e solitário, que contribui na geração de uma atmosfera de ansiedade. Alguns detalhes como o som das ondas batendo na embarcação, as rajadas de vento, e o saber-se desprotegido no meio do oceano imprimem uma complementação a um ambiente de medo em construção.

O primeiro dia transcorre normalmente, porém, quando Brisbane vai deitar, descobre que terá que partilhar a cabine com outra pessoa, pois tem uma bagagem no leito superior. Depois de estar deitado, percebe que seu companheiro desconhecido entra, mas Brisbane **não** quer conversar com ele e finge estar dormido. Algumas horas mais tarde, Brisbane é despertado, de forma brusca, pe-

las passadas de seu companheiro que corria a toda velocidade pelo corredor, deixando a porta aberta da cabine atrás de si. Ele se levanta, fecha a porta e volta a dormir.

No dia seguinte, Brisbane descobre que o passageiro desapareceu. Além disso, fica sabendo, graças ao relato de um médico que estava no navio, que nas três últimas viagens, as pessoas que ocuparam esse camarote desapareceram após se jogar no mar. E descobre que a escotilha é aberta pela noite de forma misteriosa. Adicionalmente, a descrição que ele faz do ambiente da cabine é: “Quando acordei ainda estava bastante escuro, mas fazia um frio desconfortável e me pareceu que o ar ficara úmido. Vocês sabem, aquele odor peculiar de uma cabine que foi encharcada com água do mar” (Ibidem, p. 401).

O ambiente não apenas emoldura os personagens e suas ações, mas é também uma fonte de significado e valor. Para o leitor, as passagens descritivas realizam, com palavras, o modo pelo qual o mundo narrado é visto por aquele que narra, segundo Julio França (2013).

Por isso, as descrições não são puramente referenciais, pelo contrário, vêm acompanhadas de adjetivações que além de informar sobre as características físicas, sensorialmente perceptíveis, também contribuem para persuadir o leitor dos perigos inerentes àquele lugar.

Em vista dos acontecimentos da noite anterior, o capitão do navio oferece outra cabine a Brisbane, mas ele não aceita, nem aceita a proposta do médico quando lhe oferece partilhar seu camarote. Até esse momento, o ocorrido não sai das leis da natureza que se conhecem. No máximo, pode-se dizer que são acontecimentos estranhos ou insólitas coincidências.

Porém, o seguinte evento é decisivo: produz-se um aconteci-

mento que a razão não pode explicar. Quando Brisbane vai deitar desacompanhado, no 105, sente uma corrente de ar frio no rosto e percebe que a escotilha abriu-se sozinha. Tentando descobrir o que acontecia, mexendo-se na escuridão, segura uma espécie de braço humano que estava “frouxo e molhado, e glacialmente frio” e continua a narração dizendo: “mas de repente, quando recolhia minhas mãos, a criatura saltou violentamente na minha direção, parecia uma massa pegajosa e lamacenta, ainda assim dotada de uma força sobrenatural” (Ibidem, p. 407). Eis pois um primeiro acontecimento sobrenatural, ele encontra uma criatura estranha no seu quarto e admite o terror que sentiu: “não tenho a menor vergonha de afirmar: eu estava terrivelmente apavorado” (Ibidem, p. 408).

Entretanto, Brisbane ainda não está convencido da existência de forças sobrenaturais, o que teria eliminado toda hesitação. Assim, a narrativa apresenta o homem limitado à sua própria racionalidade, admitindo o mistério, contudo, com ele se debatendo. Essa hesitação de Brisbane exalta o fantástico da narrativa. De acordo com Todorov: “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2012, p.31).

Continuando com o relato de Brisbane, na manhã seguinte, ele expõe o acontecido e convence o capitão do navio a passar a noite no camarote 105, com a finalidade de desvendar o mistério. Isto porque poderia haver algum sujeito escondido a bordo querendo dar sustos nos passageiros.

Veja-se que Brisbane teme o contato com um mundo paralelo ou sobrenatural do qual a criatura estranha ou fantasma é o símbolo e o intermediário, ao mesmo tempo que esse mundo torna-se atraente por desconhecido. Ele procura encontrar uma explicação racional para os fatos estranhos que o rodeiam. Mas, acontece um novo incidente que vai emaranhar a sua percepção da realidade.

Estando no camarote, a altas horas da noite, Brisbane e o capitão percebem que tem algo estranho no leito superior. Brisbane se aproxima e pega numa coisa que segundo ele era:

Alguma coisa fantasmagórica, tão horrível que não há palavras para descrevê-la, e estava se mexendo sob minha mão. Era como o corpo de um homem há muito afogado, e que ainda assim se movia, e tinha o vigor de dez homens vivos; mas continuei segurando como podia aquela coisa escorregadia, lodosa, terrível, os olhos brancos e mortos pareciam me fixar dentro da penumbra; o odor pútrido de água do mar rançosa o envolvia, e os cachos úmidos de seus cabelos lustrosos cobriam seu rosto defunto. (CRAWFORD, 2006, p. 414).

Brisbane luta com a coisa morta; o espectro maltrata o seu braço e finalmente some. E ele termina seu relato dizendo “Isso é tudo. Foi assim que eu vi um fantasma — se é que era um fantasma. De qualquer maneira, estava morto” (Ibidem, p.415). O conto de Crawford acaba assim, sem comentários do narrador anônimo. Observa-se que segue a estrutura ideal das histórias de fantasmas que de acordo com Tzvetan Todorov, se resume claramente na teoria de Penzoldt da seguinte maneira:

A estrutura da história de fantasmas ideal, pode ser representada como uma linha ascendente, que leva ao ponto culminante. (...) O ponto culminante de uma história de fantasmas é evidentemente a aparição do espectro. A maior parte dos autores tenta atingir uma certa gradação, visando ao ponto culminante, inicialmente de maneira vaga, a seguir mais e mais diretamente. (TODOROV, 2012, p. 95).

Note-se que os acontecimentos sobrenaturais só acontecem na noite, nas trevas, na escuridão e são antecidos por uma atmosfera de umidade. Assim, pode-se inferir que a água representada pelo mar tomou um aspecto tenebroso e sombrio.

O filósofo Gaston Bachelard (2013), no capítulo “O Complexo de

Caronte” aponta que em muitas histórias de morte no mar, vivem Carontes¹ temporários, especialmente Carontes contra a vontade, que procuram um substituto. E adiciona que “todos os barcos misteriosos, tão abundantes nos romances do mar, participam da barca dos mortos” (BACHELARD, 2013, p.80). Isto aplicado à *Cabine do Navio*, pode explicar o fato dos suicídios dos ocupantes do camarote 105, induzidos por uma influencia sobrenatural para jogar-se ao mar, induzidos por um Caronte em busca de almas.

De acordo com Bachelard (2013), a barca parte deixando no largo movimento de sua esteira uma fila de luzes precárias, sobre a vasta corrente das águas opacas que piscam por um momento e depois perecem, conseguindo com esse fulgor ilusório da luz fascinar os frios afogados. Dessa forma a festa imita ao mesmo tempo a vida que se apaga e a vida que se vai. Por esta razão, o autor afirma que a água é o túmulo do fogo e dos homens. Assim, ao longe, quando parece que a noite e o mar acabaram juntos o simbolismo da morte, aparece a figura de Caronte que representa tudo quanto a morte tem de pesado e de lento. Concluindo sobre a figura de Caronte que aparece ao anoitecer, o filósofo expõe:

Espantosa imagem onde se sente que a Morte teme morrer, onde o afogado teme ainda o naufrágio! A morte é uma viagem que nunca acaba, é uma perspectiva infinita de perigos. Se o peso que sobrecarrega a barca é tão grande, é porque as almas são culpadas. A barca de Caronte vai sempre aos infernos. Não existe barqueiro da ventura. A barca de Caronte será assim um símbolo que permanecerá ligado à indestrutível desventura dos homens. Atravessará as épocas de sofrimento. (BACHELARD, 2013, p. 81).

O mito de Caronte, portanto, está associado à imagem da morte como uma viagem, na noite. Desse modo, a aventura contada

¹ Caronte na mitologia grega era o barqueiro que realizava a terrível travessia do Rio Styx, um rio de águas revoltas e salobras de cor escura, para que os mortos chegassem ao Hades.

pelo protagonista Brisbane recria Caronte na aparição do espectro com aparência de afogado, que só aparece ao anoitecer e deita no leito superior da cabine 105.

A *ghost story* “*Na cabine do navio*” possui uma atmosfera do espaço discursivo tipicamente gótica. Está ambientada num navio que se encontra em qualquer parte do oceano, lugar impreciso e remoto, no limite entre “o lado de cá” e “o lado de lá”.

Mistura-se, assim, a incerteza natural que tem uma viagem e a vulnerabilidade do homem frente ao mar. A esse respeito, Gaston Bachelard (2013) expõe que “a morte é uma viagem e a viagem é uma morte”, isto porque “Partir é morrer um pouco”. Percebe-se que, na viagem no navio, o protagonista, num estado de solidão, experimenta o tipo de medo mais humano: o medo da morte. Porém, ele luta contra essa emoção tentando resolver o mistério que assombra o navio.

Considerações finais

Na narração do conto analisado, se empregam elementos reais e cotidianos, como andar de navio, e tem como ponto de partida um mistério que contempla o protagonista Brisbane em seu mundo habitual. Porém, a intenção não é resolver o mistério, por isso é criado um efeito de incerteza que se intensifica na aparição do fantasma, anulando a realidade. É então, quando se constrói o fantástico, porque existe uma mobilização para o misterioso e o inexplicável. Além disso, essa aparição no espaço discursivo mar e navio recria a figura de Caronte, o barqueiro dos mortos. O conto se apresenta desde uma perspectiva realista, sendo os elementos reconhecidos pelo leitor e pelos ouvintes no plano ficcional, mas o fato estranho não tem explicação. Existe preocupação com a descrição minuciosa dos detalhes, dando-se relevância a elementos que podem ser pequenos

para a narrativa, mas que se juntando a outros, vão montando a atmosfera medonha, tudo isso interferindo diretamente nas ações e emoções dos personagens.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins fontes. 2013. 202p.
- CRAWFORD, Francis Marion. "Na Cabine do Navio". In: DA COSTA, Flávio Moreira (org.). *Os Melhores Contos Fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.p. 395 – 418.
- FRANÇA, Julio. "A Alma Encantadora das Ruas e Dentro da Noite: João do Rio e O Medo Urbano na Literatura Brasileira". In: Flávio Garcia; Júlio França; Marcello de Oliveira Pinto. (Org.). *As Arquiteturas do Medo e o Insólito Ficcional*. 1ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2013. p. 66 - 78.
- JOZEF, Bella. *A Máscara e o Enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1989. 430p.
- LOVECRAFT, H.P. *O Horror Sobrenatural em Literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008. 125p.
- MENON, Mauricio Cesar. "Espaços do Medo na Literatura Brasileira". In: Flávio Garcia; Júlio França; Marcello de Oliveira Pinto. (Org.). *As Arquiteturas do Medo e o Insólito Ficcional*. 1ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2013. p. 79-91.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 2006.
- SANTOS, Josalba Fabiana dos. "O Fantasma e o Duplo". In: Flávio Garcia; Júlio França; Marcello de Oliveira Pinto. (Org.). *As Arquiteturas do Medo e o Insólito Ficcional*. 1ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2013. p. 142 - 152.
- TAVARES, Braulio. *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. 168p.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva. 2012. 189 p.

O que há em (in)comum entre o fantástico, o estranho e o maravilhoso em Todorov

Eduardo Dias da Silva*

Resumo: Este artigo, oriundo de uma pesquisa qualitativa de modalidade documental, tenciona analisar o percurso do gênero literário *fantástico* desde sua formação, no século XIX, até seu amadurecimento, no século XX. Devido a extensa quantidade de autores relacionados a esse gênero literário no período supracitado, tornou-se necessário selecionar alguns autores cujas reflexões trouxeram contribuições teóricas que abriram caminhos para a compreensão deste gênero tão complexo, ainda que não dêem respostas definitivas. Assim, nosso trabalho objetivou verificar como se constituiu estruturalmente o conjunto de ideias a esse respeito no âmbito de alguns pensadores, escritos e pesquisadores do gênero literário fantástico, como se relacionaram umas com as outras, em maior ou menor intensidade, bem como compreender as semelhanças e diferenças entre o fantástico, o estranho e o maravilhoso em Todorov.

Palavras-chave: Gênero literário; Fantástico; Estranho; Maravilhoso; Todorov

Abstract: This article comes from a qualitative research documentary mode, it intends to examine the route of the fantastic genre since its formation in

* Mestre em Linguística Aplicada pela Universidade de Brasília (UnB), especialista em Metodologia no Ensino de Língua Portuguesa e Estrangeira pela Uninter, licenciado em Letras – língua e literatura francesas – pela UnB. Professor de Educação Básica na Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF) e pesquisador do Núcleo de Estudos Críticos e Avançados em Linguagem (NECAL/UnB). edu_france2004@yahoo.fr

the nineteenth century until its maturity in the twentieth century. Due to the extensive amount of authors related to this literary genre during the stated period, it became necessary to select a few authors whose reflections brought theoretical contributions that have opened paths to understanding this genre so complex, yet do not give definitive answers. Thus, our study aimed to determine how structurally constituted the set of ideas in this regard under some thinkers, written and researchers from the fantastic genre, how they related to each other to a greater or lesser degree, as well as understanding the similarities and differences between the fantastic, the strange and the wonderful in Todorov.

Keywords: Literary genre; Fantastic; Weird; Wonderful; Todorov.

Introdução

Nas últimas décadas muito se tem ouvido falar de livros e especialmente séries de literatura fantástica, contos fantásticos e todo o tipo de literatura cujo sobrenome seja *fantástica*. Contudo, não se pode categorizar todas essas fantásticas histórias dentro da mesma cômoda sem que haja gavetas para separá-las. Desde o século XVIII, com o advento dos movimentos românticos, especialmente o *Sturn und Drang* alemão, o fantástico tem se fragmentado em inúmeros subgêneros, como o gótico, alta fantasia, terror e mesmo ficção científica. Mas apesar dos inúmeros estudos sobre obras fantásticas, poucos tiveram a audácia de defini-lo como gênero, como elucidado por Geboorte (s/d).

Alguns escritores em ensaios tentaram traçar algum teor teórico para a explicação desse gênero que por séculos subverteu o leitor para a realidade fantástica que há em si mesmo. H.P. Lovecraft escreveu em 1927 o livro *O Horror na Literatura Sobrenatural*, no entanto foi Peter Penzoldt com subsídios freudianos, definiu o fantástico olhando para o conteúdo psicanalítico dos textos, em sua obra *The Supernatural in Fiction* (1952).

Para a explicação das inúmeras vertentes que o gênero literá-

rio fantástico possui é essencial saber discerni-las, nos detenhamos, portanto, apenas a definição do teórico literário, búlgaro naturalizado francês, Tzvetan Todorov, que escreveu em 1970 a *Introdução à Literatura Fantástica* (2004), a maior obra no que diz respeito ao fantástico literário.

No mundo literário existem muitos gêneros que dividem os variados tipos de literatura que existem, alguns são muito conhecidos, outros, porém nem tanto, é o caso do gênero literário *fantástico*, segundo Rodrigues (1988). A palavra *fantástico* vem do latim *phantasticus* (*a-*, *-um*), que tem origem do grego *phantastikós* e quer dizer: tudo o que é fantástico, fantasia. Segundo dicionário Aurélio (2011, p. 98), “1.Só existe na fantasia ou imaginação; imaginário, ilusório, irreal. 2.Fantasmagórico (relativo a, ou próprio de fantasmas). 3.Caprichoso, extravagante. 4.Incrível, extraordinário, procedimento que só existe na imaginação”. Sendo assim, podemos dizer que o gênero literário fantástico é construído através de narrativas imaginárias, que fogem um pouco da realidade.

O gênero literário fantástico, um gênero que se origina na imaginação, o que não existe no mundo real. É o tipo de literatura que não tem preocupação, *a priori*, em relatar fatos que existam na realidade, fatos que consideramos como próprio deste mundo no qual estamos inseridos.

Desde os tempos mais remotos, o ser humano convive com fenômenos que, por muitas vezes, são inexplicáveis segundo as leis naturais. Mitos ou fatos, tais acontecimentos intrigaram e ainda intrigam várias sociedades e culturas, de acordo com Furtado (1980). Histórias, contos, relatos e lendas mexem com o imaginário do ser humano, que, incessantemente, busca explicações para aquilo que não consegue entender.

O gênero fantástico teve suas origens em romances que exploravam o medo, o susto, porém, ao longo dos séculos, foi se transfor-

mando até chegar ao século XX como uma narrativa mais sutil. Volobuef (2000, p.109) afirma que tal gênero “abandonou a sucessão de acontecimentos surpreendentes, assustadores e emocionantes para adentrar esferas temáticas mais complexas”. Devido a isso, a narrativa fantástica passou a tratar de assuntos inquietantes para o homem atual: os avanços tecnológicos, as angústias existenciais, a opressão, a burocracia, a desigualdade social.

Assim, o gênero fantástico deixou de ser apenas narrativa de entretenimento, pois “não cria mundos fabulosos, distintos do nosso e povoados por criaturas imaginárias, mas revela e problematiza a vida e o ambiente que conhecemos do dia-a-dia” (VOLOBUEF, 2000, p.110). Há diversas opiniões acerca do surgimento do gênero fantástico. De acordo com Rodrigues (1988), a maioria dos estudiosos considera o nascimento do fantástico entre os séculos XVIII e XIX, tendo seu amadurecimento ocorrido no século XX.

Paes (1985) afirma que os primórdios do gênero literário fantástico ocorreram no século XVIII, na França. Considerado a época das luzes, o século XVIII foi marcado pelo racionalismo, motivo pelo qual os filósofos questionaram superstições, ideias irracionais, até mesmo os dogmas indiscutíveis da fé. A própria religião, em meio à onda racionalista, passou a examinar minuciosamente os milagres alegados pela população.

Para este autor, o gênero literário fantástico apareceu para contestar o racional, “fazendo surgir, no seio do próprio cotidiano por ele [racional] vigiado e codificado, o inexplicável, o sobrenatural – o irracional, em suma” (p.190). Portanto, o questionamento da religião teria propiciado a *quebra do racional* pelo fantástico. Segundo Coalla (1994, apud VOLOBUEF, 2000, p. 111),

o fantástico atravessou diferentes fases durante os séculos: no final do século XVIII e início do XIX, o gênero exigia a presença do sobrenatural, estando presentes monstros e fantasmas; no

século XIX, passou a explorar o psicológico, inserindo nas narrativas a loucura, alucinações, pesadelos para mostrar a angústia no interior do sujeito; no século XX, o fantástico passou a criar incoerência entre elementos do cotidiano.

Dessa forma, é possível notar que o gênero literário fantástico não é estanque, está sempre evoluindo e aproximando-se de temas cada vez mais críticos. No entanto, sua característica mais importante é a aceitação dos fatos inexplicáveis pelo leitor como se fossem reais. Muitos trabalhos sobre o gênero literário fantástico já foram publicados no último século, quando esse gênero ganhou mais destaque, porém a publicação da obra *Introdução à Literatura Fantástica*, de Tzvetan Todorov, iniciou as discussões sistematizadas sobre o fantástico e é, por isso, considerada essencial para o estudo do mesmo, como já mencionado anteriormente.

Fantástico ou estranho ou maravilhoso? Tudo...Todorov

Antes de falar sobre o fantástico, o autor esclarece que o mesmo deve ser entendido como um gênero literário. De acordo com Todorov (2004), a essência desse gênero consiste na irrupção, em nosso mundo, de um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis racionais. É nesse momento que surge a *ambiguidade*, a incerteza diante de um fato aparentemente sobrenatural. O sentimento de dúvida causado no leitor permite a aparição do fantástico, segundo este autor.

Todorov (2004; [1970] 2006) traça três conceitos máximos sobre o gênero literário fantástico, para o teórico há os chamados entre gêneros, *maravilhoso* e *estranho*, que são a divisão entre os dois mundos que ligam e confundem o real e o mítico ou sobrenatural. O Maravilhoso é a condição em que os seres fantásticos e as próprias situações singulares não afetam a sensibilidade dos personagens, e conseqüentemente do leitor também não. Podemos exemplificar

o Maravilhoso com o subgênero Fantasia. Há diversas obras que compreendem esse gênero, a mais conhecida, e que se encaixa perfeitamente, é a trilogia *O Senhor dos Anéis* de J.R.R.Tolkien, pois na Terra Média as criaturas fantásticas, os eventos mágicos convivem em perfeita harmonia com os humanos.

Não é apenas a criação de outro mundo, pois o Maravilhoso ocorre em nosso mundo também, mas sim quando há uma espécie de acordo prévio entre o narrador e o leitor, para que este perceba que no universo literário no qual ele está se inserindo através da leitura, tudo é permitido, não há estranhamento, segundo Geboorte (s/d).

A definição de Estranho por Todorov (2004; [1970] 2006) implica num acontecimento em que há alguma explicação racional, podendo ser científica ou biológica. Uma cena lida diversas vezes em inúmeros contos e romances sobrenaturais, e mesmo em filmes e seriados, é quando ocorre algo que pertence ao fantástico, uma cena de horror em que o personagem se encontre numa situação que seria impossível em nosso mundo real, mas de repente ele acorda e percebe que tudo foi um sonho.

Sendo assim, o Estranho é um gênero que engana um pouco o leitor, pois ele só se define no desfecho da obra, apenas quando se descobre que o fantasma era alguém e não uma entidade, que o lobisomem é um homem com hipertricose, ou que tudo foi somente um sonho e não existiu de fato. O Estranho é capaz de confundir o leitor, mas que sempre se revela no final, como elucidado por Rodrigues (1988).

Contudo, e o fantástico propriamente dito, onde se encontra? O Fantástico na verdade é linha tênue que divide o Maravilhoso do Estranho. Todorov (2004, p. 31) o define mais precisamente como sendo “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatu-

ral”. O Fantástico resume-se como a hesitação que o texto provoca no leitor, sem essa hesitação, incerteza, mesmo o medo, não há o fantástico, pois então o texto irá se desvirtuar para o Maravilhoso ou o Estranho.

Ainda sobre o Estranho Todorov (2004, p. 33) diz que “[...] o estranho não cumpre mais que uma das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular, a do medo. Relaciona-se unicamente com os sentimentos das pessoas e não com um acontecimento material que desafia a razão”. O Maravilhoso, pelo contrário, terá que caracterizar-se exclusivamente pela existência de feitos sobrenaturais, sem implicar a reação que provocam nos personagens.

Como o Fantástico só existe na hesitação, quando o leitor ou a personagem encontram uma explicação para os fatos inexplicáveis o efeito do fantástico desaparece, o que para o teórico sempre deve ocorrer no final da narrativa, posicionamento por vezes contestado já que algumas narrativas contemporâneas mantêm a hesitação até o final, conforme Silva e Lourenço (2010).

Se o leitor decide explicar os fenômenos por meio de leis da realidade (coincidência, sonho, loucura, drogas, etc.), a obra então pertence ao gênero estranho. “Se, ao contrário, ele decide que se deve admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso” (TODOROV, [1970] 2006, p. 156), como ocorre nos contos de fada, nos quais os animais e as plantas podem falar, e outros fatos também são aceitos pelo leitor. Diante de tais proposições, o autor apresenta sua definição para o fantástico com três condições a serem preenchidas:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, a hesitação pode

ser igualmente experimentada por uma personagem (...). Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação 'poética' (TODOROV, 2004, p. 39). (Grifo do autor)

Apenas a segunda condição formulada pode ou não ser atendida, enquanto as outras são de necessária importância. A hesitação do leitor sempre ocorre, já a terceira condição depende inteiramente do mesmo. "A leitura não pode ser feita buscando um outro sentido para as palavras, alegórica; e nem considerando as palavras ao pé da letra, poética" (SILVA; LOURENÇO, 2010, p. 3). Essa terceira condição é hoje questionada, pois diversos estudos voltam-se à importância do leitor e as diversas recepções que um texto literário pode ter. Uma narrativa fantástica pode ser lida como alegórica ou poética, sem restrições. Por isso, nossa pesquisa se baseia apenas nas duas primeiras condições.

Os estudiosos do gênero literário fantástico enfatizam a oposição existente no interior das narrativas entre o real e o irreal. Goulart (1995, p. 58) o denomina *antinômico*, combinando a irrealidade ao realismo, "o insólito e o estranho ocorrem no universo familiar, e o cotidiano se caracteriza pela mistura do desconhecido com o conhecido". Para o autor, é a fluidez das fronteiras entre o (sobre) natural que torna aceitáveis as situações insólitas, por isso tanto as personagens quanto o leitor não questionam os fatos. E é ainda pelo mesmo motivo que "a obra fantástica privilegia o acontecimento em si e não o comportamento das personagens" (GOULART, 1995, p. 59).

A falta de compreensão da realidade contida na narrativa é o que origina o gênero literário fantástico, segundo Volobuef (2000). Para a autora, o leitor, à princípio, sente-se desorientado, pois são deixadas lacunas no texto, não há explicações ou justificativas para os acontecimentos. "O texto realiza uma espécie de jogo com a ve-

rossimilhança” (VOLOBUEF, 2000, p. 114). Dessa forma, surge a incerteza em meio a um ambiente antes considerado familiar, e aparece o fantástico. Por conter enredos complexos e tratar de temas críticos, Volobuef (2000, p. 109) afirma que esse gênero “ultrapassa as fronteiras da literatura trivial”.

Paes (1985), no artigo *As dimensões do fantástico*, faz algumas afirmações acerca do gênero literário fantástico, considerando-o um fato inteiramente oposto às leis do real e às convenções do normal que ocorre no mundo da realidade. O fato sobrenatural, portanto, afeta o leitor por ocorrer em meio ao cotidiano, colocando-o em dúvida, hesitação, medo e estranhamento.

Na América Latina, uma corrente chamada *Realismo Mágico* ou *Realismo Fantástico* surgiu em meados do século XX como um modelo fantástico latino-americano que apresenta diferenças em relação à corrente fantástica europeia. Para Chiampi (1980), pesquisadora de referência nesta teoria,

o fantástico contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu ‘possível’ é improvável), em desenhar a arbitrariedade da razão, em sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor, nada além da incerteza. A falácia das probabilidades externas e inadequadas, as explicações impossíveis – tanto no âmbito do mítico – se constroem sobre o artifício lúdico do verossímil textual, cujo projeto é evitar toda asserção, todo significado fixo. O fantástico ‘faz da falsidade o seu próprio objeto, o seu próprio móvil’ (p. 56). (Grifos da autora).

Alguns elementos fazem parte da normalidade para as personagens, tornando *reais* situações que, diante das leis tais como conhecemos, seriam consideradas situações sobrenaturais.

Ao contrário da ‘poética da incerteza’, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito

discursivo pertinente à interpretação não antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o 'outro lado', o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de suas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, têm causalidade no próprio âmbito (CHIAMPI, 1980, p. 57). (Grifos da autora).

Observa-se, segundo este autor, que o discurso do Fantástico e o realismo maravilhoso encontram esta forma de ressonância no espírito humano em função da presença, fundamentada social, cultural e historicamente, de um medo inconsciente, atávico, do desconhecido. A narrativa fantástica garante o despertar destes sentimentos porque projeta imagens e uma atmosfera particular ligadas a estados mórbidos da consciência.

A indefinição entre uma probabilidade racional e empírica e outra irracional e meta-empírica gera um desequilíbrio angustiante no sistema estável do narrador-personagem e do leitor, segundo Furtado (1980). Este estado de hesitação angustiante é levado até o termo da intriga. Não se propõe uma solução para tal ambiguidade. "O esvaziamento da significação, a perplexidade, o terreno do não-sentido, estabelece-se porque a cisão entre o mundo real e o imaginário apresenta um caráter inconciliável no Fantástico", conforme Chiampi (1980, p. 62).

Considerações finais

Enfatiza-se, em caminhos de conclusão, a intenção do presente trabalho que é de refletir, tendo apoio teórico de grandes escritores sobre o tema, a respeito dos elementos, fantásticos, estranhos, maravilhosos e inexplicáveis no gênero literário fantástico. Elementos

que nasceram na literatura oral e que perpetuou na herança transmitida pelas culturas tanto ocidental quanto oriental. Elementos que chegaram à modernidade, e continuam presentes nas narrativas atuais. Cada um a seu estilo, os teóricos dissertam sobre o que caracteriza a gênero literário fantástico de Todorov.

À guisa de conclusão, Todorov (2004; [1970] 2006) assinala que, a permanência da ambiguidade significa a permanência do mistério, o Fantástico corresponde ao tempo da indefinição, de uma incerteza, pois quando tal ambiguidade resolve-se, o texto penetra no campo ou do Estranho ou do Maravilhoso, segundo prevaleçam as leis naturais e uma explicação racional para os fatos insólitos ou se admita a existência de outras leis da natureza e de outra relação causal entre os fenômenos que permitam explicá-los.

Dessa forma, Todorov (2004; [1970] 2006), por ele mesmo, traçou a definição do gênero literário Fantástico e seus vizinhos o Estranho e o Maravilhoso, permitindo não somente que obras fossem analisadas com mais precisão, mas que aqueles que pretendem escrever algo nesse sentido, saibam qual caminho trilhar. O autor não fez julgamentos, apenas criou uma classificação, bem precisa e útil a quem se dispõe a fazer crítica. A confusão está em usar a palavra *fantástico* para funções distintas. A questão do Fantástico literário (a colocação do adjetivo *literário* apresenta-se como uma tentativa de contornar a discussão) está bem solidificada e dificilmente alguém pretendia contestar Todorov. Do mesmo jeito a expressão gênero literário fantástico é bem aceita entre os que praticam literatura de gênero (a palavra *gênero* também está aí para contornar o problema).

Esta pesquisa não esgota as possibilidades no campo dos estudos sobre o gênero literário fantástico, pelo contrário, mostra que se tem um caminho já trilhado por professores e pesquisadores competentes, com bons frutos já colhidos, em pesquisas e atividades profícuas e comprometidas, mas que muito ainda há para se avançar.

Esperamos, com a apresentação deste trabalho, encorajar o desenvolvimento de outras pesquisas e instigar a curiosidade investigativa de professores e pesquisadores no campo dos estudos do gêneros literários, no caso específico deste artigo do gênero literário fantástico, no sentido de fortalecer e integrar as diversas áreas da Literatura numa perspectiva transdisciplinar, buscando formas de fazer com que a teoria alcance a prática e se reflita na criticidade no desenvolvimento dos campos literários.

Referências

- AURÉLIO, B. H. *Dicionário Escolar da Língua Portuguesa*. 2ª Ed. São Paulo: Ática, 2011.
- CHIAMPI, I. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo, Perspectiva:1980.
- FURTADO, F. *A construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Horizontes, 1980.
- GEBOORTE, S. *O fantástico literário: uma breve explicação do gênero*. S/l/d. Disponível em: <<http://www.airmandade.net/artigos/artigos-teoria-literaria/332-artigo-o-fantastico-literario.html>> Acesso em 19 de junho de 2015.
- GOULART, A. T. *O Conto Fantástico de Murilo Rubião*. Belo Horizonte: Lê, 1995.
- MOISÉS, M. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- PAES, J. P. *As dimensões do fantástico. Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PENZOLDT, P. *The Supernatural in Fiction*. London: Peter Nevill, 1952.
- RODRIGUES, S. C. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- SILVA, L. C. F.; LOURENÇO, D. S. “O Gênero literário fantástico: considerações teóricas e leituras de obras estrangeiras e brasileiras”. Em: V EPCT – Encontro de Produção científica e tecnologia. Maringá, 26-29 outubro, 2010. pp. 1-12. Disponível em:<http://www.fecilcam.br/nupem/anais_v_epct/PDF/linguistica_letras_artes/09_SILVA_LOUREN%C3%87O.pdf> Acesso em 19 de junho de 2015.
- TODOROV, T. *As Estruturas Narrativas*. 4ª Ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, [1970] 2006.
- _____. *Introdução à Literatura Fantástica*. 3ª Ed. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- VOLOBUEF, K. “Uma Leitura do Fantástico: ‘A invenção de Morel’ (A. B. Casares) e ‘O processo’ (F. Kafka)”. Em: Revista Letras. Curitiba, n. 53, pp. 109-123, jun. 2000.

Uma análise antropológica dos elementos míticos da morte na obra de Edgar Allan Poe: o Fictício e o imaginário na literatura de horror

Rafael Botelho*

Resumo: Este artigo traz uma análise antropológica do modo como Edgar Allan Poe apresenta e elabora o “encontro do homem com a morte” em sua obra. Pretende-se discutir como o autor constrói os arquétipos, códigos, signos e símbolos tendo sua constituição humana integral como base analítica. Tais questionamentos apresentam-se como lacunas conceituais na manifestação cultural da arte (com ênfase e aprofundamento, nesta pesquisa, na literatura), uma vez que a configuração do processo de construção artística tem intrínsecos dois elementos cognitivos supostamente opostos: o real e o imaginário.

Palavras-chave: antropologia; Poe; imaginário; morte; mito.

Abstract: This paper provides an anthropological analysis of how Edgar Allan Poe presents and prepares the “man’s encounter with death” in his work. It is intended to discuss how the author constructs the archetypes, codes, signs and symbols with their integral human formations as an analytical basis. These questions are presented as conceptual gaps in the cultural manifestation of art (with emphasis and depth in this research in the literature), since the configuration of the artistic construction process has intrinsic two supposedly opposing cognitive elements: the real and the imaginary.

Keywords: anthropology; Poe; imaginary; death; myth.

* Especialista em Antropologia – Universidade do Sagrado Coração– Bauru, SP.
E-mail: rafabotelho13@gmail.com.

Introdução

No princípio da organização científica da Antropologia, as teorias valiam-se da etnografia como centro das pesquisas, dando a elas caráter restrito e majoritariamente descritivo. Nas décadas seguintes, a crescente complexidade da vida humana ampliou o horizonte da jovem ciência, conforme novas dimensões teóricas iam surgindo, em especial, nos Estados Unidos da América e na Europa.

Apesar de diversos antropólogos refutarem a ramificação da Antropologia, temas contemporâneos ocasionaram o aparecimento de outras concepções desta ciência, como a Antropologia Literária, composta, além do cerne antropológico, por elementos da Linguística, da Filosofia da Arte, da Filologia e da Psicologia (ISER, 2013).

A Antropologia Literária é o ramo dos estudos antropológicos que, em sintonia com a Antropologia da Arte, se encarrega de acompanhar a produção criativa do homem. A cultura, como amplo, profundo e categórico elemento central da pesquisa antropológica, abrange diversas dimensões da existência humana, como o cotidiano social, a configuração psíquica, a constituição moral, emocional e biológica, e o repertório intelectual, estando presente em todas elas de maneiras distintas, porém, fixada no mesmo eixo: a produção humana, nas esferas individual e coletiva.

Desse modo, a Antropologia Literária busca compreender o processo e os respectivos elementos que constituem a literatura como braço da cultura, desde a perspectiva intencional do autor, passando pela organização do texto até chegar à recepção do leitor, como sujeito que interpreta a obra (CASSIRER, 1992).

Neste estudo, a fim de exemplificar as fundamentações e proposições teóricas, o foco fixou-se na análise do “encontro do homem com a morte” existente na obra do escritor norte-americano Edgar

Allan Poe, um dos mais reconhecidos do gênero de mistério e horror em toda a história da literatura universal (POE, 2012).

Mito: definição, estrutura e função

Em sua constituição como um ser que pensa, sente e cria, o homem possui dimensões diversas que, entre outras possíveis dicotomias, apresentam a oposição entre o mundo visível e o sobrenatural. Nos primórdios intelectuais da civilização judaico-cristã-ocidental, a Grécia Clássica encontrava-se num confronto filosófico à semelhança de um duelo olímpico: o mundo das ideias versus o mundo sensível, cujas bases conceituais estavam em Platão e Aristóteles (CHAUI, 2005).

Segundo Chauí (2005), as ideias se referem à essência invisível das coisas que só podem ser alcançadas pelo pensamento puro, afastando os dados sensoriais, os hábitos recebidos, os preconceitos, as opiniões. Assim, a filosofia traz a primeira delimitação entre o visível e o invisível, atribuindo, ao longo de sua história, paradoxos e paralelismos entre os mesmos. É como se a dimensão sensorial encontrasse sua identidade por meio do que não pode ser visto, ao passo que a dimensão supranatural só se apresenta aos sentidos – havendo, assim, relação de mútua dependência e coexistência.

A filosofia passa a retirar, então, a relevância de algo inerente às culturas primevas: o mito. Chauí (2005) explica que Aristóteles é o pioneiro em iniciar uma sistematização da ciência, na qual reduz a aplicação do mito e de suas narrativas, atendo-se à Filosofia como ventre das origens de todo conhecimento.

O antropólogo francês Jean-Pierre Vernant (1914-2007), atribui ao universo da *polis* enfraquecimento do mito, frente ao poder de persuasão da retórica grega, que se utilizava da exploração dos elementos conflitantes na narrativa mítica para dominá-la e convencer

os demais cidadãos da existência de ambiguidade, fatal à credibilidade do mito. Era a substituição da palavra mítico-religiosa por uma palavra-diálogo (BENTHIEN, 2000).

O mito, segundo os primeiros pensadores, não possuía a capacidade de explicar determinado fenômeno de modo integral e satisfatório, e deveria ser descartado enquanto fonte ontológica, ainda que Platão tenha se valido de um mito para explicar conceitos epistemológicos, haja vista o conhecido “O mito da caverna” (CHAUÍ, 2005).

Contudo, esse possível esvaziamento científico do mito não encontra unanimidade no seio acadêmico, uma vez que, para certos teóricos, “os mitos são mais do que uma simples narrativa; são a maneira pela qual, através das palavras, os seres humanos organizam a realidade e a interpretam”. (CHAUÍ, 2005, p. 173).

No século XIX, eruditos ocidentais passaram a estudar o mito numa perspectiva diferente daquela engendrada pela evolução do pensamento moderno (a partir do século XVI), contrastando os conceitos de “fábula”, “ficção” e “invenção” com o de “história verdadeira” para as sociedades arcaicas, devido ao seu caráter precioso, exemplar e significativo para tais culturas (ELIADE, 2013). O vocábulo “mito”, da forma como utilizado na atualidade, é, portanto, equivocado, uma vez que, para determinadas sociedades, o mito esteve ou está

[...] ‘vivo’ no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana; conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência. Compreender a estrutura e função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos. (ELIADE, 2013, p. 8).

A preocupação da Antropologia em relação ao mito está, assim, na “desfalsificação mítica”, isto é, em apartar desse a ideia de

falácia, sofisma, propondo a seguinte definição:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. (ELIADE, 2013, p. 11).

De acordo com Chauí (2005), a palavra *mito* vem do grego, *mythos*, e deriva de dois verbos: *mytheyo* (contar, narrar) e *mytheo* (conversar, anunciar, designar), e ambos corroboram suas autoridade e veracidade, já que o poder da confiabilidade se encontra no narrador e na crença de que o que ele traz é a mensagem vital.

Como já visto, relacionar uma narrativa mítica a algo falso é o resultado da dissociação desta com o pensamento lógico, diante da ratificação da ciência como única fonte aceita do conhecimento das coisas. Porém, há exemplos de sociedades arcaicas que identificam, dentro de seu universo mítico – ainda vivo –, histórias “verdadeiras” e “falsas”, como é o caso dos *Pawnee*, nativos norte-americanos para os quais as “verdadeiras” incluem, em especial, as que tratam das origens do mundo, cujos protagonistas são seres sobrenaturais, celestiais ou astrais, contam as proezas de heróis perante calamidades naturais se explicam a fonte dos poderes do xamã; as “falsas” são as que contam as aventuras do Coiote – espécie de avatar do Grande Espírito Criador da referida etnia –, sem propósito edificante ou elucidativo (ELIADE, 2013).

Outro exemplo, ainda mais claro, sobre a distinção de histórias ocorre entre os *Cherokees*, povo também oriundo da América do Norte. Eles delimitam seus mitos entre profanos e sagrados: os primeiros narram aspectos e peculiaridades terrenos, como a anatomia e a fisiologia dos animais, enquanto os sagrados tratam de explicações supranaturais, como a cosmogonia e a origem da morte.

Assim, para Eliade (2013), as histórias consideradas “verdadeiras” gozam de plena confiabilidade entre membros da respectiva cultura, pois, para eles, *realmente* aconteceram, ao passo que as “falsas”, de caráter voltado à comédia e ao entretenimento, não possuem qualquer fundamento.

Diante da consciência cultural de muitas sociedades primitivas acerca da diferença entre mitos “verdadeiros” e “falsos”, atribuir ao mito, sem distinção antropológica, uma definição ligada somente ao falso leva qualquer conceito ao erro, pois a crítica científica radical se torna vaga quando despreza a Antropologia como ciência comprometida com estudos imparciais que caracterizam e possibilitam a “desfalsificação mítica”.

Como explica Eliade (2013) quanto à estrutura do mito, em coadunação com suas funções em sentidos, podemos destacar cinco aspectos essenciais: 1) a constituição da história dos atos dos Entes Sobrenaturais; 2) história essa considerada absolutamente verdadeira e sagrada; 3) o mito se refere sempre a uma criação, contando como algo veio à existência, ou como um padrão de comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foram estabelecidos; 4) conhecer o mito significa conhecer a origem das coisas, chegando-se, por conseguinte, a dominá-las e manipulá-las à vontade, pois não se trata de um conhecimento exterior ou abstrato, mas de uma ciência do que é vivido “ritualmente”, seja em narração cerimonial do mito ou efetuando o ritual ao qual há a sua justificação; 5) de um modo ou de outro, “vive-se” o mito, no sentido de que se é impregnado pelo poder sagrado e exaltante dos eventos rememorados ou reatualizados.

Todas as culturas humanas possuem seus mitos, sendo que as primevas – ágrafas ou não – permitem, por meio de seus ritos, que suas narrativas sejam evidenciadas, ao passo que as sociedades urbanas e globalizadas incorrem no empobrecimento dessas nuances

antropológicas em virtude da homogeneidade cultural, própria do século XXI. A despeito disso, porém, nada pode suprimir o fato de que todo homem viveu, vive ou viverá um ou mais mitos durante sua vida, pois o mito

[...] é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é ao contrário uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática. (ELIADE, 2013, p. 23).

O Fictício e o Imaginário: conceitos antropológicos e estudos literários

Sendo um componente invisível da cultura, o mito manifesta-se por meio da narrativa, sem a qual o rito, cuja função é relembrar/ou reatualizá-lo, não encontra qualquer possibilidade de realização.

Torna-se, nesse foco, irrelevante ponderar se a história oral é “maior” ou “menor” que a história escrita, pois o contexto cultural transcende qualquer análise dualista. O que se vê, em plena evidência, é que a importância da história, verbalizada ou registrada, é incontestável, já que a “mitologia, no mais elevado sentido da palavra, significa o poder que a linguagem exerce sobre o pensamento, e isto em todas as esferas possíveis da atividade espiritual” (CASSIRER, 1992, p. 19).

O vocábulo “mitologia” pode ser traduzido como “ciência dos mitos” – o estudo destes, considerando todos os componentes míticos de uma cultura. Em outras palavras, mitologia é o conjunto de narrativas de um povo, sendo essas histórias, mitos enraizados desde sempre para os nascidos naquela cultura. Com o surgimento da escrita, dado assim o início da história em registro, a pulsão criativa da humanidade ganhou um vasto e perpétuo campo: a lite-

ratura. Para Bulfinch (2006, p. 5), “[...] a Mitologia é a camareira da Literatura; e a Literatura é uma das melhores aliadas da virtude e da promoção da felicidade. Sem o conhecimento da Mitologia, boa parte de nossa elegante Literatura não pode ser compreendida e apreciada”.

Os arquétipos de personagens, personificações, cenários e demais itens são compartilhados pela mitologia e pela literatura, criando uma conexão mental lógica entre os interlocutores, na qual o emissor da narrativa evoca,

[...] na mente de alguém que já esteja familiarizado com o tema, ilustrações mais vívidas e impactantes do que as imagens que poderia qualquer lápis desenhar, enquanto, para aquele que ignora a Mitologia, todas essas possibilidades estariam simplesmente perdidas. (BULFINCH, 2006, p. 5).

Um clássico modelo de atemporalidade mítica é a expressão “calcanhar de Aquiles”. Em uma das versões mais conhecidas do mito desse herói grego, narrado por Homero (2004), algumas profecias anunciavam que ele seria um homem de grande poder e fama. Temendo os prováveis perigos que ele enfrentaria em sua vida, sua mãe, Tétis, a fim de torná-lo imortal, o levou ao Estige, um dos rios infernais de Hades. Para banhá-lo, Tétis segurou o menino por um dos calcanhares, sendo somente essa, portanto, a parte que não foi mergulhada nas poderosas águas, permanecendo vulnerável e mortal, ao contrário do restante do corpo de Aquiles. No fulgor da épica Guerra de Troia, o príncipe troiano Páris matou Aquiles com uma flechada no único “ponto fraco” do guerreiro helênico: o calcanhar.

No cotidiano, mesmo para quem não é primoroso pesquisador em mitologia grega, a sentença “calcanhar de Aquiles” está instantaneamente ligada à ideia de fragilidade, referindo-se, em especial, a uma debilidade isolada de algo ou alguém com grande vigor. Eis, então, o exemplo de uma conexão mental lógica entre a mitologia

e a literatura, agora, todavia, em um contexto mais abrangente do que a esfera religiosa; aqui a narrativa mítica encontra a arte, no fluir de um pujante potencial humano: o imaginário (ISER, 2013).

Durand (1985) considera que é no imaginário que o mito haure seu arsenal simbólico, isto é, a matriz arquetípica de um conjunto de mitos se faz na atividade imaginária, com a criação de “totens simbólicos”, sendo entidades terrenas ou inescrutáveis, entre personagens humanas e inumanas, personificações de forças da natureza e de poderes sobrenaturais.

Visto como matéria-prima criativa, o imaginário pode ser definido como faculdade da produção literária sob ininterrupto manuseio, tal qual um camaleão, que muda de cor conforme o ambiente em que se encontra (MAYNE, 1728 apud ISER, 2013). A partir dessa concepção, verificamos que o imaginário– ou *imaginação* – começa a ganhar, como atividade combinatória no âmbito do empirismo, uma significação mais ampla (ISER, 2013).

Nota-se que, assim como o mito, a arte tem no imaginário seu fluido vital, mas como ocorre a lapidação dessa potência disforme? O que molda um impulso criativo para que se tenha um poema, um conto ou um romance com vários volumes?

A complexidade de um texto literário não deve, em qualquer hipótese, ser subestimada, mas compreendida como o resultado de um processo, em que ocorre a interação entre o poder inato da imaginação, as experiências cotidianas e os repertórios cultural e intelectual – em específico, o repertório literário. Dessa forma, “[...] nem tudo age do mesmo modo sobre a imaginação de cada um. A razão dos homens é tão diversa quanto o seu paladar” (ISER, 2013, p. 242), indicando a existência de uma “individualidade imaginativa”, na qual, ainda que as situações empíricas e os intelectos sejam similares, cada ser humano possui seu próprio arcabouço criativo.

No processo supracitado, compreende-se a ação do conhecimento adquirido para moldar o imaginário, mas é fundamental reconhecer este último com igual destaque, já que a associação de ideias, em última instância, precisa de imaginação para funcionar (ISER, 2013). Encontra-se, aí, a caracterização de uma força motivadora da combinação de ideias, com atributos tradicionais da imaginação:

Quanto a essa faculdade de repetir e ligar suas ideias, a mente possui grande força no sentido de variar e multiplicar os objetos de seu pensamento, passando muito além do que oferece a sensação ou reflexão [...]! Estabelecendo essas combinações diferentes, a mente exerce muitas vezes uma força ativa. Pois no momento em que se abastece de ideias simples, ela pode conectá-las em grupos diferentes, produzindo, assim, uma variedade de ideias complexas, sem perguntar se elas existem desse modo na natureza. (LOCKE, 1978 apud ISER, 2013, p. 243).

Diversas são as conceitualizações do imaginário como faculdade, mas um ponto comum é que ele não se trata de um potencial que ativa a si mesmo, mas uma instância que precisa ser mobilizada por algo “externo”, seja pela consciência, pelo sujeito, pela psique ou pela dimensão sócio-histórica (ISER, 2013). Diante da ausência de intencionalidade própria, o imaginário desenvolve-se num jogo cognitivo, que surge de uma ativação orientada por finalidades, dada por meio de instâncias, tornando-se, ao mesmo tempo, o lugar onde transcorrem as mais diferentes interações; no texto literário, nessa fase do processo criativo, aparece a ação do fictício, não como definição de jogo, mas uma “instância específica, fazendo com que o imaginário seja acessível para além de seu uso pragmático, mas sem inundá-lo por seu ‘desencadeamento’, como no sonho ou nas alucinações” (ISER, 2013, p. 298).

O fictício não é uma junção de elementos “palpáveis”, antes, entretanto, deve ser compreendido como acontecimento. É a repre-

sentação de um processo a que é sujeito um recorte da realidade, que desvinculado de sua origem, ganha novas conotações dentro do texto, sua nova dimensão, em um rearranjo dos elementos, gerido pelas forças que agem no próprio texto: os atos de fingir (MOTA, 2011).

Iser (2013) discorre que o fictício, abrindo espaços no jogo, pressiona o imaginário a assumir uma forma, sendo, ao mesmo tempo, o meio de sua manifestação. Esses espaços resultantes, quando se excedem os limites naturais, são relativamente vazios, motivo pelo qual o fictício deve ativar algo imaginário, de modo que tudo aquilo que é visado pela intencionalidade seja ocupado por ideias. Isso porque a intencionalidade se mostra incapaz de produzir aquilo que pretende criar, valendo-se, portanto, do ato de fingir, que ganha, assim:

[...] a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido. (ISER, 2002 apud MOTA, 2011).

Edgar Allan Poe e a Morte: elementos míticos na literatura de horror

As obras literárias justificam-se como escrita e explicitam o leitor ideal com que desejam contar (ZILBERMAN, 2014). Dentre os estudos em crítica e teoria da literatura, algumas correntes passaram a estudar a existência de uma corrente de três elos no jogo do texto, onde fictício e imaginário estruturam o processo criativo, em preceitos semelhantes aos do mito.

Entre as mais afamadas escolas de teoria literária do século XX, a Estética da Recepção, oriunda da Alemanha e dos Estados Unidos em meados dos anos 1960, considera a existência de uma relação en-

tre autor e leitor, na qual o texto é o canal de comunicação indireta. Como já visto, a “individualidade imaginativa” ocorre em qualquer mente humana, havendo, dessa forma, infindáveis recepções por parte dos leitores de uma mesma obra, a despeito do fato de que esta última possui uma unidade delineada por seu criador.

No processo de criação, o escritor encontra-se numa relação entre seu lastro intelectual, seu potencial imaginário e o contexto em que está inserido, isto é, todas as experiências de sua vida até aquele momento. Para Mota (2011), a realidade e a imaginação seriam os elementos que comportam o campo do ficcional, em que a segunda seria a responsável pelo alargamento do campo de ação do primeiro, ampliando suas possibilidades para um dado recorte do mundo. “Há, aí, uma mescla entre o mundo e as variantes deste, perpassadas pelo crivo do criador-imaginador” (MOTA, 2011, p. 2).

Edgar Allan Poe, objeto da pesquisa em questão, um “criador-imaginador”, nasceu na cidade norte-americana de Boston, em 19 de janeiro de 1809, falecendo em 07 de outubro de 1849, em Baltimore – também nos EUA –, e marcou seu nome na história da literatura como ícone de um gênero que abrange suspense, terror e horror, elementos férteis para o desenvolvimento da fantasia imaginativa (QUINN, 2014). Poe traçou uma linha tênue na mente de seus leitores, em que o trivial e o sobrenatural se entrelaçavam em nuances, inicial e propositalmente, imperceptíveis.

Para Baudelaire (*apud* POE, 2012), grande admirador de sua obra, Allan Poe se jogou no sonho, do seio de um mundo esfomeado por materialidades, cuja atmosfera o sufocava. O ideal americano baseado na filosofia utilitarista era paradoxal ao conceito de arte e de belo do autor, sempre contrário aos valores capitalistas de uma sociedade triunfante por sua independência, ocorrida décadas antes.

Portanto, não deve nos espantar que os escritores americanos,

reconhecendo seu poder singular como poeta e contista, tenham sempre tentado invalidar seu valor como crítico. Em um país no qual a idade de utilidade, a mais hostil do mundo à ideia de beleza, controla tudo, o crítico perfeito será o mais honrado – em outras palavras, aquele cujas tendências e cujos desejos se aproximem mais das tendências e dos desejos do público. (BAUDELAIRE, 2012 apud POE, 2012, p. 15-16).

O modelo de escritor para a sociedade norte-americana das primeiras décadas do século XIX apresentava-se como aquele que embaralha as faculdades e os gêneros de produção e atribui a todos uma meta comum: procurar, em um livro de poesia, meios para aperfeiçoar a consciência. Naturalmente, o indivíduo se torna cada vez mais indiferente, tanto às belezas quanto às imperfeições (BAUDELAIRE, 2012 apud POE, 2012). A ausência de sensibilidade da produção literária da época era combatida pela genialidade de Poe ao impulsionar seu imaginário no jogo ficcional, fazendo coexistir o visível e o invisível, o banal e o fantástico, o natural e o sobrenatural.

Baudelaire (2012 apud POE, 2012) afirma que, para Edgar Allan Poe, a imaginação é a rainha das faculdades, sendo ainda maior do que os leitores podem perceber; ela não é fantasia nem sensibilidade, mesmo estas sendo requisitos primordiais a um homem imaginativo. “A imaginação é uma faculdade quase divina que percebe tudo com antecedência, à parte dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias” (BAUDELAIRE, 2012 apud POE, 2012, p. 16).

Num ambiente em que tudo o que não é palpável se encontra vazio de confiabilidade e credibilidade, Poe se destaca como expoente da literatura gótica, chegando, inclusive, a gozar da paternidade do movimento artístico áureo do horror, tendo como grande marco a publicação, em 1845, do poema *O Corvo*. Nele, encontram-se três aspectos evidentes do processo criativo: o imaginário puro, símbolos culturais e o conteúdo empírico. De igual modo, outra trí-

ade mostra a construção de uma narrativa mítica presente em sua obra, sendo composta por uma Musa, atmosfera paranormal e fenômeno natural enigmático: a Morte.

É notório que “Poe escolhe quase sempre a realidade mais excepcional, põe seu personagem na situação mais excepcional, no plano exterior ou psicológico” (DOSTOIEVSKY, 1981 apud TODO-ROV, 1981, p. 27). Allan Poe prima pela elaboração de um cenário carregado de simbologias que evocam sentidos e mistérios a serem desvendados no decorrer e ao fim do texto, desenhando sempre uma linha tênue entre o real e o extraordinário, propondo uma mescla fictícia ao longo do roteiro e convidando o leitor a mergulhar em seus universos alternativos. O imaginário deste criador-imaginador flui e seu lastro intelectual enriquece cada verso, mas a intencionalidade, essencial no processo, pode ser entendida como livre ou se trata, aqui, de algo determinado pelas vivências do autor?

Em sua biografia, Edgar Allan Poe carrega três densos episódios fúnebres: as mortes de sua mãe biológica e de sua mãe adotiva – Poe fora adotado por um casal abastado após ficar órfão de mãe –, além dos falecimentos de uma paixão platônica da adolescência e de sua esposa, Virginia, o grande amor de sua vida (QUINN, 2014). A morte de uma mulher que ama é um tema recorrente na obra de Poe, não sendo diferente em *O Corvo*:

Ah, que bem disso me lembro! Era no frio dezembro,
E o fogo, morrendo negro, urdia sombras desiguais.
Como eu qu’ria a madrugada, toda a noite aos livros dada
P’ra esquecer (em vão!) a amada, hoje entre hostes celestiais –
Essa cujo nome sabem as hostes celestiais. (POE, 2013, p. 1).

Vasto em detalhes e sinestesia, o poema narra o luto de um viúvo que, entre suas densas leituras, permanece arrebatado pela dor lancinante da perda de sua amada. Surge, então, entre os *umbrais* do aposento, um corvo, observado pelo anfitrião à luz da lareira,

já enfraquecida ante ao vento frio do inverno (POE, 2013). Nota-se, desta feita, a presença de dois símbolos da Morte: o *corvo*, ave de mau agouro na cultura europeia, e o umbral – homônimo da peça de madeira que é colocada na parte inferior da porta, tal como no poema de Poe –, lugar, segundo a doutrina kardecista, onde espíritos desencarnados vão, a fim de purgar pecados cometidos quando encarnados. Envolvendo a cena com analogias, o autor norte-americano constrói uma atmosfera melancólica, perfeita para a ocasião, já que, segundo Baudelaire (2012 apud POE, 2012), o melancólico é o tom mais poético de todos.

O corvo, escolhido pelo poeta pela imagem popular funesta e pelo fato de conseguir imitar a voz humana, é caracterizado como uma entidade demoníaca que guarda o portal que separa o mundo físico do espiritual e portador da Morte:

“Profeta”, disse eu, “profeta - ou demônio ou ave preta!
Fosse diabo ou tempestade quem te trouxe a meus umbrais,
A este luto e este degredo, a esta noite e este segredo,
A esta casa de ânsia e medo, dize a esta alma a quem atrais
Se há um bálsamo longínquo para esta alma a quem atrais!
Disse o corvo, “Nunca mais”. (POE, 2013, p. 2).

No decorrer dos versos de *O Corvo*, Poe conecta seu imaginário ao do leitor, utilizando signos soturnos, como em rituais de evocação, e marcando um ritmo de forma magistral no refrão, que, na maioria das estrofes, termina em “Nunca mais” (*Nevermore*), quando o narrador-personagem questiona ao corvo sobre quando poderia livrar-se de sua angústia:

E o corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda
No alvo busto de Atena que há por sobre os meus umbrais.
Seu olhar tem a medonha cor de um demônio que sonha,
E a luz lança-lhe a tristonha sombra no chão há mais e mais,
Libertar-se-á... nunca mais! (POE, 2013, p. 2).

Vemos em Edgar Allan Poe, entre outros muitos atributos, duas características amplamente presentes nos estudos antropológicos sobre o mito: a postura incessante pela defesa do imaginário enquanto faculdade que une dimensões imateriais (“desfalsificação mítica”), a despeito dos valores artisticamente homogêneos da sociedade de sua época, e o uso de elementos míticos que representam as ideias mais ricas e os sentimentos mais profundos do ser humano, cujas manifestações necessitam de algo mais do que a realidade trivial. O trunfo desse gênero da literatura ao qual Poe pertence é possibilitar que o leitor experimente “[...] em forma profunda um sentimento de temor e terror, a presença de mundos e de potências insólitas” (TODOROV, 1981, p. 20).

Conclusão

Algo que, como já dito, sempre intrigou os que pesquisaram e pesquisam a obra de Poe, é o grau de intencionalidade ou determinismo de suas criações. Para solucionar esse paradoxo, explica Baudelaire (2012 apud POE, 2012, p. 19): “Tudo pelo desenlace! Ele repete incansavelmente. Até o soneto tem necessidade de um plano, e a construção, a armação, por assim dizer, é a garantia mais importante da vida misteriosa das obras do espírito”.

Fica claro que, apesar do caráter imponderável da imaginação, Allan Poe mantinha a autonomia de sua consciência, da qual emanava sua intencionalidade, havendo, assim, todas as peças do jogo do texto. Em cada linha ou verso, o autor buscou a beleza, o texto urdido com acabamentos tais que fosse a perfeição estética uma das metas indispensáveis para sua literatura. “Assim, o princípio da poesia é estrita e simplesmente a aspiração humana a uma beleza superior, e a manifestação de tal princípio está em entusiasmo, um estímulo da alma [...]” (BAUDELAIRE, 2012 apud POE, 2012).

A biografia trágica do escritor norte-americano encaixa-se em seu potencial criativo, em que sua inspiração lúgubre molda seu imaginário, sustentando um processo que culmina na intencionalidade ao escrever cada um de seus textos. A Morte é a grande protagonista de sua obra, tragando seu júbilo ao tomar-lhe a Musa que ama. Muitas teorias, aliás, continuam tentando explicar como a Morte, companheira literária de Edgar Allan Poe, o levou: cólera, envenenamento, raiva, sífilis, overdose por absinto ou ópio; o fim do autor permanece como o fim de seus textos – um mistério (QUINN, 2014).

Poe arquitetou os mais fantásticos cenários psicológicos e espirituais para levar o leitor a um mergulho pelo mito da Morte, criando um conceito seguido por todo aquele que almejou e almeja ser, como ele, um gênio da literatura de horror: “A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o mais antigo e mais forte de todos os medos é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 1973, p. 9).

Referências

- BAUDELAIRE, C. “Prefácio”. In: POE, E. A. (1809-1849). *Contos de imaginação e mistério*: Edgar Allan Poe; prefácio de Charles Baudelaire; tradução de Cássio Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- BENTHIEN, R. F. “Razão e Mito: Vernant em questão”. *Revista Vernáculo*; N^o 1 (2000): (janeiro/abril, 2000).
- BULFINCH, T. *O livro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. Entrevistas televisivas com Bill Moyers. EUA: Public Broadcasting System, 1988 (Pós-Produção pela TV Cultura, 1990); editado em livro homônimo, São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHAUÍ, M. *Convite à filosofia*. 13^a ed. São Paulo: Ática, 2005.
- DURAND, G. “Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e

aplicações transdisciplinares: mito, mitanálise e mitocrítica". *Revista da Faculdade de Educação (USP)*. Tradução do Prof. Dr. José Carlos e Paula Carvalho. 11 (1/2), p. 243-273, 1985.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HOMERO. *Iliada*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ISER, W. *O Fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária*. Tradução de Johannes Kretschmer, 2 ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

LOVECRAFT, H. P. *Supernatural Horror in Literature*. New York: Dover Publications, 1973.

MOTA, R. A. M. "O conceito de ficção: o diálogo de Saer com Iser". *Revista Virtual dos Estudantes de Letras*, n. 2 – jan/2011. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/revele/issue/view/242>. Acesso em: 30 nov 2013.

POE, E. A. (1809-1849). *Contos de imaginação e mistério*: Edgar Allan Poe; prefácio de Charles Baudelaire; tradução de Cássio Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

POE, E. A. *O Corvo*. Tradução de Fernando Pessoa. Disponível em: www.insite.com.br/art/pessoa/coligidas/trad/921.php. Acesso em: 21 nov. 2013.

QUINN, A. H. Edgar Allan Poe: A Critical Biography (1941). *THE EDGAR ALLAN POE SOCIETY OF BALTIMORE*, 2014. Disponível em: <http://www.eapoe.org/papers/misc1921/quinn00c.htm>. Acesso em: 14 abr. 2014.

RAŠKAUSKIENĖ, A. *Gothic Fiction The Beginning*. Gothic Fiction The Beginning. Kaunas: Lituania, 2009.

TEIXEIRA, M. C. S.; ARAÚJO, A. F. "Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário". *Revista Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 44, n.4, p. 7-13, out./dez. 2009.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ZILBERMAN, R. "Uma teoria da leitura formulada pela leitura". *Revista SCRIPTA*. Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 225-232. 1º sem. 2014.

Rascunhos
CULTURAIS

**Artigos de
Temas Livres**



Rastros históricos de Delfina Benigna da Cunha

Teresa Beatriz Azambuya Cibotari*

Resumo: Delfina Benigna da Cunha foi uma poetisa rio-grandense, a quem se atribui um pioneirismo, pelo fato de seu livro de poesias ter sido a primeira obra impressa no Rio Grande do Sul. Baseando-se na perspectiva de documento referida por Paul Ricoeur, o presente trabalho busca recuperar os rastros históricos dessa poetisa, por meio da investigação de referências a sua obra, em Histórias da Literatura e em Revistas, como a Província de São Pedro, editada entre os anos de 1945 e 1957. Há um historiador importante na análise desses rastros, Joaquim Norberto Sousa e Silva, que pode ser referido como um articulador das referências realizadas a Delfina, nos Séculos XIX e XX.

Palavras-chave: Delfina Benigna da Cunha; Revista Província de São Pedro; Joaquim Norberto Sousa e Silva; rastros.

Abstract: Delfina Benign Cunha was one Rio Grande poet, who is credited pioneering one, because his book of poetry was the first printed work in Rio Grande do Sul. Relying on that document perspective by Paul Ricoeur, the present paper is to recover the historical traces of this poet, through the investigation of references to his work, in Stories of Literature and Magazines such as St. Peter's Province, published between the years 1945 and 1957. There is an important historian the analysis of these traces, Joaquim Norberto Sousa e Silva, which can be referred to as an articulator of the references made to Delfina, the nineteenth and twentieth centuries.

* Mestre em Teoria da Literatura – PUCRS – 2015. e-mail: teresabam@gmail.com

Keywords: Delfina Benign Cunha; Magazine Province of St. Peter; Joaquim Norberto Sousa e Silva; tracks.

Delfina Benigna da Cunha, poetisa rio-grandense nascida no ano de 1791, foi-me apresentada no ano de 2002, quando recebi de presente o livro *Poesias*, de sua autoria, cuja terceira edição fora publicada pelo IEL - Instituto Estadual do Livro, no ano de 2001. O presente veio acompanhado de duas breves explicações: a obra de Delfina constituía o primeiro livro impresso no Rio Grande do Sul, mas a autora sempre fora ignorada pela história da literatura, tanto nacional quanto rio-grandense. Muitas vezes mais ouvi - e reproduzi - esses dois atributos da poetisa, o que me dava argumentos para dizer que tratava de uma obra de grande valor.

Esse primeiro contato com a autora despertou-me curiosidade pela leitura dos poemas. Inquietava-me, porém, o motivo pelo qual ela continuava aparentemente ignorada pela academia e pelos estudos históricos e literários, segundo a informação que recebera como cartão de visita de seu livro. Em algumas outras ocasiões, ouvi o nome dessa autora ser mencionado com esse mesmo aposto, Delfina, a poetisa ignorada, acompanhado da explicação de que, por se tratar de uma mulher, é que se justificava o fato de ter sido desconsiderada pelas histórias literárias, ao longo do tempo.

Na introdução da edição de 2001 de *Poesias*, o lugar ocupado pela autora é bem demarcado: "A posição que hoje Delfina Benigna da Cunha ocupa na historiografia literária é periférica" (CUNHA, 2001, p. 9). A reedição de sua obra buscou, portanto, resgatar a produção da poetisa gaúcha, inserindo-a num contexto de relevância literária, política e social.

O lugar periférico ocupado pela autora na historiografia literária é evidente, daí a importância de se reeditar sua obra e de se

resgatar sua produção poética. Fez-se injustiça, porém, ao considerar-se que ela foi uma poetisa ignorada. Na própria introdução da obra *Poesias*, são citados os historiadores Sacramento Blake, João Pinto da Silva, Pinheiro Chagas, Walter Spalding, Guilhermino Cesar e Donaldo Schüller, que, ou por enaltecerem “o estro poético” da autora ou por posicioná-la em razão de seu valor histórico nas primeiras manifestações literárias do Rio Grande do Sul, mencionaram Delfina Benigna da Cunha em suas histórias da literatura. Há um autor, porém, que não é relacionado nessa lista de textos históricos: Joaquim Norberto de Sousa Silva.

O historiador refere-se à poetisa Delfina em dois momentos: primeiramente, em 1841, ao escrever suas *Modulações Poéticas*¹ e, depois, num artigo que produziu sobre Delfina, o qual foi publicado em três ocasiões: primeiramente, em 1860, na *Revista Popular Ilustrada do Rio de Janeiro*²; depois, na obra *Brasileiras Célebres*, de 1862³; e, por fim, na *Revista Província de São Pedro*⁴, um século depois, em 1954. Nesse último texto, há também uma nota de rodapé na qual o historiador menciona outro texto em que fez referência a Delfina, publicado no *Jornal Despertador*, em 1840.

Pensando no conceito de *documento* referido por Paul Ricoeur, o que pretendo discutir, em termos historiográficos, é o *rastro* como uma forma de conhecimento e de significância de um passado findo. Se é verdade que há um rastro pelo qual se verifica, no texto de alguns historiadores, o espaço ocupado por Delfina Benigna da Cunha, é verdade também

¹ SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Modulações Poéticas*. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

² Cf. *Revista Província de São Pedro*, v. 9. n. 19, 1954. CD-ROM

³ SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Brasileiras Célebres*. Rio de Janeiro: Garnier Irmãos Editores, 1862. Disponível em <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=143524>. Acesso em 15/06/2014.

⁴ *Revista Província de São Pedro*, 1945-1957. CD-ROM.

que há um rastro que se perdeu, no caso, o artigo de Joaquim Norberto Sousa e Silva sobre a autora, posto que ele não é mencionado dentre os estudos feitos. Diz Ricoeur (1997) que “o rastro pode ser perdido; pode ele próprio perder-se, levar a lugar nenhum; pode também apagar-se: pois o rastro é frágil e exige ser conservado intacto, senão a passagem realmente ocorreu, mas simplesmente ficou no passado” (p. 201).

O estudo de Joaquim Norberto sobre Delfina foi um texto que ficou no passado, tendo sido retomado na Revista Província de São Pedro. Os motivos pelos quais tenha havido essa retomada também servem de mote para um estudo historiográfico, se pensarmos na questão do lugar social do historiador, conforme refere Certeau⁵, em relação ao fazer historiográfico. Dessa maneira, o que pretendo é discutir o espaço ocupado pela poetisa Delfina Benigna da Cunha na historiografia literária, com base em algumas questões: a autora foi realmente ignorada pela História da Literatura produzida no Século XIX e no Século XX? Como a produção da poetisa gaúcha foi abordada pelos historiadores que a mencionaram? Quais os rastros históricos que se mantiveram e quais se perderam em relação a Delfina da Cunha? Que significado teve a retomada, pela Revista Província de São Pedro, de um texto escrito no Século XIX sobre a autora?

São perguntas que não se esgotarão neste estudo. Antes de tudo, servem como ponto de partida para a análise dos rastros de uma autora a quem fui apresentada de maneira taxativa, “a poetisa ignorada”, atributo esse que hoje tenho condições de questionar, a partir do conhecimento sobre historiografia.

1 Rastros Históricos de Delfina da Cunha no Século XX

A reedição do livro *Poesias oferecidas às senhoras Rio-grandenses*,

⁵ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

de Delfina Benigna da Cunha, no ano de 2001, buscou resgatar a produção poética da autora e inscrevê-la num papel, se não de protagonismo, mas como precursora na literatura rio-grandense. Rita Schimidt, na introdução da obra, evidencia que “Delfina Benigna da Cunha avulta como figura de destaque na reconstituição dos momentos fundadores da literatura no Rio Grande do Sul.” (CUNHA, 2001, p. 11). São três Séculos, portanto, de existência da autora na Literatura Gaúcha: Século XIX, quando da publicação de sua obra, em 1834; Século XX, quando se verificaram diversas inscrições de Delfina em Histórias da Literatura produzidas nesse período; e Século XXI, quando se buscou fazer um resgate da produção poética de Delfina da Cunha.

No momento em que observo a permanência dessa autora ao longo desses três Séculos, busco formular um conhecimento historiográfico a partir das marcas, dos rastros da produção de Delfina da Cunha deixados na sucessão do tempo. Há duas operações interligadas, portanto: ao mesmo tempo em que verifico os rastros da poetisa que permaneceram ao longo da História, busco atribuir-lhes um significado, conforme Ricoeur:

O rastro é um efeito-signo. Os dois sistemas de relações se cruzam: por um lado, seguir um rastro é raciocinar por causalidade ao longo da cadeia das operações constitutivas da ação de passar por ali; por outro lado, voltar da marca à coisa marcante é isolar, dentre todas as cadeias causais possíveis, aquelas que, além disso, veiculam a significância própria da relação do vestígio com a passagem (RICOEUR, 1997, p. 202).

Assim sendo, a inscrição de Delfina Benigna da Cunha no Século XXI já ficou evidenciada. Partindo desse ponto, minha direção será de retrocesso até o ano de publicação de suas poesias, em busca de rastros e de documentos nos quais foram feitas referências à autora. O estudo não abrange a totalidade dos documentos nem pretende ter um caráter de completude. Procuro com ele analisar

algumas fontes de que disponho para construir esse sistema de referências da poetisa rio-grandense.

Em 1924, João Pinto da Silva, historiador, publicou a *História Literária do Rio Grande do Sul*⁶. No Capítulo II dessa obra, o autor estabeleceu um recorte de gênero textual (“Os primeiros poetas rio-grandenses”), de movimento estético (“O alvorecer do Romantismo”) e de cronologia, inserindo dois escritores nessa perspectiva: “Delphina da Cunha” e “Manoel de Araújo Porto Alegre”.

A primeira informação que é apresentada pelo historiador em relação à Delfina da Cunha diz respeito ao caráter precursor de seu livro. “Chronologicamente, o primeiro livro rio-grandense que se publicou, foi, talvez, o da poetisa Delphina da Cunha, a céga, datado de 1834.” (SILVA, 1924, p. 25). Cabe notar aqui dois aspectos importantes: João Pinto aponta um momento de origem da literatura rio-grandense, colocando Delfina da Cunha nessa gênese. Ao mesmo tempo, porém, evidencia uma imprecisão de fontes, quando utiliza a expressão “talvez”. Havendo essa dúvida, o historiador não se demora nessa discussão e segue adiante, mencionando dados biográficos da poetisa referentes ao ano e ao local de nascimento (São José do Norte, 1791) e, em nota de rodapé, refere que ela morara no Rio de Janeiro, tendo falecido em 1857. De resto, João Pinto da Silva concentra-se na crítica literária da produção de Delfina, comparando suas poesias com a autora francesa Marceline Desbordes Valmore, embora reconheça que não tenha havido influência da poetisa francesa sobre a gaúcha.

Considerando que se trata de uma obra publicada em 1924, cogito que tenha havido certa dificuldade, para o historiador, em obter materiais e dados biográficos sobre Delfina da Cunha, o que explicaria o fato de a referência feita à poetisa na *História Literária*

⁶ SILVA, João Pinto da. *História Literária do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1924.

do Rio Grande do Sul ter sido tão modesta. Contudo, essa não é uma hipótese definitiva.

Trinta e dois anos depois, em 1956, Guilhermino Cesar fez um estudo mais pormenorizado acerca de Delfina Benigna da Cunha. No Capítulo IV da *História da Literatura do Rio Grande do Sul*, intitulado “Preparação ao Romantismo”, o historiador dedicou uma seção exclusiva às referências sobre a autora. De início, situou-a no contexto histórico, mencionou a deficiência visual pela qual fora acometida e apresentou dados sobre sua família (dados esses cuja fonte atribuiu a D. D’Artagnan Carvalho).

De forma mais assertiva, porém, que o historiador João Pinto, Guilhermino Cesar confere à Delfina da Cunha duas gêneses: “(...) essa pobre mulher é a primeira figura literária de alguma importância que surge nestas paragens. E é seu, do mesmo modo, o primeiro livro de versos que se publicou em prelos rio-grandenses” (CESAR, 1956, p. 95).

Ao protagonismo dessa origem atribuído à autora segue-se uma análise crítica de sua produção poética, que é relacionada sempre à condição da cegueira pela qual Delfina fora acometida. Observemos este trecho:

A sua poesia apresenta-se impregnada de melancolia e tristeza. A musa da desgraça é que a inspira. Aqui e ali não deixa, porém, de fazer poesia de ocasião; canta batizados, bodas e mortes, tudo isso com um largo dispêndio de encômios a amigos e protetores, revelando aquele oportunismo lamuriento e pegajoso dos cegos. Fora daí, a temática é já a dos românticos, preparada porém com os ingredientes próprios do arcadismo. Faltando-lhe a visão do mundo exterior, volta-se sobretudo para dentro de si mesma, para o seu desamparo de mulher bela e inválida. Os homens viviam em guerra. Só mesmo uma pobre mulher cega poderia fazer lirismo. (CESAR, 1956, p. 96).

Há pontos interessantes nesse excerto. Guilhermino Cesar é bastante crítico e incisivo quando constrói sua avaliação sobre a po-

etisa. Mas é preciso considerar, na leitura dessa análise, o lugar social do historiador, que influencia sobremaneira esse olhar. Certeau evidencia que não existem considerações feitas por um historiador que sejam “capazes de suprimir a particularidade do lugar de onde falo e do domínio em que realizo uma investigação. Esta marca é indelével.” (CERTEAU, 2003, p. 65). Ora, Guilhermino Cesar avalia a obra de Delfina da Cunha mais de um século depois da publicação de seu livro de poesias. Já possui elementos suficientes para classificá-la num movimento estético e literário, como o Romantismo, quando se refere à temática de sua produção. Além disso, com o distanciamento que o tempo decorrido lhe permite, pode criticar abertamente a relação de proteção a que Delfina recorreu, especialmente quando foi amparada pelo Imperador e por outros amigos, que a ajudavam com suas expensas depois da morte de seus pais. E quando me refiro à análise que Guilhermino expressa no excerto acima, considerando-a contundente e incisiva no que diz respeito às mulheres e aos cegos, preciso pensar também em meu lugar social de enunciação. No período temporal em que me encontro, não há espaço para desprezo em razão de gênero ou de deficiência visual, mas essa não é mesma a realidade da década de 1950, a partir da qual Guilhermino construiu sua análise sobre Delfina da Cunha.

De resto, Guilhermino Cesar traz em sua História sobre a poetisa rio-grandense trechos de seus poemas, analisando-os ora sob a perspectiva da forma, ora observando o conteúdo, ora referindo elementos biográficos da trajetória da autora. Dentre esses elementos citados, cabe ressaltar dois: a passagem de Delfina da Cunha pelo Rio de Janeiro e as viagens que empreendeu para a Bahia e pelo Vale do Paraíba, o que explica a relação com outras pessoas, que lhe permitiu publicar seus livros; e o posicionamento da produção poética da autora em relação ao Rio Grande do Sul.

Nesse sentido, é preciso lembrar que Guilhermino Cesar estava

escrevendo uma História da Literatura rio-grandense, e sua análise se deu sempre sob essa perspectiva. Assim sendo, no momento em que o historiador constata que, na obra de Delfina da Cunha, “não se notam outros assuntos rio-grandenses” e que se trata de uma produção “parca de côr local” (p. 101), justifica-se sua análise crítica a essa produção, cujo valor fica estabelecido apenas, então, em razão de a autora anunciar “o desabrochar literário da província de São Pedro” (p. 105).

Veremos, mais adiante, como a situação social da autora, a influência de sua condição de deficiência visual e a relação de sua produção com a cor local do Rio Grande do Sul são citadas de forma completamente diferente em texto histórico de outro período, fato que corrobora para observar a questão do lugar social do historiador como um elemento de suma importância na análise de um texto histórico.

2 Revista Província de São Pedro: Reencontro de Rastros Perdidos

“Sem a definição das partes, não há a definição do todo.” (VELLINHO, 1945, p. 6). Defendendo o estudo da multiplicidade com que o Brasil é constituído, como forma de se entender o conjunto da nacionalidade, é que Moysés Vellinho abre a Revista Província de São Pedro, publicação feita do Rio Grande do Sul, entre os anos de 1945 e 1957. No editorial do primeiro número, o Diretor da Revista deixa claro que, para formular um retrato da unidade de uma pátria de grandes dimensões como o Brasil, não é possível que se anulem as diversidades regionais. Nesse sentido, a Revista Província de São Pedro surgiu como uma publicação que buscava difundir a produção intelectual do Rio Grande do Sul não como mero provincianismo, mas como um contributo para a construção da nacionalidade brasileira.

Interessa-me particularmente observar o número 19 dessa Revista, publicado no ano de 1954, dois anos antes da História da Li-

teratura do Rio Grande do Sul, publicado por Guilhermino Cesar. Nessa edição é que se encontra um texto sobre Delfina Benigna da Cunha, escrito pelo historiador Joaquim Norberto de Sousa e Silva. Antes, porém, de passar ao exame do texto em específico, importa notar o contexto no qual ele se insere.

No editorial desse número 19, Moysés Vellinho comenta sobre dois relevantes fatos ocorridos naquele período: a criação de um Departamento de Cultura, no Governo do Estado, e a instituição de Prêmios Literários pela Prefeitura de Porto Alegre. Tais iniciativas são valorizadas como forma de incentivar o exercício das atividades intelectuais, cujas condições de produção eram vergonhosas, segundo o autor. Isso porque não havia um sistema estabelecido; os produtores de cultura viviam de esporádicos e insuficientes auxílios de emergência, o que evidenciava que “a vida cultural do Estado se vinha processando por assim dizer à margem das atenções oficiais.” (VELLINHO, 1954, p. 6). A institucionalização, portanto, dos incentivos à produção cultural foi um fato notável registrado por Moysés Vellinho.

O primeiro texto publicado no número 19 da Revista *Província de São Pedro* intitula-se *Condições Histórico-Sociais da Literatura Rio-grandense*, escrito por Carlos Dante de Moraes. O estudo é categórico desde seu primeiro parágrafo: “Quais os escritores que devem ser compreendidos ou considerados por uma literatura rio-grandense? Antes de tudo, os nascidos no Rio Grande. Não importa que outras literaturas provinciais também possam reivindicá-los” (MORAES, 1954, p. 7). O critério de nascimento no Estado coloca-se como quesito relevante na análise de um autor. Mas Moraes também aponta como elemento para situar a literatura nesse âmbito outras duas condições: ser um escritor que, embora nascido em outra parte, tenha se radicado e atuado no Rio Grande do Sul; e, por fim, ser um autor que tenha escrito obras de “expressão rio-grandense”.

Considerando esse contexto é que surge, na página 151 do número, o artigo sobre Delfina Benigna da Cunha, do historiador Joaquim Norberto de Sousa Silva. A poetisa é inserida nesses dois contextos demarcados: o de institucionalização de incentivos à produção da cultura rio-grandense e o de delimitação do que seria a produção literária gaúcha. Delfina da Cunha atende a essas duas condições: primeiro, porque foi apontada, desde a História Literária de João Pinto, como a primeira poetisa rio-grandense (sob o critério de nascimento, posto que nasceu em São José do Norte), a ter sua produção publicada em livro; e segundo, porque recebeu auxílio financeiro do Imperador. Claro que esse incentivo não foi no sentido de financiar a produção poética da autora, mas foi decorrente da condição de cegueira e de orfandade de Delfina. Parece-me, com isso, que a inserção da autora dentre os assuntos abordados no número 19 contribui para a reafirmação do posicionamento evidenciado por Moyses Vellinho, acerca da necessidade de que o auxílio à cultura não devesse se dar como esmola ou por outras motivações que não as estritamente relativas ao incentivo à produção intelectual.

A criação poética de Delfina da Cunha é, portanto, resgatada nessas perspectivas. Mas o que se faz necessário notar é que o texto sobre a autora, ao contrário dos outros existentes no número, não é uma produção de um estudioso contemporâneo ao ano de 1954. O artigo de Joaquim Norberto, segundo informação do próprio editor, foi publicado originalmente no ano de 1860 (quase um Século antes) na *Revista Popular Ilustrada do Rio de Janeiro*, tendo sido reproduzido integralmente da Revista Província de São Pedro. Pensando na perspectiva de *rastro* de Paul Ricoeur, a Revista Província de São Pedro opera um duplo resgate: primeiro, porque retoma a produção de uma poetisa do Século XIX e, segundo, porque traz o documento de um historiador também desse Século. A marcação temporal, nesse caso, assume relevância, quando penso no que Paul Ricoeur eviden-

ciou ao dizer que “É no tempo sucessivo que é preciso reconstituir a significância do rastro, ainda que este não esteja contido na pura sucessão.” (RICOEUR, 1997, p. 203). A significância da retomada, pela Revista Província de São Pedro, de um texto produzido no Século XIX sobre uma autora desse mesmo Século reside na marcação do espaço que ocupou a produção de Delfina da Cunha. Se o rastro dessa autora permaneceu até 1954, ano da publicação do número 19 da Revista Província de São Pedro, é porque Delfina Benigna da Cunha não ficou na obscuridade da historiografia literária, como se pensava. E se Joaquim Norberto, 26 anos depois da publicação do livro *Poesias oferecidas às senhoras Rio-grandenses*, já fizera um estudo sobre essa produção, é impossível afirmar que ela tenha sido uma poetisa ignorada pelo seu tempo.

3 Rastros Históricos de Delfina da Cunha no Século XIX

O texto de Joaquim Norberto de Sousa Silva, publicado na Revista Província de São Pedro, remeteu-nos ao ano de 1860, quando esse autor publicou artigo sobre a poetisa Rio-grandense, na *Revista Popular Ilustrada do Rio de Janeiro*. Essa, porém, não foi a primeira nem a única referência feita pelo historiador à autora gaúcha.

Em 1841, Joaquim Norberto publicou *Modulações Poéticas*, nas quais se insere o *Bosquejo da História da Poesia Brasileira*. Já nesse Bosquejo, publicado sete anos depois do livro de poesias de Delfina da Cunha, o historiador faz referência à poetisa, inscrevendo-a no que denominou de “Quinta Época” da Literatura Brasileira, cujo subtítulo chama-se “Desde a Proclamação da Independência Nacional até a Reforma da Poesia”. Assim refere-se o autor aos últimos anos desse período:

Nos últimos anos desta época, que finda com a aparição de um belo talento, para dar nascimento a outra de esperanças, que em parte já são realidades, começaram de aparecer outros autores,

dos quais a poesia espera abastança, e tais são as poetisas D. Delfina, D. Beatriz, e os Srs. F. Muniz Barreto, J. Teodomiro dos Santos, José Maria do Amaral, A. J. de Araújo, A. Cândido de Lima, e entre eles esse jovem dotado de grandes talentos, como que vindo das bordas do sepulcro, para alguns anos depois aclamar-se corifeu de uma nova poesia em sua pátria (SILVA, 1998, p. 133, grifo nosso).

Embora se trate apenas de uma alusão, sem uma análise mais atenta, Delfina Benigna da Cunha está registrada em uma História da Literatura, cinco anos após publicar seu livro. A Revista Província de São Pedro, porém, traz mais uma marcação. No texto de Joaquim Norberto sobre Delfina da Cunha, publicado em 1860 e reproduzido em 1954, encontrei uma nota de rodapé, na qual o historiador esclarece a fonte dos dados biográficos de que dispunha para falar de Delfina:

A informação sôbre esta senhora devo a seu ilustre irmão o Sr. Joaquim Francisco da Cunha Sá e Meneses, alferes reformado do corpo policial da província do Rio de Janeiro, residente em Niterói; por isso difere esta biografia da que publiquei no “Despertador” n° 803 de 26 de Outubro de 1840, no artigo – As poetisas brasileiras (SILVA, 1954, p. 159).

Joaquim Norberto evidencia, com essa nota, que já se referira a Delfina Benigna da Cunha em 1840. Com isso, não há mais espaço para pensar que a poetisa rio-grandense tenha sido ignorada pela História da Literatura.

Ademais, o mesmo artigo publicado por Joaquim Norberto em 1860 foi reproduzido em outra ocasião: em 1862, na obra *Brasileiras Célebres*. Trata-se do mesmo texto existente na Revista Província de São Pedro; nesta última, porém, conta com uma atualização ortográfica, posto que se editou quase um século mais tarde. Ainda que consideremos que tenham sido reproduções de um mesmo texto, o espaço ocupado pela poetisa rio-grandense é amplo, em razão de

que ela apareceu em, pelo menos, quatro publicações diferentes ao longo do Século XIX: no Jornal *Despertador* (1840), no *Bosquejo da História da Poesia Brasileira* (1841), na *Revista Popular Ilustrada* (1860) e na obra *Brasileiras Célebres* (1862).

Esses rastros, no entanto, não figuraram dentre as referências aos historiadores mencionados na reedição de 2001 do livro *Poesias*, de Delfina da Cunha. Recuperar esses rastros e esse estudo, em especial, feito por Joaquim Norberto, é uma forma de evidenciar a significância da produção poética de Delfina da Cunha em seu próprio Século.

No artigo de Joaquim Norberto, encontramos muitos dos elementos presentes nas outras Histórias da Literatura do Século XX às quais nos referimos anteriormente. A relação de Delfina da Cunha com o Imperador, o problema da cegueira e os dados biográficos são alguns desses elementos que se repetem e que, em razão dessa reincidência, tornam-se rastros permanentes. É interessante notar, entretanto, as peculiaridades da narrativa formulada pelo referido historiador, cuja enunciação é produzida a partir de um contexto bem diferente daquele existente em 1956, por exemplo, quando Guilhermino Cesar apresentou seu estudo sobre Delfina.

Tomemos como ponto de análise a questão do auxílio prestado pelo Imperador à poetisa. Se bem lembrarmos, Guilhermino Cesar, em 1956, apresenta esse fato histórico sob uma perspectiva bastante crítica, acusando-a por ter um “oportunismo lamuriento e pegajoso dos cegos”. Observemos como esse problema é abordado por Joaquim Norberto, no texto de 1860, reproduzido em 1954:

[Delfina] dirigiu-se a D. Pedro I, que no meio da preocupação da fundação do Império, não se esquecia de seus poetas e mostrou desejos de conhecê-la. Dona Delfina da Cunha, deixando as terras do pátrio ninho, atravessou os mares e veio submeter-se à proteção do herói do Ipiranga (...) e alcançou da munificência imperial uma pensão pelos serviços que prestara seu pai na carreira das armas (SILVA, 1998, p. 134).

É muito interessante notar a diferença entre as duas abordagens, que se justifica em razão do lugar social do historiador, conforme o conceito de Certeau⁷. Joaquim Norberto tinha uma significativa ligação com o Governo Imperial, razão pela qual se esclarece que o Imperador tenha sido representado como uma figura quase paterna, que amparou a poetisa em seus infortúnios. Essa mesma representação não faria sentido em 1956, ocasião em que Guilhermino Cesar já dispunha de um distanciamento histórico suficiente para fazer críticas a esse fato e para analisar de outra maneira essa relação.

Outro elemento que se presta à comparação é a representação da cor local na poesia de Delfina da Cunha. Guilhermino Cesar referiu que a obra dessa poetisa era “parca de cor local, não apenas pela própria condição pessoal da autora, cega, senão também porque a poesia vigente não se dava a tais disfrutes” (CESAR, 1956, p. 101). Joaquim Norberto também reconhece esse problema, mas o faz de uma maneira totalmente diferente:

Guilhermino César e Joaquim Norberto abordam os mesmos aspectos: a ausência de cor local e a influência dos clássicos na obra de Delfina da Cunha. O primeiro, porém, o faz de forma crítica e objetiva. Já o segundo tem uma narrativa bastante romântica, idealizada, incluindo metáforas. Tem um enredo bem constituído, portanto, se consideramos a tipologia de Perkins⁸, que demonstra a construção das histórias da literatura como um processo narrativo, no qual existe herói, enredo, tempo, espaço. Mas penso que, para além disso, é possível encontrar um estilo de escritura diferenciado, que se coaduna com o período histórico e literário em que Joaquim Norberto estava inserido.

⁷ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

⁸ PERKINS, David. *História da literatura e narração*. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS. Porto Alegre, v. 3, n. 1, mar. 1999. Série Traduções.

O referido historiador também apresenta abonações. Traz trechos de poemas de Delfina da Cunha para referendar as considerações históricas que menciona, bem como para validar a crítica literária que elabora. Sobre isso, notei um fato curioso: no texto da Revista Província de São Pedro, Norberto menciona a publicação do livro de Poesias de Delfina da Cunha, de 1834, e cita uma poesia completa, que abre a referida obra e que inicia da seguinte forma: “Em versos não cadentes, ó leitores / Verei os males meus vereis meus danos”. Comparando-a com a edição de 2001, notei haver algumas diferenças entre as composições e, notadamente, na edição recente, falta o último verso ao poema: “Se mérito lhe dais é todo vosso” (SILVA, 1954, p. 154). Isso seria objeto de uma análise de crítica genética, para verificar qual teria sido o problema, mas essa não é a motivação para o presente estudo. Apenas fica o registro, de forma que se possa fazer uma posterior revisão.

Em suma, Joaquim Norberto apresenta um profícuo panorama acerca da autora rio-grandense, inserindo-a no contexto histórico, na sua relação com o sistema político, e caracterizando sua produção. Confere importante espaço à poetisa, ainda mais se considerarmos que publicou esse mesmo texto em diversas ocasiões, falando somente no Século XIX.

Cabe outra nota, ainda com relação a esse Século, no que diz respeito às referências feitas a Delfina da Cunha: há o registro de que ela fora mencionada, em 1832, pelo estudante Joaquim Caetano da Silva, em carta remetida a Ferdinand Denis (SAMPAIO, 20063, p. 84). Nessa carta, ela é apontada dentre autoras rio-grandenses e recebe elogio por sua sensibilidade requintada. Por fim, Caetano da Silva explica a Denis que tinha poemas manuscritos de Delfina e de outras poetisas às quais também se refere (o que se entende em razão de que a carta fora enviada a Denis dois anos antes da publicação do livro *Poesias*, de Delfina da Cunha).

Essas alusões, entretanto, merecem mapeamento mais minucioso. Recuperar os rastros de Delfina Benigna da Cunha em outras Histórias da Literatura é um trabalho por fazer, que pode contribuir para realocar e ressignificar o espaço da produção poética dessa autora no cenário da História e da Literatura nacional. De qualquer maneira, com o que foi exposto até aqui, desmantela-se qualquer hipótese de que a autora tenha sido ignorada pela historiografia literária, o que muitas vezes ouvi e reproduzi, mas deixarei de fazê-lo, com elementos consistentes.

Conclusão

A investigação dos rastros de Delfina Benigna da Cunha na História da Literatura foi um estudo por demais enriquecedor. Primeiro porque permitiu-me refazer uma avaliação incipiente que dispunha sobre a autora. Depois, porque o trabalho investigativo oportunizou-me exercitar a reflexão e o fazer historiográfico, quando busquei estabelecer relações entre sistemas distintos, como as Histórias da Literatura escritas no Século XIX e XX; quando li e pensei a Revista Província de São Pedro como um arquivo, um documento que possibilitou o resgate de rastros que haviam sido perdidos; quando o processo de referenciação de um texto a outro levou-me a conhecer ainda outras publicações que cederam espaço ao estudo sobre a poetisa gaúcha.

Como ficou evidenciado várias vezes ao longo da análise, fica refutado o aposto de “poetisa ignorada” com que fui apresentada à produção de Delfina da Cunha. No entanto, é possível reafirmar o que foi dito na introdução da edição de 2001 do livro *Poesias*, no que se refere ao espaço periférico por ela ocupado. Há ainda poucos estudos sobre a produção de Delfina Benigna da Cunha.

Ademais, Joaquim Norberto salientou-se como um importante nome no registro de Delfina da Cunha nas Histórias da Literatura.

Pouco tempo depois de publicar seus poemas, a autora já circulava nos estudos e nas referências literárias feitas pelo historiador, o que é bastante significativo para pensar na importância da poetisa na produção literária rio-grandense e nacional, considerando-se que Joaquim Norberto era carioca e colocou o nome de Delfina em publicações fora do Rio Grande do Sul.

Por fim, cabe ressaltar a relevância da Revista Província de São Pedro, que possibilitou a articulação entre os Séculos XIX e XX no que se refere aos estudos sobre Delfina da Cunha. É possível pensar que a Revista cumpriu, nesse sentido, o objetivo a que se propôs desde seu primeiro número, quando seu Diretor, Moysés Vellinho, tratou da importância de se construir o retrato de uma nação a partir da abordagem das multiplicidades regionais. A poetisa rio-grandense, estudada por um historiador carioca, foi representativa, nesse sentido. E seus rastros permaneceram à luz da historiografia, desde o Século XIX até o dia de hoje, em que produzo este estudo.

REFERÊNCIAS

- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- CESAR, Guilhermino. *História da Literatura do Rio Grande do Sul (1737-1902)*. Porto Alegre: Editora Globo, 1956.
- CUNHA, Delfina Benigna da. *Poesias: oferecidas às senhoras rio-grandenses*. Org. Carlos Alexandre Baumgarten; introdução de Rita Terezinha Schmidt. - 3 ed. - Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2001.
- MORAES, Carlos Dante. *Condições Histórico-Sociais da Literatura Rio-grandense*. Revista Província de São Pedro. Porto Alegre, v. 9, n. 19, 1954. p. 7 CD-ROM.
- PERKINS, David. *História da literatura e narração*. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS. Porto Alegre, v. 3, n. 1, mar. 1999. Série Traduções.
- RICOEUR, Paul. Arquivos, documento, rastro. In: *Tempo e Narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- SAMPAIO, Maria Clemência da Silveira. *Uma voz ao sul: os versos de Maria Clemência da Silveira Sampaio*; organização, atualização e introdução de Maria Eunice Moreira. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2003

SILVA, João Pinto da. *História Literária do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1924.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Bosquejo da história da poesia brasileira*. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

_____. *Brasileiras Célebres*. Rio de Janeiro: Garnier Irmãos Editores, 1862. Disponível em <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=143524> Acesso em 27/06/2014 .

_____. *Delfina Benigna da Cunha*. Revista *Província de São Pedro*. Porto Alegre, v. 9, n. 19, 1954.. CD-ROM

_____. *Modulações Poéticas*. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

VELLINHO, Moysés. Editorial da *Revista Província de São Pedro*. Porto Alegre, v. 1, n. 01, junho de 1945. p. 6. CD-ROM

_____. *Editorial da Revista Província de São Pedro*. Porto Alegre, v. 9, n. 09, 1954. p. 6 CD-ROM .



Partir para viver livre? : A dicotomia entre colonizador e colonizado e a condição feminina no romance *Le ventre d'Atlantique*

Bruna Alves Lopes*

Resumo: Este trabalho tem por objetivo analisar o romance *Le ventre d'Atlantique* de autoria da escritora senegalesa Fatou Diome. A ênfase do trabalho estará na relação dicotômica entre França e África (que no romance é representada pela ilha de Niodior), além da condição feminina das personagens senegalesas representadas, dando destaque à narradora da história, Salie, e a personagem Sankéle. A relação entre os dois mundos retratados no romance caracteriza-se como uma relação de poder, sendo a França (detentora do poder econômico e cultural) caracterizada como uma espécie de novo paraíso na terra. Neste sentido, a situação das mulheres da ilha é de dupla marginalização: primeiro por habitarem um país que está às margens do poderio econômico, segundo devido sua condição de mulher que pouco espaço tem diante da força da comunidade e dos valores patriarcais. Desta forma, colocar uma personagem mulher para narrar a história é uma forma de empoderamento, não apenas daquela que narra, mas também das mulheres de sua comunidade.

Palavras-chave: dicotomia, imigração, mulher.

Résumé : Ce travail a pour objectif analyser le roman *Le ventre d'Atlantique* rédigé par l'écrivain sénégalais Fatou Diome. L'emphase de l'article sera dans la relation dichotomique entre France et l'Afrique (qui dans le

* Mestre em Ciências Sociais Aplicadas pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Atualmente é doutorando do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais Aplicadas pela mesma instituição.

roman est représenté par l'île de Niodior), et de la condition féminine des personnages sénégalais représenté, soulignant le narrateur de l'histoire, le caractère Salie, et Sankele. La relation entre les deux mondes représentés dans le roman se caractérise par une relation de pouvoir, avec la France (détenteur du pouvoir économique et culturel), caractérisée comme une sorte de nouveau paradis sur terre. En ce sens, la situation des femmes de l'île est une double marginalisation: d'abord par habitent un pays qui est sur les rives de la puissance économique, la deuxième parce que l'état de sa femme a peu de place sur la force de la communauté et les valeurs patriarcales. De cette façon, mettre un personnage de la femme de raconter l'histoire est une forme d'autonomisation, et pas seulement celui qui raconte, mais aussi les femmes dans leur communauté.

Mots-clés: dichotomie, l'immigration, femme.

Introdução

Publicado em 2003, *Le Ventre d'Atlantique* retrata a história da jovem senegalesa Salie, que mora na França, e seu meio irmão Madiké, que habita a ilha de Niodior (Senegal), e que tem como maior sonho juntar-se à irmã e tentar a vida como jogador de futebol. Os objetivos do irmão deixam Salie transtornada; afinal como explicar para Madiké que a imagem que ele possui da França não corresponde com a realidade cotidiana vivenciada pelos imigrantes africanos nesse país?

Ao refletir sobre tal questão, e a melhor forma de tentar solucioná-la, o trabalho da escritora senegalesa Fatou Diome nos convidada a refletir sobre a dicotomia criada entre os antigos países colonizadores (neste caso a França) e suas ex-colônias, representada no romance pela pequena ilha de Niodior, no Senegal. Se, nas antigas lendas do período da colonização, o Eldorado estava localizado no chamado Novo Mundo – atraindo para estes lugares vários desbravadores em busca de riquezas – no romance, a França é representada pelos moradores de Niodior como uma espécie de Eldorado do século XXI, um paraíso em que a pobreza é desconhecida. Em contrapartida, apesar de Niodior ser apresentada pela narradora como

um lugar autossuficiente em termos econômicos (AGNEVALL, 2007), para seus habitantes Niodior é o outro da França, seu inverso, o lugar da pobreza e da falta de possibilidades, ao mesmo tempo em que também é o lugar da valorização dos laços comunitários e da manutenção da tradição em contrapartida ao individualismo ocidental representado pela França.

As diferenças e choques existentes entre esses dois mundos abre espaço para que a condição feminina também seja retratada no romance. É significativo o fato do narrador ser uma mulher, não apenas pelas condições que a levaram a sair de sua terra natal e habitar a França, mas também porque é uma mulher que rompe com o silêncio e analisa criticamente os dois mundos que lhe são conhecidos.

Entretanto, cabe ressaltar, como bem fez Fatou Diome, que não há apenas uma maneira de falar sobre tais assuntos, pois muitas são as Áfricas e muitos os motivos que levam as pessoas a saírem de seus países e conhecerem outras formas de viver, o que ajudam a experienciar de maneiras distintas o processo de imigração e a elaboração do que significa ser mulher. Numa entrevista concedida à Taina Tervonen para o site *Africultures.com* Fatou Diome disse o seguinte:

Il n'y a pas une manière d'écrire l'exil des Africains. Chaque Africain a vécu un exil différent. Nous n'avons pas la même éducation, ni les mêmes raisons de partir, ni les mêmes conditions de vie en France. Fatalement, nous ne regardons pas l'exil de la même manière. S'y ajoute l'état d'esprit de l'auteur. Je n'aime pas faire du misérabilisme brut. Je préfère raconter les choses avec un regard plus ironique, plus caustique, plus drôle. Je regarde l'Afrique avec distance : il y a des choses qui sont bien et que je voudrais garder, mais il y a d'autres que je n'hésiterais pas à mettre à la poubelle, et je le dis ouvertement. Je regarde la culture occidentale de la même façon. J'écris entre ces deux cultures qui forment une sorte de miroir à double face, et j'essaie de regarder les deux cultures de la même manière : honnêtement, avec fran-

chise et lucidité. Il me semble essentiel d’oser être franche en tant qu’immigrée. C’est à nous de raconter ce qu’est la réalité ici. Je ne veux décourager personne, je veux juste dire qu’il faut partir en connaissance de cause. Savoir pourquoi on veut partir et ce qui nous attend, et quels sont les atouts dont on dispose pour espérer réussir là-bas, parce que ce n’est pas donné à tout le monde. (DIOME, 2003. s/p.).¹

Desta breve exposição ressaltaremos ao longo deste trabalho a relação existente entre a França e Niodior. O drama de Salie, no sentido de tentar convencer seu irmão a não ir para a França (ao menos não com a imagem romanceada que este possui do país) servirá de base tanto para problematizarmos esta relação de “duplo espelho”, para utilizarmos as palavras de Fatou Diome, como a condição feminina das mulheres apresentadas no romance. Cabe ressaltarmos que Salie só foi para a França por não se sentir incluída na comunidade em que nasceu, entretanto, as adversidades e preconceitos vivenciados em seu “novo país” também deixam claro que a personagem jamais poderá um dia se apresentar enquanto francesa.

Deste “não lugar” Salie observa criticamente a França e Niodior. Pouco pode oferecer – seja a seu irmão Madiké, ou aos demais moradores da ilha – além de seu olhar e sua fala sobre esses dois

¹ Não há uma maneira de escrever o exílio dos africanos. Cada africano viveu um exílio diferente. Não temos a mesma educação, ou as mesmas razões para sair, nem as mesmas condições de vida na França. Inevitavelmente, não olhamos para o exílio da mesma maneira. Soma-se o estado de espírito do autor. Eu não gosto da miséria bruta. Eu prefiro dizer as coisas com um olhar mais irônico, mais cáustico, engraçado. Eu olho para a África com a distância: há coisas que são boas e eu gostaria de manter, mas há outros que eu não hesitaria em colocar no lixo, e eu digo isso abertamente. Eu olho para a cultura ocidental, da mesma forma. Escrevo estas duas culturas que formam uma espécie de espelho dupla face, e eu tento assistir as duas culturas da mesma forma: honesta, aberta e com lucidez. Parece-me essencial que se atrevam a serem honestos com os imigrantes. Cabe a nós para dizer o que a realidade aqui. Eu não quero desanimar ninguém, eu só quero dizer que devemos começar com conhecimento de causa. Por que queremos ir e o que esperar, e quais são os trunfos que estão disponíveis para a esperança de torná-lo lá, pois não é dado a todos. (tradução livre do francês).

lugares. Entretanto, se considerarmos que na perspectiva de Salie as mulheres pouco tinham além do silêncio, sua fala em si já é uma forma de romper barreiras.

O espelho duplo: França e Niodior

Entre o que esperas e o que sou
Há um mar.
Entre o que preciso e o que tens
Há um vão.
Entre tua rota e aonde vou
Há o azar.
Entre o que me pedes e o que dou
Há um não ².

Fatou Diome, como mencionado anteriormente, propõem no romance *Le Ventre d'Atlantique* olhar criticamente tanto para a cultura francesa (representando o Ocidente), como para o modo de vida dos habitantes da ilha de Niodior que, em certa medida representa a África. Podemos dizer que há uma dicotomia entre estes dois mundos, sendo esta separação não apenas geográfica, mas também cultural. Neste sentido, para olhar com serenidade e lucidez o Ocidente e a África (França e Niodior), FatouDiome recorre à bipolaridade entre a antiga colônia e a França. O tempo todo no romance há uma tensão entre a criação de uma imagem positivada do Ocidente, considerado sempre como superior aos países africanos no ponto de vista inclusive dos próprios habitantes das antigas colônias, e uma imagem negativa de Niodior, entendida por seus moradores como atrasada e pobre.

Agnevall (2007) ao analisar a relação existe entre centro e periferia no romance de FatouDiome coloca em questão como a França

² SAAD, Tony. Incompatibilidade. Disponível em <https://donazicatabraba.wordpress.com/>. Acesso em 27/04/15

consegue ser onipresente na vida dos moradores da ilha da Niodior tendo em vista que a distância física existente entre os dois espaços são significativas? Para tentarmos elaborar uma resposta para tal questão, recorreremos a observação feita pela personagem Salie sobre o assunto: “aprèslacolonisationhistoriquementreconnue, dit-elle, règnemaintenant une sorte de colonisationmentale” (DIOME, 2003, p. 53)³. O que faz da França uma presença constante na vida dos moradores da ilha de Niodior não está relacionada a uma dominação política ou econômica – até porque, como bem observou Agnevall (2007) que a ilha é autossuficiente – mas sim a dominação no âmbito ideológico. Esta forma de colonialismo mental realiza-se através dos meios de comunicação, sobretudo da televisão, pela escolarização das crianças da ilha e através dos relatos de pessoas de Niodior que moraram durante algum tempo na França.

Sobre o impacto da televisão na vida dos moradores de Niodior, a personagem Salie utiliza as seguintes palavras:

Pour la première fois de leur vie, la majorité des habitants pouvait expérimenter cette chose étrange dont ils avaient déjà entendu parler: voir les Blancs parler, chanter, danser, manger, s’embrasser, s’engueuler, bref, voir des Blancs vivre pour vrai, là, dans la boîte, juste derrière la vitre [...] Ainsi, les Noirs aussi saient se servir de la magie des Blancs.⁴(DIOME, 2003, p.49).

A primeira televisão da ilha chega através do homem de Barbès, que morou durante algum tempo na França. Na perspectiva da narradora do romance, o homem de Barbès traz para a vila não apenas um aparelho eletrônico, mas a afirmação e a imposição de um mundo

³ Após a colonização historicamente reconhecida, disse ela, reina agora uma espécie de colonização mental. (tradução livre do francês)

⁴ Pela primeira vez na vida, a maioria das pessoas poderiam experimentar essa coisa estranha que já ouviram falar: ver os brancos falar, cantar, dançar, comer, se beijar, gritar, enfim, ver os Brancos viver de verdade, ali mesmo na caixa, apenas atrás do vidro [...] Assim, os negros também sabem se servir da magia dos brancos.

desconhecido por aquelas pessoas. A televisão, nesse contexto, acaba simbolizando uma espécie de bandeira que foi colocada para demarcar um território: afirmar a dominação do mundo branco em relação ao mundo negro.

Oliveira (2014) ao analisar as representações em relação ao continente africano contidas na série *Nova África: um continente, um novo olhar* dedicou sua atenção em compreender como os meios de comunicação servem, em muitos casos, de instrumentos de projeção e construção de identidades e representações. O grande poder dos meios de comunicação de massa está no fato destes atingirem um público amplo, espalhado geograficamente, diverso e anônimo.

La télévision, médium de mass par excellence, joue un rôle prépondérant dans cette propagande culturelle qui est une agression des cultures des autres sociétés. La métaphore du virus cybernétique, capable de détruire les fichiers importants enregistrés dans un ordinateur, est assez explicite des nuisances de l'envahissement de la culture occidentale, d'où la nécessité de se prémunir de ses attaques par l'utilisation d'un anti-virus. Le bouclier pour préserver les cultures africaines en particulier et les cultures minoritaires de manière générale de la déstructuration serait une très bonne imprégnation de nos cultures, avoir des repères suffisamment solides avant d'aller vers l'Universel, s'enraciner avant de s'ouvrir. (SAKHO, 2007, s/p).⁵

As mensagens divulgadas por esses meios podem, inclusive, afetar os consumidores destas informações. No caso retratado no

⁵ A televisão, por excelência meio de massa, desempenha um papel fundamental nesta propaganda cultural que é uma agressão das culturas de outras sociedades. A metáfora do vírus cibernéticos que podem destruir arquivos importantes armazenados em um computador é incômodo bastante explícito de invasão da cultura ocidental, daí a necessidade de se proteger contra ataques com o uso de um antivírus. O escudo de preservar as culturas africanas, em particular, e culturas minoritárias em geral a repartição seria uma boa impregnação de nossas culturas, têm fortes marcas suficientes antes de ir para o Universal, criar raízes antes da abertura (tradução livre do francês).

romance, a televisão não apenas apresenta um outro mundo para os jovens da ilha de Niodior, ela os ajuda a pensarem que a França seria uma espécie de paraíso, um novo Eldorado, sendo que, se eles quisessem algum dia ter algum valor no seu país de origem, deveriam imigrar para a França.

Salie, ao refletir sobre a melhor maneira de convencer Madické sobre o que é ser um imigrante negro na França, observa que suas palavras soam mentirosas diante de tudo o que Madické e seus amigos observam na televisão. É através dela que os habitantes de Niodior descobrem que os melhores jogadores senegaleses jogam em clubes franceses, os intelectuais senegaleses, assim como as principais figuras políticas, realizaram parte de seus estudos na França. Enfim, de forma direta ou indireta a mensagem expressa na tela da televisão que tudo que há de melhor no Senegal possui alguma relação com a França.

Na elaboração da dicotomia entre França e Niodior a educação escolar recebida pelos habitantes da ilha também possui um papel chave. Ndétare, de certa maneira, encarna essa bipolaridade. Como é descrito no romance, ele se distingue dos demais moradores da ilha devido seu jeito citadino, seu francês acadêmico e suas ideias marxistas. Considerado um “agitador perigoso”, Ndétare se vê obrigado a permanecer na ilha e acabou assumindo o posto de diretor da escola primária. É por intermédio dele que Salie diz que conheceu obras de escritores como Montesquieu, Victor Hugo, Dostoiévski (europeus) como também obras de escritores africanos como, por exemplo, MariamaBâ. Por meio de Ndétare, o mundo francês ganha forma, seja na sua forma positivada realizada via escritores europeus, seja através dos conselhos dado aos jovens de Niodior sobre o fato da França não ser o paraíso que eles imaginam.

Agnevall (2007) ao explorar as ideias centrais do trabalho de Fanon e Césaire, argumenta que a dicotomia entre colonizadores

e colonizados é utilizada, em muitos casos como instrumento de resistência e denúncia sobre os resultados do processo de colonização, sendo um dos exemplos desse processo, a própria divisão do território africano que obedeceu a lógica imposta pelos países europeus e não a história e a cultura dos povos africanos. Neste sentido, em muitos casos, o nacionalismo dos povos africanos, antes de expressarem uma forma de legitimação política, tentaria exprimir uma noção de comunidade.

No romance de Fatou Diome a imagem positivada da França faz com que este país seja visto como um lugar a ser explorado, lugar de se enriquecer (seja financeiramente, seja culturalmente). Entretanto, mesmo para personagens como Madické cujo maior sonho é ir para a França, este desejo não está relacionado com uma vontade de permanecer lá, pois como na lenda do Eldorado, a França é vista como o lugar da aventura e da exploração. Tais características tornam essa ação, ir para a França, como uma ação que cabe apenas aos homens.

Uma das principais críticas ao Ocidente, por parte dos habitantes de Niodior, é a individualização exacerbada. A força dos costumes vivenciados pelos habitantes da ilha não abrem espaço para os indivíduos, pois este só existe na medida em que pertence à comunidade. Neste sentido, a maior crítica feita aqueles que vão morar na França é dizer que este tornou-se um individualista ou um egoísta: esta é a crítica feita por Madické a sua irmã, por acreditar que ela não quer lhe ajudar porque não quer dividir com ele tudo de bom que a França, em seu imaginário, tem para oferecer. Esta também foi a crítica realizada à Moussa por seus familiares por acreditarem que ele não enviava dinheiro para a família porque tinha se tornado um individualista, igual aos ocidentais, e não por ter passado por todas as formas de privações.

Moussa é a personificação, no romance, do choque cultural e do racismo vivenciado pelos senegaleses na França. Da mesma ma-

neira que outros jovens, Moussa foi recrutado para ir à França e seguir carreira como jogador de futebol. Entretanto, os resultados não foram aqueles por ele esperado. Sua situação no país ficou tão precária que chegou a trabalhar numa situação análoga a de um escravo. Por fim, coberto de vergonha por não ter conseguido cumprir as expectativas de seus familiares (trabalhar e economizar uma boa quantia de dinheiro), Moussa volta para Niodior, mas a vergonha o faz preferir morrer se atirando no mar, a suportar o peso da vergonha e da decepção que provocou ao seu grupo.

Neste sentido, se a França é o centro do poder econômico e o lugar da realização pessoal, ela também pode se tornar o lugar da ruína do indivíduo. Entretanto, mesmo com as declarações de Salie, a triste trajetória de Moussa e as palavras de Ndétare, os jovens da ilha de Niodior preferem escutar as histórias de sucesso vistas na televisão ou relatada por pessoas que conseguiram certa tranquilidade financeira indo para a França.

Entre essas figuras admiradas pelos jovens está o homem de Barbès que, numa tentativa de heroizar sua experiência, exalta sempre os pontos positivos de sua estadia na França, o que acaba colaborando para que os jovens senegaleses acreditem que sair de Niodior é a única alternativa para possuírem uma vida melhor. Aqueles que retornam para casa preferem silenciar suas experiências negativas em relação ao momento em que permaneceram longe de casa, não relatando as barbaridades, misérias, fome, falta de qualidade de vida experienciados na França. Os que voltaram numa situação melhor preferem falar com entusiasmo as maravilhas encontradas, sem mencionar que muitas delas possuem um público bem específico: no caso a classe média francesa.

Esta representação da França como símbolo do poder econômico, e mesmo cultural, chega ao ponto de muitos senegaleses conhecerem mais a cultura francesa que a cultura de seu próprio país.

FatouDiome aborda isso ao descrever o diálogo entre o Homem Barbès e uma de suas esposas. Este lhe fala sobre as belezas existentes na França como, por exemplo, o Arco do Triunfo, a Torre Eiffel e a Catedral de Notre-Dame. Entretanto, num determinado momento do diálogo o homem de Barbès observa que conhece Notre-Dame, mas não conhece os mosteiros de Dakar e Touba, o que representa, de certa forma uma expropriação cultural.

Neste sentido, há uma incompatibilidade, parafraseando o poema de Tony Saad entre aquilo que se imagina da França e aquilo que ela é, entre o que se deseja e o que ela oferece. Há uma incompatibilidade entre a imagem que Madickè faz do que seja viver na Europa e a vida de Salie no território francês.

O feminino em *Le Ventre de l'Atlantique*

Felski (2003) ao analisar a importância das teorias feministas para a análise literária destacou a importância da categoria gênero na leitura e construção do texto e da crítica literária. Nesta perspectiva, o gênero moldaria o conteúdo/enredo, o caráter e a linguagem da escrita literária. Para exemplificar seu pensamento, Felski coloca a seguinte indagação: poderia Emma Bovary ser um homem ou Fausto ser uma mulher sem que as questões sociais e estéticas propostas nestas obras se perdessem ou fossem alteradas? Na perspectiva da autora, a resposta a essa pergunta é negativa, afinal as questões de gênero interferem na produção e no sentido do texto literário.

Entretanto, para ampliarmos o debate, devemos lembrar que quem fala/escreve gênero, também deve ter em mente outras categorias que compõem a crítica ao poder a partir da perspectiva feminista, sendo elas: classe, raça/etnia. Esta tríade (gênero, raça/etnia e classe) compõem as relações sociais e, embora sofram transforma-

ções conforme o tempo e a sociedade para a qual estamos olhando, ajudam a compreender o papel e o lugar dos sujeitos na sociedade em que vivem.

Gehrmann (2011) argumenta que as chamadas escritoras africanas pós-coloniais, preocupadas em entender a complexidade de suas sociedades, colocam em seus trabalhos – ainda que muitas vezes não se apresentem como feministas – questões relacionadas a gênero, classe e raça/etnia. Tais questões são latentes em *Le Ventre de L'Atlantique*, seja de maneira direta – na caracterização e narração da trajetória de vida de cada uma das personagens – seja de maneira indireta, afinal, a oposição entre França e Niodior representa a disputa histórica entre o antigo Colonizador – escrito com maiúscula porque representa o centro do poder, compreendido sempre no masculino – e a colônia, que nesta metáfora só existe a partir da relação com o colonizador, sendo esta relação marcada por laços de dependência.

Esta oposição entre colônia e colonizador, também pode ser vista a partir do viés da oposição entre o moderno e o não moderno. A associação da França, como o espaço do moderno, e Niodior como o lugar da tradição nos remete a discussão realizada por Felski (1995) em seu livro *The Gender of Modernity*. Neste trabalho, além de ressaltar a importância da categoria gênero na forma como conceituamos a noção de modernidade, a autora argumenta que durante muito tempo predominou a associação da modernidade enquanto masculina, sendo que todos os valores modernos e positivos estariam associados a subjetividade masculina. Em contrapartida, as mulheres representariam o outro da modernidade, a tradição. Enquanto o indivíduo moderno seria aquele autônomo e livre, as mulheres ainda estariam presas aos laços sociais e familiares.

No romance, o lugar da individualidade é a França que, ao contrário da ilha, permitiria ao sujeito reconhecer-se enquanto 'ser

individualizado' e em certa medida autônomo em relação a sua comunidade. Entretanto, há um perigo nesta individualização que, na perspectiva dos habitantes de Niodior poderia obliterar qualquer sentimento de solidariedade e comunidade. Esta é uma das grandes questões colocada pela autora, uma vez que ela observa a necessidade da comunidade ceder espaço para o indivíduo, sem que se abra mão do espírito de coletividade.

Tendo em vista estes apontamentos, não podemos deixar de destacar que quem narra *Le Ventre de l'Atlantique* é uma mulher, no caso, Salie. Tal fato é interessante principalmente se levarmos em consideração dois elementos destacados na história: o lugar de onde Salie fala (França) e o papel desempenhado pelas mulheres em Niodior, associadas com a tradição.

Assim como dito anteriormente, no romance os moradores de Niodior representam a França como uma espécie de Eldorado do século XXI. Todo mundo místico tem seus tesouros e também possui seus perigos, o que faz com que enquanto os homens da ilha dirigem-se para a França em busca de sucesso e enriquecimento, suas esposas permaneçam na África. Tal situação, como observado por Agnevall (2007), coloca as mulheres de Niodior numa situação de dupla periferia: a primeira geográfica, uma vez que habitam uma região que não apenas seria uma periferia do Senegal, mas também da França; a outra social, pois são mulheres dependentes, inclusive economicamente, dos maridos que saíram em busca de riquezas.

Para compreendemos a posição de Salie, e o impacto de sua fala, é pertinente a noção de violência estrutural apresentada por Gehrman (2011). A autora define o conceito como sendo o efeito das estruturas hierarquizadas e institucionalizadas de uma dada sociedade. Estas estruturas limitam as ações de um determinado grupo ou indivíduo no sentido de exercer a sua liberdade. Tais hierarquias e limitações, por sua vez, trariam como resultado a discriminação

minação e submissão de um grupo em relação ao outro. Entretanto a noção de violência estrutural não é exercida apenas no âmbito das relações interpessoais, mas também as relações políticas internacionais, principalmente nos contextos pós-colonialistas e neocoloniais.

Neste sentido, não apenas a relação França e Niodior caracteriza-se como uma relação de poder, mas também a própria forma de relacionamento entre os homens e mulheres de Niodor. Agnevall (2007, p. 5) destacou que “Le fait que Salie, la narratrice, est une femme ajoute une dimension supplémentaire, car en tant que femme, elle développe une position d’observation plutôt que de pouvoir”⁶.

Embora esteja na França, o lugar de onde fala Salie não pode ser considerado como um lugar de poder, afinal, devemos lembrar que seu corpo está na França, mas seus pés estão na África, o que a faz se destacar na multidão que caminha em solo francês. Cabe ressaltar que Salie é uma filha ilegítima fazendo com que, numa sociedade marcada pelos valores tradicionais em que o casamento caracteriza-se mais com alianças entre famílias que com qualquer decisão individual, a ilegitimidade de seu nascimento (fora do casamento) a deixou em certa medida sem lugar social dentro da comunidade. Esta falta de lugar entre os seus é que fará Salie sair da África, ao contrário de outras mulheres que vivem em Niodior, e ir para a França.

Ao falar da composição de suas personagens, FatouDiome chama a atenção para o significado de cada nome e como estes significados colaboram para a composição das personagens:

Madické en wolof, c’est celui qui arrive, ce qui caractérise bien ce personnage qui veut à tout prix partir. Salie, je l’ai faite en français, c’est la fille qui est « salie ». Saly est un

⁶ O fato de que Salie, a narradora, ser uma mulher acrescenta uma dimensão suplementar, pois enquanto mulher, ela desenvolve uma posição de mais de observação que de poder.

nom qui existe au Sénégal mais en l'écrivant à la française, cela permet d'inclure toute l'histoire de ce personnage dans son nom. (DIOME, 2003, s/p).⁷

O fato do nome Saly não existir no Senegal, e a tradução no francês significar 'sujo' nos ajuda a explorar algumas características da personagem. Em primeiro lugar, ela não tem espaço na sociedade em que nasceu. Neste sentido, sair de Niodior não é uma questão de escolha, mas sim de necessidade, situação diferente do seu irmão.

Ao longo da história podemos observar que Salie e Madické mantêm um diálogo constante um com o outro via telefone, embora nem sempre consigam se compreender. O que separa os dois irmãos não é apenas o Atlântico, mas as marcas da cultura. Madické imagina a França a partir da perspectiva de quem nunca se sentiu excluído da comunidade, o que torna o exílio uma escolha para ele, mesmo que não muito racional. Já Salie olha da perspectiva de quem se vê sozinha e isolada, entretanto pela primeira vez livre, pois nunca conseguiu se sentir integrada em meio aos seus.

Os costumes de Niodior voltados para a valorização dos laços comunitários não abrem espaços para o indivíduo se afirmar. Neste sentido, ir para a França é um dos poucos caminhos encontrados por aqueles que não conseguiram se adaptar, como foi o caso de Salie que, para viver livre, precisou partir, embora o custo dessa liberdade tenha sido o exílio.

Sankèle é outra personagem feminina interessante que, no romance, representa a tentativa da mulher se afirmar perante a comunidade. Descrita como uma jovem muito bonita e de um espírito

⁷ Madické em wolof é aquele que chega, caracteriza bem o personagem que quer a todo preço partir. Salie, eu a fiz em francês, é a menina que é 'suja'. Saly é um nome que não existe no Senegal, mas a escrevendo em francês permite incluir toda a história da personagem no seu nome.

nobre, Sankèle se apaixona por Ndétare – o francês professor da escola primária. Entretanto o casamento, como é descrito no romance, não é uma questão de escolha entre duas pessoas, mas sim um acordo entre duas famílias. Num tom extremamente irônico, Fatou Diome diz o seguinte através de sua narradora: “le lit n’est que le prolongement naturel de l’arbre à palabres, le lieu où les accords précédemment conclus entrent en vigueur”⁸. (DIOME, 2003, p.127).

No caso de Sankèle, o acordo não previa que esta se casasse com Ndétare, mas sim que se tornasse uma das esposas do homem de Bèrbes, considerado pelos moradores de Niodior um bom partido devido ao fato de aparentar viver bem economicamente, além de morar na França e visitar a ilha de tempos em tempos.

O que marcará a diferença entre o destino de Sankèle e o de sua mãe – que quando jovem também não queria casar com o homem escolhido pelos seus pais, mas acabou cedendo aos costumes da comunidade – foi o encontro com Ndétere. Neste ponto, há a possibilidade de interpretar o relacionamento entre Sankèle e Ndétere como uma analogia entre Niodior e a França. A beleza e nobreza de espírito de Sankèle representando a complexidade e riqueza da cultura africana, sendo que seu analfabetismo simbolizaria a falta de contato com a filosofia e o conhecimento que permeia o mundo francês. Neste sentido, a paixão de Sankèle por Ndétere pode ser compreendida como o encantamento dos moradores de Niodior pelo mundo francês e será através desse contato com um outro mundo – e portanto uma outra forma de estar no mundo – que despertará nela o sentimento de revolta. Este sentimento não é movido por nenhum complexo de inferioridade, mas sim decorrente do conhecimento de que seu cotidiano a oprime, pois as tradições na qual está imersa retira sua liberdade.

⁸ a cama é apenas uma extensão natural da árvore às longas discussões, onde os acordos anteriores entram em vigor (tradução livre do francês).

Em um determinado momento da narrativa é dito as seguintes palavras: “puisqueladiplomatie se peaufine entre les jambés des-femmes, lesdéclarations de guerrepouventaussivenir de là”(DIO-ME, 2003, p.130)⁹. É então desta maneira que Sankèle começará sua guerra familiar que, na verdade, é uma luta contra a opressão da tradição e a falta de possibilidade de escolher seu próprio marido.

A história de Sankèle demonstra que tão importante quanto os laços familiares é a imagem que esta família passa para a comunidade em que vive, sendo que envergonhar a família perante a comunidade é o maior castigo que uma pessoa pode sofrer. Moussa, por não conseguir fazer fortuna na França e ter voltado deportado, não conseguindo carregar consigo o peso da vergonha preferiu a morte, se afogando no mar. Este mesmo mar, também terá papel fundamental na história de Sankèle, entretanto, não será a sua vida em sacrifício que o Atlântico receberá, mas sim a do seu filho com Ndétere.

Sankèle desobedece todas as normas impostas socialmente, sendo a principal a submissão ao poder paterno. A personagem é o melhor exemplo da violência estrutural mencionada anteriormente. Enquanto Salie ainda teve a oportunidade de se exilar e assim conquistar um pouco de liberdade, Sakèle não teve a mesma sorte, sendo que como resultado de suas ações, acabou ficando sem sua família, sem a pessoa a quem entregou seu coração e sem o filho.

Na entrevista citada no início deste artigo, FatouDiome deixou claro a singularidade de seu olhar e o fato de não poder generalizar sua narrativa a todos os imigrantes que se destinam à França. Entretanto, a tentativa de não universalizar as experiências está presente na trajetória de vários personagens, sendo mais marcante em Salie/ Sakèle e Moussa/ Madické.

⁹ Pois a diplomacia se desenvolve entre as pernas das mulheres e as declarações de guerra podem, assim, virem de lá (tradução livre do francês).

Neste ponto a categoria gênero pode nos auxiliar a entender as diferenças e convergências nos caminhos seguidos por homens e mulheres no romance, pois são vozes distintas que abordam as diferentes formas de sofrer a violência estrutural e de reagir a elas. O peso da comunidade sobre o indivíduo é imposto tanto para as mulheres como para os homens, entretanto cada sujeito tem suas formas de reagir ou não a tais opressões. Salie encontrou na escrita uma maneira de romper tanto o seu próprio silêncio como o silenciamento de outras mulheres da ilha de Niodior, enquanto Sakèle, ao perder tudo por acreditar que era possível traçar um outro destino, fez da dança o seu meio de sobrevivência. O destino de Moussa foi a morte no mar, enquanto Madické permaneceu na ilha. De alguma forma, todos estes personagens encontraram com a morte, seja ela simbólica ou real.

Considerações finais:

O Atlântico banha toda a costa da África. No romance é ele que sustenta os moradores da ilha de Niodior, uma vez que a principal atividade econômica dos moradores é a pesca. Também é o Atlântico, ao separar a Europa da África, que ajuda a sustentar a imagem da França como um novo paraíso na terra, um novo Eldorado. O Atlântico alimenta, mas também se alimenta daqueles que ousaram a questionar. No romance, o Atlântico une e separa ao mesmo tempo.

Observamos que a relação existente entre a França e Niodior em *Le Ventre de L'Atlantique* é pautado por um processo de espelhamento: Niodior ao olhar a França vê de certa forma o seu reflexo, e vice versa. O olhar para o outro serve de instrumento para verificar as próprias potencialidades e limitações, embora para a maioria dos habitantes da ilha essa reflexão esteja pautada por uma imagem negativa de si, pois aquilo que eles observam na televisão, leem nos livros e ouvem de pessoas que estiveram durante algum tempo na

França ajuda-os a enxergar apenas o lado positivo de estar no outro lado do Atlântico. A imagem construída da França não abre brechas para imperfeições.

Salie por estar numa espécie de não-lugar (uma vez que não se sente pertencente nem a França, nem a Niodior) é quem irá se colocar no papel de observador crítico, analisando as limitações e as potencialidades de cada sociedade. Sua condição de mulher ajudará a retirar de sua narrativa um papel de poder, ao mesmo tempo em que sua escrita pode ser compreendida como um empoderamento: tanto seu como também das mulheres de Niodior.

Ao que diz respeito à Niodior, a principal crítica tecida pela personagem escritora é a abdicação da autonomia e do individualismo em prol do grupo. Entretanto, como é destacado ao longo da narrativa, a liberdade tem um preço que nem todos estão dispostos a arcar. Quanto de sua liberdade um sujeito está disposta a abdicar em prol da comunidade? Há, ao longo do romance, diversas respostas para essa questão, ganhando maior destaque a história de Sackèle e sua mãe. Esta última também, quando jovem, não queria se casar com o homem escolhido pelo seu pai. Entretanto, ao contrário da filha, aceitou os costumes da comunidade, situação diferente de Sackèle. Podemos dizer que a afirmação desta personagem enquanto indivíduo tornou-a um ser livre, embora o preço tenha sido a perda do filho e o rompimento com a família.

Fatou Diome ao longo do livro expõem a ideia em que tudo que é considerado 'estranho' coloca em questão os valores seguidos tanto pelo indivíduo, como pela comunidade ao qual pertence. Tal questão deixa uma certa tensão entre os habitantes de Niodior, uma vez que a França representa tudo o que eles não são, os valores franceses colocam em questão os valores africanos. Neste sentido, como ir para a França sem se ocidentalizar, sem perder os valores do grupo? Para os homens, partir era necessário, uma vez que era

uma maneira de serem reconhecidos e valorizados entre os seus, mas isso também representava um perigo: eles poderiam se tornar estranhos para o grupo e, tudo que é estranhodeveria ser eliminado.

O status de Salie diante do grupo é um símbolo desse expurgo ao estranho. Nascida de um relacionamento considerado pelo grupo ilegítimo, a personagem nunca foi totalmente aceita pelos seus, sendo sempre deixada nas margens da comunidade. Sackèle tem uma trajetória um tanto distinta da personagem anterior, pois até a chegada da 'idade de casar' viveu uma vida conforme os padrões aceitos pela comunidade. Entretanto, com a imposição de um casamento com um homem que ela não amava, a vida da personagem adquire novos rumos. As duas personagens femininas aqui analisadas saíram de Niodior para terem a possibilidade de experienciar alguma a forma de liberdade e, cada uma a sua forma, pagaram um valor alto na tentativa de afirmar-se enquanto sujeitos.

Entretanto, se a valorização da comunidade em relação ao indivíduo tem aspectos extremamente negativo para os sujeitos, principalmente para as mulheres que ficam duplamente excluídas (primeiro por pertencerem a um lugar que está às margens do centro do poder, segundo pela própria condição de serem mulheres), FatouDiome deixa claro que a idealização da França não é o caminho para solucionar os problemas de Niodior. Obviamente a França possui maravilhas a serem conhecidas (filosofia, literatura, arquitetura, etc.), mas é necessário olhar para o país sem idealizações, pois, caso isso não seja feito, as consequências podem ser semelhantes ao destino de Moussa.

Partir para viver livre pode ser uma possibilidade em alguns casos, em outros é simplesmente uma questão imposta, e não uma escolha (como foi o caso de Salie e Sackèle). Entretanto o que é colocado em questão por FatouDiome neste romance não é se há ou não a necessidade de partir, mas sob que condições este 'auto exílio'

é feito. Se a liberdade exige um preço, há a necessidade que o sujeito tenha condições de ter consciência daquilo que está ganhando e perdendo com suas escolhas. O convite feito pela autora através de *Le ventre de l'Atlantique* não é um aviso contra a imigração, mas uma reflexão sobre este processo e tudo o que o envolve. Também não é uma ode a África ou a França, mas uma reflexão sobre esses dois lugares a partir da perspectiva do olhar feminino.

Referências

AGNEVALL, Paula. *La dichotomie entre le centre et la périphérie dans Le Ventre de l'Atlantique de Fatou Diome*. 2007. Disponível em :<http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:205168/FULLTEXT01>. Acesso em 17/04/2015.

DIOME, Fatou. *Partir pour vivre libre* :entretien de Taina TervonenavecFatouDiome . Outubro de 2003. Disponível em: <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=3227> .Acesso em 17/04/2015.

_____. *Le Ventre de l'Atlantique*. Anne Carrière. Paris. 2003.

FESLSKI, Rita. *Literature after Feminism*.University of Chicago Press, LTD., London.2003.

_____. *The Gender of Modernity*. Cambridge/London :Harvard University Press. 1995.

GEHRMANN, Susanne. La Violence du quotidien dans *Mossane* de Safi Faye et *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome. In : BAZIÉ, Isaac ; LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (org.). *Violences postcoloniales : représentations littéraires et perceptions médiatiques*. LitVerlag, Berlin, 2011 p. 29-48.

OLIVEIRA, Natália Godofredo. *Nova África*: como a série trabalha a possibilidade de novas representações do continente africano. Universidade Federal de Juiz de Fora. Faculdade de Comunicação Social. Monografia. Juiz de Fora. 2014. 57p.

SAKHO, Cheick. *Citoyennete universelle* : la quete obsedante d'une identite dans le ventre de l'atlantique. *Ethiopiennes* : revue negro-africaine de litterature et de philosophie. Nº 78, 2007. Disponível em: <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1538> .acesso em 17/04/2015.



A figura do olhar e do homem cordial em *Ressurreição*

Vagner Leite Rangel*

Resumo: *Ressurreição*, publicado em 1872, é o nosso objeto de estudo. Para tanto, abordaremos um dos traços recorrentes na narrativa: a figura do olhar e a sua função no romance. O objetivo é mostrar como o campo semântico do olhar é utilizado pelo narrador como estratégia narrativa de significação de um estado interior das personagens, que elas podem negacear, assim como um meio através do qual elas podem averiguar, para além dos jogos sociais de dissimulação, um possível efeito de verdade ou mentira plasmada no rosto de outras personagens, que não poderiam esconder a verdade perante o espelho da alma, que é o rosto – conforme a caracterização do olhar que encontramos na narrativa. Por fim, considerando a ideia de homem cordial (HOLANDA, 1995), confrontaremos a figuração do olhar com as atitudes da personagem central do romance, Félix, que se assemelham ao retrato do homem cordial. Nossa hipótese: mesmo sendo garantia de verdade, o olhar não é garantia para o homem cordial, cuja aparência de urbanidade não é mais do que aparência, isto é, sua mudança é epidérmica.

Palavras-chave: Machado de Assis, olhar, metáfora, metonímia, literatura.

Abstract: Machado de Assis first novel, *Ressurreição*, published in 1872, is usually approached in comparison with other novels. On this paper, we

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Mestrando em Letras e Bolsista Pesquisador Júnior do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro – RGPL, vagner.rangel@gmail.com

have chosen to focus on the study of the way the characters look at each other. We also intend to study how the narrator makes use of such thing to approach truth, which is supposed to be found hidden somewhere.

Keywords: Machado de Assis, the look, literature.

Introdução

Capítulo Primeiro: No dia do ano-bom

Naquele dia, – já lá vão dez anos – o Dr. Félix levantou-se tarde, abriu a janela e cumprimentou o sol. O dia estava esplêndido; [...] Chilreavam na chácara vizinha à casa do doutor algumas aves afeitas à vida semiurbana, semissilvestre que lhes pode oferecer uma chácara nas Laranjeiras. Parece que toda a natureza colaborava na inauguração do ano. Aqueles para quem a idade já desfez o viço dos primeiros tempos se terão esquecido do fervor com que esse dia ~e saudado na meninice e na adolescência. Tudo nos parece melhor e mais belo, - fruto da nossa ilusão, - e alegres como vermos o ano que desponta, não reparamos que ele é também um passo para a morte (ASSIS, 1962, p. 15).

O parágrafo inicial de *Ressurreição* traz a marca d'água do herói da trama: Félix é um personagem caracterizado pela cultura urbana e silvestre. A primeira corresponde ao influxo europeu. A segunda, à tradição luso-brasileira. O ano novo, símbolo de boas novas, é também símbolo da morte. A vida que se anuncia com ele também é anúncio da morte. Essa dualidade perpassa o romance e os seus personagens centrais: Félix e Lúvia. No sentido literal, ela não acontece, porque nenhum personagem morre ou é morto. Metaforicamente, podemos entender que a morte simbólica da heroína, que termina o romance vivendo num regime monástico, também representa a possibilidade de início de outra morte: o princípio do fim da tradição que a condena ao exílio social: a dúvida do herói, que se fia na tradição silvestre, quando mais precisavacrer na urbanidade dos costumes e da heroína – mas essa tarefa caberá ao leitor empírico,

que terá o romance nas mãos, assim como a responsabilidade de julgar as ações de Félix.

Teria esta última ideia entrado no espírito de Félix, ao contemplar a magnificência do céu e os esplendores da luz? Certo é que uma nuvem ligeira pareceu toldar-lhe a fronte. Félix embebeu os olhos no horizonte e ficou largo tempo imóvel e absorto, como se interrogasse o futuro ou revolvesse o passado. Depois, fez um gesto de tédio, e parecendo envergonhado de se ter entregue à contemplação interior de alguma quimera, desceu rapidamente à prosa, acendeu um charuto, e esperou tranquilamente a hora do almoço (ASSIS, 1962, p. 33).

Presente no segundo parágrafo do romance, o topos clássico do olhar como espelho da alma é o campo semântico que, ao longo dos 24 capítulos do livro, estabelece a analogia entre o exterior e o interior das personagens. Estando obliterado pela nuvem, não sabemos se Félix acreditava na crença juvenil do ano novo, como sinônimo de boas novas, ou sabia que a vida era um prelúdio da morte. A obstrução do rosto do herói produz a primeira possibilidade de leitura do olhar, que se configura como um livro a ser lido. Analogia ficcional, ao estabelecer a relação de semelhança entre os polos externo e interno, promove a possibilidade de aferição da verdade plasmada no olhar das personagens. Assim, a analogia torna-se um mecanismo de acesso ao interior da personagem – acesso que é obtido através do olhar, que é uma espécie de ponte entre o interno, a personagem e a crença na ideia popular, e o externo, o contexto que separa os ingênuos dos sábios. Já podemos pensar, então, em um tipo de olhar que permite a travessia de um polo ao outro.

Contemplar é, entre outras coisas, meditar, observar e olhar atentamente – gestos relacionadas ao olhar, tanto para ver (contemplar a magnificência do céu e os esplendores da luz) quanto para pensar (Félix embebeu os olhos no horizonte e ficou largo tempo imóvel e absorto). O olhar torna-se um meio de surpreender a verdade oculta(da).O

olhar, em *Ressurreição*, assemelha-se a uma ponte a ser atravessada para aferir a verdade ficcional, que se encontra no interior das personagens – nos parágrafos iniciais ela é obliterada pela “[...] nuvem ligeira [que] pareceu toldar-lhe a frente” (ASSIS, 1962, p. 15). Temos, portanto, a figuração do olhar nos primeiros parágrafos do livro.

Campo semântico do olhar

Se o olhar é ponte a ser atravessada para descobrirmos a verdade, só não se pode chegar até ela por causa de alguma obstrução, e esta é significativa porque corrobora a possibilidade de se atingir à verdade, através da leitura do olhar, que parece ser passível de leitura, assim como a página de um livro aberto. Olhar-ponte, olhar-livro são maneiras de caracterizar a figuração do olhar em *Ressurreição*. Olhar-livro porque este poderia ser lido, olhar-ponte porque este poderia nos levar ao conhecimento da verdade, que é tida como passível de ser conhecida neste romance. A leitura do olhar subsidia a ideia de olhar-livro, porque esta leitura poderia conduzir-nos ao interior da personagem, revelando-se assim a verdade oculta(da), que, por sua vez, subsidia a ideia de olhar-ponte, porque este permite a travessia entre os polos externo e interno. A passagem a seguir mostra o mecanismo em funcionamento:

Félix voltou à sala quando se dançavam os últimos passos da quadrilha. Lívia estava esplêndida [...]. Nenhuma afetação nem acanhamento; seus movimentos eram a um tempo desembaraços e modestos. O médico procurou ver se o doutor pretendente estaria nas graças da moça; mas ele dançava do mesmo lado em que ela; os olhares não podiam encontrar-se (ASSIS, 1962, p. 51).

O olhar-leitor de Félix deseja ler o olhar-livro de Luís Batista a fim de acessar a verdade inscrita no olhar do rival, o que daria a ele o conhecimento do intento deste. Obstruído o olhar, nenhum acesso lhe é possível. Esta obstrução é reveladora da dinâmica do olhar no

romance. Posteriormente, Félix, ao receber a falsa carta das mãos do rival, é incapaz de compreender o riso de canto de boca do rival, conforme lemos no capítulo XXII – A Carta. Isso se dá porque ele não o tinha como rival declarado, pois Félix porque não pôde ver nada além da dança entre Batista e Lúvia; a obstrução o impede de ler a dança como cortejo. Como bem observa Alfredo Bosi (2013, p. 10), o “Olhar tem a vantagem de ser móvel [...]. O olhar é ora abrangente, ora incisivo. O olhar é ora cognitivo e, no limite, definidor, ora é emotivo ou passional.” E Félix, não percebendo Batista como um rival, o define apenas como conhecido de festas.

Segundo Alfredo Bosi (2013, p. 10), o olhar do narrador e das personagens “perscruta[m] e quer[em] saber objetivamente das coisas [...]”. Como vimos, o narrador não consegue ler o rosto, olhar-livro, de Félix devido à obstrução, e este não consegue ler o rosto de seu rival. A ilegibilidade do olhar mostra que a narrativa precisa prosseguir para solucionar seus enigmas.

O olhar-livro, passível de ser lido, e o olhar-ponte, possibilitando o conhecimento da verdade ficcional, vem à tona no capítulo V:

Dois dias depois, estando Félix a vestir-se para ir a Catumbi, entrou-lhe Meneses por casa. [...] Não se sentou, deixou-se cair numa cadeira.

– Que é isso? perguntou Félix.

– Está tudo acabado, respondeu ele: [...] Eu já desconfiava, [...] O que mais me dói em tudo isto [...] é que, para servir ao homem que me traiu, desfazia-me eu em obséquios, e até, confesso-te, era seu credor. [...]

– Vais sair? perguntou Meneses, vendo que o outro punha o chapéu na cabeça.

– Vou à casa do Viana. Queres vir?

– Não posso.

– Devias vir comigo; apresentava-te à irmão dele, e passávamos algumas horas em companhia amável. Esquecerias depressa as tuas penas.

Meneses recusou; Félix levou-o no carro até à Rua do Lavradio, onde ele morava. Em caminho conversaram dos seus extintos amores. Meneses juntava que era a última aventura a que expunha o seu coração; achava-se curado de uma vez.

– Não afirmes nada, Meneses; podes errar. [...] Amanhã, entre duas lágrimas, aparece-te um raio de sol, e eis-te de novo namorado, confiado e arriscado.

– Oh! Não! Protestou Meneses.

– Quem dera que não! Mas estou a ler no teu rosto que a única maneira de te consolar deste naufrágio é dar-te outro navio[...] (ASSIS, 1962, p. 64).

Embora desconfiado de que o amigo o traía, Meneses é incapaz de tirar uma conclusão de sua suspeita, porque ele não consegue ler no rosto do outro, nem no olhar da amada, a traição. A ilegibilidade do olhar para Meneses torna-o presa fácil para os jogos sociais de dissimulação, que ocultam a diferença entre o externo (as regras sociais) e o interno (o desejo íntimo). Presa porque ele ainda emprestava dinheiro ao amigo e custeava os caprichos da amada. Assim, o trecho é significativo, ainda que às avessas, porque a visibilidade da traição, embora ilegível aos olhos de Meneses, confirma o funcionamento da figura do olhar no romance.

A recorrência deste expediente mostra que a estrutura do romance opera com a possibilidade de revelar verdades. Por isso, ao final da trama, observaremos que tal estrutura mostrará ao leitor que a dúvida de adultério de Félix é infundada. Portanto, a estrutura do romance denunciará a falsidade da dúvida, como veremos em seguida.

Ainda em relação ao diálogo de Meneses com Félix, ele não pode confirmar sua suspeita porque, não sendo um hábil leitor do olhar-livro, não pode atravessar a fronteira do olhar-ponte. O acesso está duplamente negado. Por outro lado, Félix é capaz de ler a verdade no olhar de Meneses, o que demonstra a sua aparente superioridade as demais personagens: “[...] estou a ler

no teu rosto que a única maneira de te consolar deste naufrágio é dar-te outro navio” (ASSIS, 1962, p. 64). A consolação de Menezes, que estava em outro amor, é assegurada quando ele se casa posteriormente com Raquel, no final da narrativa. Ao ser capaz de ler o olhar-livro, Félix, é capaz de ter acesso à certeza/vontade mais íntima da personagem: casar-se. Assim, o olhar-livro está na superfície intrapessoal das personagens, enquanto o olhar-ponte apontaria para a profundidade das mesmas. Confirmamos, assim, a dupla função da figuração do olhar em *Ressurreição*: ora é metafórica, ora é metonímica.

O olhar-livro e o olhar-ponte avizinham-se da hermenêutica clássica, que supõe a verdade como um dado oculto, tornando a interpretação uma revelação de sentidos inscritos no objeto (BORBA, 2004). O olhar, tanto livro quanto ponte, tem o objetivo de revelar verdades inscritas nas personagens de *Ressurreição*, seja para a personagem, seja para o narrador, seja para o leitor implícito. Assim, o caráter oculto é, para o narrador, ora turvado, impedindo-lhe de ler a frente do herói, como no início do romance; ora completamente acessível, quando, no final do romance, interrompe o fluxo narrativo para explicar o triste fim de Félix: “O amor do médico teve dúvidas póstumas [...] Dispondo de todos os meios que o podiam fazer venturoso, segundo a sociedade, Félix é essencialmente infeliz” (ASSIS, 1962, p. 165). A infelicidade de Félix consiste em ser incapaz de ser mais do que semiurbano, isto é, ser moderno para além das aparências de modernidade.

A dinâmica exterior e interior das personagens é, portanto, estabelecida com base na metáfora do olhar como espelho de verdade: a verdade íntima das personagens. Parte do olhar a espelha, o olhar-livro, que pode ser lido; parte do olhar dá acesso à profundidade, o interior, o olhar-ponte. Essa quase teoria do olhar e da natureza humana aparece com mais força e nitidez em *Iaiá Garcia* (1878), o quarto romance de Machado de Assis:

— Tua mãe é quem tem razão, bradava uma voz interior; ias descer a uma aliança indigna de ti; e se não soubeste respeitar nem a tua pessoa nem o nome de teus pais, justo é que pagues o erro indo correr a sorte da guerra. A vida não é uma égloga virgiliana, é uma convenção natural, que se não aceita com restrições, nem se infringe sem penalidade. Há duas naturezas, e a natureza social é tão legítima e tão impiedosa como a outra. Não se contrariam, completam-se; são as duas metades do homem, e tu ias ceder à primeira, desrespeitando as leis necessárias da segunda (ASSIS, 1962, p. 416).

O trecho de *Iaiá Garcia* esclarece a referida dinâmica do olhar: entre a dissimulação do externo, relativo ao ambiente social, e o interior, relativo ao sentimento das personagens, a narração estabelece uma linha contígua com a verdade, e, como dissemos, ela está no olhar. É como se a verdade pudesse ser aferida a partir da linha tênue entre tais polos, e é este pormenor que avizinha a noção de verdade que encontramos em *Ressurreição* da noção de verdade da hermenêutica clássica: a verdade como um dado oculto (BORBA, 2004). Sendo assim, o olhar-livro, uma vez lido (Félix o leu em Menezes) é tão significativo como o olhar-livro não-lido (o narrador não pôde lê-lo em Félix para guardar o segredo da narrativa). Enquanto o primeiro é revelador de verdades ficcionais, o segundo permite que a narrativa prossiga, a fim de revelar outras verdades. É nesse sentido que a estrutura do romance denunciará o caráter preconceituoso da dúvida do herói.

O olhar e a declaração

Já o capítulo VI, “Declaração”, como o próprio nome sugere, refere-se ao momento em que Félix e Livia descobrem-se apaixonados, mas a paixão é muda. Talvez porque o olhar é um recurso privilegiado em *Ressurreição*: “Calaram-se e ficaram algum tempo a olhar para um para o outro.” (ASSIS, s/d, p. 69) Como as palavras

podem ocultar a verdade, as personagens se calam, mas buscam a resposta numa possível leitura do olhar-livro do outro, olhar-ponte para a verdade. Continua o narrador: “A explicação, que já os lábios não pediam nem davam, começaram a pedi-la e a lê-la os olhos de ambos” (ASSIS, s/d, p. 69.) Félix e Livia, e vice-versa, liam no olhar de cada um aquilo que sentiam um pelo outro. A reciprocidade do sentimento é confirmada pelo olhar, que é lido, num primeiro momento, e revelador, num segundo.

Conforme o campo semântico do olhar, este é o ponto alto do encontro dos olhares, em que notamos a presença da metáfora e da metonímia como se fundidas, porque aquela compara os termos olhar e verdade, e o olhar é um pequeno **órgão** do corpo, e, sendo pequeno, é parte de um todo que aponta para dentro da personagem: o interior. Um (a verdade) é tomado como o outro (o olhar), e este como parte de um todo (personagem). Passemos à declaração de Félix: “[...] amo-a, e seria impossível negá-lo, porque a minha voz e o meu rosto hão de tê-lo dito melhor do que as minhas palavras” (ASSIS, 1962, p. 70). Em *Ressurreição* o olhar diz mais do que as palavras.

Livia, razão e sentimento

A declaração de amor lida no olhar-livro das personagens é o início da não ressurreição deles. Após a declaração, o vaivém de Félix é o início do drama de Livia, porque tal oscilação torna evidente a atitude do homem oitocentista em relação à viúva.

[...] o homem recorre à razão (casamento) para restringir sua liberdade, aceitando as correntes da virtude. Já a mulher se liberta de sua condição de escrava agarrando-se ao sentimento (amor) que lhe parece ser superior à razão (casamento), arriscando-se com isso ao deslize. Se o homem se sente bem escolhendo a razão, que controla o sentimento, já a mulher se sente mulher quando se entrega ao sentimento que simboliza sua busca de liberdade (SANTIAGO, 2000, p. 31).

Conclui Santiago (2000, p. 31), “[...] o personagem feminino mais carregado de dramaticidade para Machado de Assis é a viúva Lívia [...]” porque “[...] tendo experimentado a razão e o sentimento, só ela pode, diante de um novo pretendente, viver o dilema em toda a sua extensão.” O dilema da razão, sinônimo da tradição, contra o sentimento, sinônimo de inovação dos costumes, uma vez que ela almeja se casar novamente, a fim de realizar o desejo de amar para além da razão. Essa dualidade alimentará a dúvida de Félix, tornando-o o caractere em contraste com Lívia, que, entre razão e sentimento, escolhe o sentimento quando se decide casar com Félix, mas sabe que ele escolherá a razão, no sentido de lógica, para deduzir que se ela escolhe se casar, é porque é infiel ao falecido esposo, e, assim, poderá fazer o mesmo com ele. **Félix desiste de se casar um dia antes, quando recebera uma carta** falsa de seu rival Luís Batista. No raciocínio de Félix: “O que ele interiormente pensava era que, suprimida a vilania de Luís Batista, não estava excluída a verossimilhança do fato, e basta ela para lhe dar razão” (ASSIS, 1962, p. 165). Nas palavras de Silviano,

Se aceita o novo marido é porque é capaz de sentir sucessivos amores. Poderia ser infiel – pensa o novo pretendente. O casamento não será eterno, porque o amor não o é. Só a fidelidade total ao primeiro marido é que justificaria a aceitação de novo marido (SANTIAGO, 2000, p. 32).

Lívia e Félix sabem que o olhar diz mais do que as palavras, que podem até dissimular. Logo, o olhar de um pode ser um livro aberto para o outro. É assim que o olhar-livro de Félix perante o olhar-leitor de Lívia recusa encontrá-la: “Lívia inclinou para ele o rosto como querendo ler-lhe na fisionomia a verdade que ele forcejava por esconder” (ASSIS, 1962, p. 79). O que acontecia com frequência, devido aos ciúmes do médico, e “Lívia não se acostumou a ler logo na fisionomia do médico. Ele possuía em alto grau a faculdade de esconder o bem e o mal que sentisse” (ASSIS, 1962, p. 82). Mas com

o tempo “[...] os olhos da viúva aprenderam a soletrar-lhe no rosto os terrores e as tempestades do coração [...]” (ASSIS, 1962, p. 82). Porém, a viúva não foi a única a aprender a ler o rosto do médico, o rival também aprendera, tirando daí a sua motivação para escrever aquela carta:

Esta situação pôde esconder-se aos olhos de todos, menos aos de Luís Batista. Observador e perspicaz, [...] percebeu este que quanto mais o amor de Félix se tornasse suspeito e tirânico, tanto mais perderia terreno no coração da viúva, e assim roto o encanto, chegaria a hora das reparações generosas com que ele se propunha a consolar a moça dos seus tardios arrependimentos (ASSIS, 1962, p. 82).

Como se vê, Batista não só soube ler o entorno como também soube projetar o futuro com o método de Iago, mas com uma diferença: “[...] em vez de insinuar-lhe a suspeita pelo ouvido, meteu-lhe pelos olhos” (ASSIS, 1962, p. 83). A alteração inserida por Machado é significativa: Iago é uma personagem da tragédia *Otelo*, de Shakespeare, que provoca o ciúme em Otelo, casado com a bela e virtuosa Desdêmona. Otelo, desvairado de ciúme, assassina-a. Tal qual Desdêmona, Lívia é morta, mas a diferença é que a morte desta é social, porque ela é moralmente assassinada por Félix, que desfaz os laços matrimoniais um dia antes do casamento. Teríamos aqui um acréscimo para compreendermos os termos “vadio” e “desambicioso”? Assim o fim dela é resignação social, ela afasta-se do convívio social. O assassinato, no caso brasileiro, é metafórico, porém o resultado parece ser tão real quanto o outro, visto que a vergonha do casamento desfeito, valer lembrar que o romance se passa em meados do Segundo Reinado, a torna reclusa da sociedade: “Lívia soube isolar-se na sociedade. Ninguém a viu no teatro, na rua, ou em reuniões [...] Dos que a conheceram outrora, muitos a esqueceram mais tarde; alguns a desconheceriam agora” (ASSIS, 1962, p. 164). Outra alteração significativa é que Iago aciona o ciúme de Otelo

pelo ouvido, enquanto Batista faz uso de uma carta – um artifício mais propício a uma situação ficcional em que o olhar desempenha um papel determinante. A carta, portanto, também integra o campo semântico do olhar, porque, assim como o olhar-livro, requer o ato da leitura.

João Cezar de Castro Rocha (2013, p. 12) faz uma observação que fortalece nossa leitura: “Afinal, partindo-se da imitação de um modelo considerado autoridade num determinado gênero, busca-se emular esse modelo, produzindo uma diferença em relação a ele”. Como vimos, Machado, na “Advertência ao leitor”, deixa isso claro no prefácio do romance:

Venho apresentar-lhe um ensaio em gênero novo para mim, e desejo saber se alguma qualidade me chama para ele, ou se todas me falta, - em cujo caso, como em outro campo já tenho trabalhado com alguma aprovação, a ele volverei cuidados e esforços (ASSIS, 1962, p. 31).

Ao emular o modelo shakespeariano, Machado produz uma diferença importante para os leitores do século XIX: ao invés do sentido da audição, o olhar, que está mais próximo da historicidade do romance, produto de uma cultura letrada, dando maior verossimilhança à carta.

Considerações finais

O desenrolar da trama nos informa que Félix tornou-se incrédulo devido a um episódio passado, assim como nos informa que ele não conseguiu superá-lo. Inconstância que o impedirá de ressurgir, malogrando a anunciada ressurreição do herói, que se torna mais complexa com situação histórica da viúva, que representa o drama da razão contra sentimento, porque Félix prefere acreditar na verossimilhança da carta de Batista, que, embora seja falsa, o conteúdo da carta é verossímil. A verossimilhança se torna o critério que

subsídia a decisão dele. Em vez de privilegiar os olhares que trocara com a viúva, que eram metonímicos de um sentimento profundo e não-dissimulado pelos jogos sociais, portanto, ela não estaria propensa a traí-lo, Félix fia-se na razão, na possibilidade de ser traído. Ao preteri-la, fica a encargo do leitor “[...] a terrível responsabilidade de julgar Félix, de julgar a calúnia que levanta contra Lívvia, de julgar enfim sua decisão que se baseia, não no conhecimento da verdade, mas na mera verossimilhança dos fatos” (SANTIAGO, 2000, p. 33). Esse julgamento é possível porque a figuração do olhar e a sua dinâmica mostra ao leitor de *Ressurreição* que a dúvida do herói é, na verdade, um preconceito infundado contra a figura da viúva. Portanto, embora o olhar funcione como garantia de verdade, a sua força soçobra diante da acusação de adultério.

Sérgio Buarque de Holanda (1995) argumenta que a herança rural, proveniente do período colonial, período de oligarquias e paternalismo, era um dos impedimentos para a modernização efetiva do país. Em seu lugar, sofríamos do “bovarismo nacional” (HOLANDA, 1995, p. 166) – tendência brasileira para adotar ideias estrangeiras, como a tendência liberal/republicana, na política, e a prática da escravidão, com o intuito de velar nossas condições reais. Entre outras coisas, este descompasso contribuiu para a formação do “homem cordial” (1995, p. 139), homem afável, porém arreado aos costumes urbanos, sobretudo pós-1808 (HOLANDA, 1995). Para este homem, a modernização do país representava uma descontinuidade com o passado de patrimonialismo e domínio absoluto da figura privada que invadia o espaço público – aliás, dominado pela figura masculina. Este descompasso, se pensarmos em *Ressurreição*, parece estar presente em Félix. Ao preferir crer na verossimilhança da falsa denúncia, ele mostra que todo o seu ar de modernidade, apresentado na primeira parte do romance, não está além da aparência, aceita-se as ideias modernas como quem veste a moda moderna, portanto, a gravidade e a superioridade de Félix

são superficiais: podem ser compreendidas como máscaras, ou a mudança epidérmica, do homem cordial.

Portanto, ir além do cabo da tormenta (porque o ciúme o atormentava) não lhe era possível. Embora soubesse da verdade através do olhar de Lívia, metonímia de uma verdade oculta à esfera social, aos outros senão o herói, para quem ela confessara o amor. Será que a herança da qual nos informa Buarque de Holanda (1995), o patriarcalismo e as suas consequências nefastas na esfera social, formaram o pé de barro do nosso herói? Terá essa forma o calcanhar de Aquiles de Félix? Em graus distintos, mas com uma natureza semelhante, Félix pode ser considerado como um dos medalhões da ficção machadiana: moedas de aparência moderna, mas de material colonial – apresentam-se conforme a última moda moderna, o liberalismo das ideias. Félix é galanteador, mostra-se cosmopolita, mas sua atitude final é colonial – típica das atitudes do homem cordial: moderno e semiurbano na aparência, semissilvestre e tradicional nos costumes (HOLANDA, 1995).

Referências

- ASSIS, Machado de. *Obras completas*. vol. I, II e III. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Tópicos de teoria para investigação do discurso literário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: _____. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis – por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- SANTIAGO, Silvano. “Retórica da Verossimilhança”. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

Duas versões de Dilma: Análise do gênero textual capa nas revistas *Istoé* e *Carta Capital*

Luiz Roberto Lins Almeida*

Maria Liz Benitez Almeida**

Resumo: Neste artigo, tem-se como intuito examinar o gênero textual capa de revista, por meio da análise das capas das revistas *Istoé* e *Carta Capital*, imediatamente posteriores à reeleição de Dilma Rousseff à Presidência da República. A composição do texto multimodal da capa, por meio do gênero textual, permite expressar, dentro desses limites, não apenas um índice de seu conteúdo, mas também a própria linha ideológica da revista. Na capa da revista *Istoé*, percebe-se sua natureza ideológica vinculada aos valores liberais, num contexto de oposição à presidente, já na capa da revista *Carta Capital*, é possível perceber sua natureza ideológica vinculada aos valores da esquerda, fazendo a defesa do governo.

Palavras-chave: gêneros textuais; análise multimodal; capa de revista; Dilma Rousseff; eleições 2014.

Resumen: En este artículo, se tiene la intención de examinar el género textual portada de revista, por medio del análisis de las portadas de las revistas *Istoé* y *Carta Capital* inmediatamente posteriores a la reelección de Dilma Rousseff a la Presidencia de la República. La composición del texto multimodal de la tapa, por medio del género textual permite expresar,

* Graduando do curso de Letras – Português e Literatura da Universidade Federal de Santa, Maria (UFSM). Email: luizrlins@hotmail.com.

** Licenciada em Marketing e Publicidade pela Universidade Americana do Paraguay, Mestranda do curso programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Email: lizbet3006@hotmail.com.

dentro de esos límites, no solo un índice de su contenido, sino la propia línea editorial de la revista. En la portada de la revista Istoé, se percibe su naturaleza ideológica vinculada a los valores liberales, en un contexto de oposición a la presidente, ya en la tapa de la revista Carta Capital, es posible percibir su naturaleza ideológica vinculada a los valores de izquierda, haciendo la defensa del gobierno.

Palabras-claves: géneros textuales; análisis multimodal; portada de revista; Dilma Rousseff; elecciones 2014.

Introdução

“Beleza e glória das coisas o olho é que põe.”

Manoel de Barros

“Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua” (BAKHTIN, 1997, p. 280). É com essa frase que Bakhtin começa seu texto “Os gêneros do discurso”, indicando a natureza comunicacional de nossos atos e discorrendo quanto à problemática da definição de gêneros do discurso por sua variedade infinita, que também se encontra em outros autores (MAIGUENEAU, 1997).

As capas selecionadas para análise referem-se às revistas Istoé e Carta Capital, que são de circulação nacional e trazem a representação de Dilma Rousseff logo após sua reeleição nas eleições de 2014. No contexto desencadeado pelas últimas eleições presidenciais e pelas constantes manifestações (contra e a favor) do chamado controle da mídia, faz-se necessário voltar os olhos aos gêneros textuais jornalísticos, seus modos de produção, suas finalidades, sobretudo o gênero capa de revista, pois esse tem um público até mesmo involuntário, chegando a flertar com o gênero publicitário. A capa, a um só tempo, dá indicações quanto ao conteúdo, como também faz as vezes de publicidade do conteúdo e da própria revista, além de dar pistas de seu posicionamento editorial, e também é a responsável

por atrair leitores. Apresenta-se, assim, como multimodal (verbal e não verbal) e multifuncional, já que funciona como índice, opinião e publicidade.

A relevância da análise do gênero capa de revista, em especial no contexto das eleições presidenciais de 2014, é de ordem, sobretudo, social. À véspera das eleições, a revista *Veja* lançou uma capa que foi entendida como contrária à candidata à reeleição. Esse fato gerou reações imediatas e antagônicas, enquanto uns foram às portas da editora da revista para pichá-la (MARQUES, 2014), outros foram às ruas, fazendo cartazes da revista, manifestando-se contra a candidata Dilma Rousseff (AZEVEDO, 2014). Por sua vez, o próprio Tribunal Superior Eleitoral proibiu a veiculação da capa como publicidade antes do pleito eleitoral (CONJUR, 2014).

Desse modo, justifica-se a análise de gênero capa de revista, levando em conta sua materialidade e as reportagens contidas em seu bojo, pois funciona, então, como um chamariz para os leitores, bem como apresenta um texto por si só. A capa pode, por metonímia, tornar-se a mensagem transmitida, o símbolo de ódio ou de veneração.

Revisão Bibliográfica

A noção de gênero textual implica reconhecer a vitalidade da língua em seu contexto comunicacional, pois “A língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua” (BAKHTIN, 1997, p. 283). No mesmo sentido, Bazerman diz que “os gêneros constituem um recurso rico e multidimensional que nos ajuda a localizar nossa ação discursiva em relação a situações altamente estruturadas. O gênero é apenas a realização visível de um complexo de dinâmicas sociais e psicológicas” (BAZERMAN,

2006, p. 29). Por sua vez, Maingueneau considera os gêneros textuais “dispositivos de comunicação que só podem aparecer quando certas condições sócio-históricas estão presentes” (MAINGUENEAU, 2013, p. 67).

Segundo Maingueneau (2013), ao se analisar um gênero textual, dentre outros elementos, há que levar em conta os seguintes: a finalidade reconhecida, o estatuto de parceiros legítimos, o lugar e o momento legítimos, o suporte material, a organização textual e os recursos linguísticos específicos.

Como se anunciou antes, os gêneros textuais apresentam uma infinidade de possibilidades, dentre esses gêneros podemos detectar um bem estabelecido, que é a capa de revista. A relevância social desse gênero consiste em fazer a mediação imediata entre o leitor e o conteúdo da revista, é a forma de apresentação da revista, que serve também como chamariz de leitores, ou mesmo como forma de publicidade, já que expostas em bancas. Deste modo,

as capas representam a embalagem das notícias, formando antecipadamente a opinião dos leitores a respeito dos assuntos que serão abordados dentro da revista. Grande parte do público leitor não tem acesso às reportagens anunciadas nas revistas de modo integral, ou seja, é apenas o leitor de banca. Assim, a simples exposição dos elementos sócio-históricos na capa pode transmitir informações e direcionar a interpretação dos fatos. Tal exposição altera o que seria a mera informação, ou seja, a objetividade proposta nessa esfera de circulação de notícias. (VIEGAS, 2013)

As capas das revistas semanais atuais costumam se constituir num gênero multimodal, valendo-se de imagens – que podem ser fotografias, ilustrações ou a mescla de ambas – e textos escritos (LARA e SOUZA, 2013). Quanto ao processo de composição das capas, cumpre dizer que:

As capas de revista são consideradas gêneros discursivos secundários, por exigirem um processo de elaboração complexo.

Há um enunciador, representado por uma equipe de produção responsável por anunciar as matérias veiculadas em cada edição: informações, reportagens, resenhas, geralmente de interesse imediato. Além desse anúncio, existe a necessidade de tornar os assuntos relevantes e atraentes para o leitor, de modo a provocar seu interesse pela aquisição e leitura desse material anunciado nas capas. Sendo assim, na elaboração desse enunciado há a participação de vários profissionais: redator, diagramador, ilustrador, fotógrafo ou artista plástico, entre outros, dependendo das imagens a serem projetadas (PUZZO, 2009, p. 65).

Tendo em conta a característica multimodal das capas de revista que se pretende analisar, faz-se necessário uma abordagem que analise tanto os elementos gráfico-imagéticos, quanto os gráfico-textuais, sob o prisma dos gêneros textuais e dos marcadores argumentativos usados na composição do texto das capas.

Metodologia



Figura 1 - *Corpus* – Istoé (Edição 2345 de 05/11/2014) e Carta Capital (Edição 824 de 05/11/2014)

De acordo à Associação Nacional de Editores de Revistas (2014), as revistas de conteúdo jornalístico de maior circulação no País são: Veja, Istoé, Época e Carta Capital. Destas foram selecionadas uma capa de Istoé e uma de Carta Capital, por terem sido produzidas num mesmo contexto temporal, isto é, logo após as eleições presidenciais de 2014, e por apresentarem uma temática semelhante, qual seja, o próximo mandato de Dilma Rousseff como presidente do Brasil.

A escolha também obedeceu a critérios ideológicos, uma vez que as revistas selecionadas militarizam, politicamente, em campos opostos. Enquanto a Carta Capital seria uma revista mais governista, de acordo com a própria revista (CARTA CAPITAL, 2010) (CARTA CAPITAL, 2014), a Istoé seria uma revista de oposição que, inclusive, chegou a ser acusada pela candidata Dilma Rousseff, em debate promovido pela Rede Globo (G1, 2014), de fazer campanha para seu adversário. Assim, escolhendo um exemplar de capa de cada revista, pode-se ver como produzem um texto, valendo-se do mesmo gênero, nas mesmas condições de tempo e espaço, mas adotando-se diferentes matizes político-ideológicos.

O procedimento adotado para a análise dos textos escolhidos foi, partindo do método indutivo, verificar nos exemplares de capas selecionados os elementos que os caracterizam como pertencendo ao gênero discursivo capa de revista. Para tanto, buscou-se proceder às análises contextual, estrutural e textual das capas selecionadas a fim cotejar semelhanças e diferenças existentes. Com esse critério definido, partiu-se para a verificação de como o gênero capa de revista se coloca a serviço do conteúdo veiculado pelas diferentes revistas.

Análise e Discussão dos Resultados

As capas analisadas são espécimes de natureza multimodal; são compostas por imagens elementos verbais e não verbais que

convivem em relação intersemiótica, isto é, uma relação de mútua interferência significativa. Assim como os elementos verbais interferem na interpretação do texto, os elementos não verbais (fotos, ilustrações, cores) interferem na interpretação dos elementos verbais. Nas palavras de Eliseo Verón (2004), “texto e imagem remetem um ao outro em um equilíbrio semântico fechado”.

Análise Contextual

Do ponto de vista contextual, as capas escolhidas como *corpus* de análise têm muitos pontos convergentes. Quanto ao *campo*, ambas têm por objetivo principal tratar do mandato presidencial a ser exercido por Dilma Rousseff. Quanto aos *participantes*, têm-se como autores os departamentos de arte de cada revista, ou seja, não há um autor individual, e sim coletivo na produção da capa. No que diz respeito aos leitores presumidos, há um público difuso, pois não é direcionada apenas ao público alvo da revista, não apenas assinantes ou consumidores da revista avulsa serão atingidos pelas capas, mas também o transeunte que passa por uma banca de revista, aquele que vê a capa da revista num *outdoor*, o doente que vê a capa exposta no consultório médico, além do uso promocional dessas capas em *sites* de *internet* e em anúncios publicitários *online*. Enfim, a capa é publicidade. Ela fica exposta na vitrine, se transforma em cartazes em torno das bancas de jornal, aparece nos *adsenses* e outras formas de monetizações de *sites*, *blogs* e rede sociais. Enfim, “consumimos” capas com a mesma intenção que “consumimos” *outdoors* ou “*pop ups*”. Quanto ao *modo*, o meio é escrito, tendo por canal o gráfico e a linguagem é constitutiva. No que diz respeito ao meio de circulação, não basta dizer que são as respectivas revistas, pois, como já se disse, as capas representam por metonímia a própria revista, podendo ser utilizada como publicidade, ganhando, portanto, outros meios de circulação.

Abaixo, segue a reprodução dos elementos verbais das capas analisadas:

	Istoé	Carta Capital
Chamada Principal	<p>Economia parada, fisiologismo, inflação, corrupção, escândalos, insegurança, aparelhamento do estado, reforma política, toma lá dá cá, crise na educação, centralização, falta de diálogo, contas maquiadas, colapso na saúde, alta carga tributária, corrupção</p> <p>Muda já, Dilma</p> <p>O Brasil exige ações imediatas e que mais do que promessas ou discursos</p>	<p>Quatro anos pela frente</p> <p>Análises de Ciro Gomes, Delfim Neto, Jaques Wagner e Renato Janine Ribeiro</p> <p>A gestação do novo ministério</p>
Chamadas acessórias	<p>1. Pizzolatto: como será a vida do mensaleiro na Itália</p> <p>2. Salão do Automóvel: o Show das supermáquinas</p>	<p>1. Petrobras: a farsa da Veja e os rumos da investigação</p> <p>2. Racionamento: Geraldo Alckmin pede “água” ao governo federal</p> <p>3. Europa: a crise econômica recrudescer e afeta o mundo</p> <p>4. +QI: Cultive seu próprio fermento, Pág. 65.</p>
Outros elementos textuais	<p>Nome da Revista: Istoé</p> <p>Nome da Editora: Três</p>	<p>Nome da Revista: Carta Capital</p> <p>Nome da Editora: Editora Confiança</p> <p>Nota comemorativa: 20 anos</p> <p>Observação: Com conteúdo The Economist</p> <p>Indicação do link do site da revista: www.cartacapital.com.br</p>

Tabela 1 - Elementos Verbais

As capas analisadas, do ponto de vista temático, apresentam-se

como heterogêneas, pois, embora seu assunto principal seja eminentemente político, também contemplam outros assuntos. No caso da Istoé, o salão de automóveis; no caso da Carta Capital, a dica sobre como cultivar seu próprio fermento. Por serem as edições imediatamente posteriores a (re)eleição de Dilma Rousseff é natural que o tema da capa se encontre não só nas matérias propriamente de capa, mas também em comentários, charges, análises, dentre outros. No que diz respeito às matérias de capa, a Istoé dedicou 15 páginas à temática Dilma Rousseff, enquanto a Carta Capital 29.

Vistas essas semelhanças, faz-se necessário analisar as especificidades de cada capa.

Análise Estrutural

A capa da Istoé



Figura 2 - Capa da Istoé 05/11/2014

A capa de Istoé traz uma elaborada mistura entre imagem e

texto verbal. O olhar de Dilma Rousseff interpela o leitor, enquanto sucumbe a uma lista de palavras que denunciam problemas em sua gestão. Esse olhar pode ser descrito como cansado, como o ressaltam as rugas que se desenham ao lado dos olhos e a bolsa sob eles. Retrata-se uma Dilma desgastada, agastada, como um olhar autoritário, intimidativo, desafiando o leitor, reforçando seu estereótipo de “gerentona”.

Graficamente, a enumeração de problemas que estaria enfrentando a presidente representa alguém sucumbindo, afogando, além disso, representa que a paciência dos eleitores com a presidente, como na expressão “estou por aqui com você”. Esse “aqui” é geralmente a testa, onde quase chegam as palavras desabonadoras à gestão da mandatária reeleita.

Em destaque, aparece a chamada principal da capa “Muda já, Dilma”. O imperativo é usado como mais do que mero pedido ou conselho, é usado em tom de ordem. A capa imputa à presidente reeleita a responsabilidade pelos erros elencados e atribui tão somente a ela o dever de alterar os rumos da realidade brasileira. Sob a chamada principal, em vermelho, complementa-se a ordem do enunciado “Muda já, Dilma” com o enunciado “O Brasil exige ações imediatas e que mais do que promessas ou discursos”. Segundo o enunciado, o sujeito seria o Brasil, ou seja, quem quer mudanças seria o povo brasileiro. E mais. Não apenas quer mudanças, exige. O uso do verbo denota a certeza do enunciador na necessidade da mudança. Isso também se nota na intensificação dada pela contradição entre “ações imediatas” e “discursos e promessas”.

Embora os elementos textuais não estejam articulados organizadamente, a capa apresenta uma argumentação visual, na qual a premissa menor seria a existência de “Economia parada, fisiologismo, inflação, corrupção, escândalos, insegurança, aparelhamento do estado, reforma política, toma lá dá cá, crise na educação, centra-

lização, falta de diálogo, contas maquiadas, colapso na saúde, alta carga tributária, corrupção”, a premissa maior seria “O Brasil exige ações imediatas e que mais do que promessas ou discursos”, e a conclusão seria “Muda já, Dilma”.

É interessante notar que, embora a capa se articule em um silogismo, a mensagem de necessidade de mudança não coincide com o contexto situacional em que foi o texto produzido. O texto foi produzido logo após 54.501.118 de eleitores, ou seja, 51,64% dos votos válidos, conforme o TSE, terem sagrado como presidente do Brasil Dilma Rousseff, sem contar a abstenção de 21,5% do eleitorado. Ou seja, embora possa ser verdade que parte da sociedade quer, de fato, mudanças, a verdade é que a forma de governar da presidente Dilma tanto agradou ao Brasil que o povo lhe concedeu novo mandato.

A capa da Carta Capital



Figura 3 - Capa da Carta Capital 05/11/2014

A chamada principal da capa da revista é “Quatro anos pela

frente”, o que se entende pelo contexto e pela relação com o fundo imagético do texto. Pelo contexto porque a revista foi publicada na semana que sucedeu as eleições presidenciais, para um mandato que é de quatro anos; pelo fundo imagético porque há uma imagem – mescla de foto e ilustração – em que se representa a presidente Dilma Rousseff, de costas para o leitor, tendo uma estrada pela frente. Os elementos gráficos estão harmonicamente distribuídos pela superfície da capa, sem ruptura, sem acordes dissonantes.

Verifica-se que a capa apresenta uma visão, no mínimo, otimista quanto aos quatro anos que virão pela frente, pois a presidente encara uma estrada reta, despida de sinuosidades, sob um céu azul, que significa calma, tranquilidade, estabilidade, com poucas nuvens, ainda assim, essas nuvens são decorativas, nuvens brancas, de paz, sem a menor ameaça de um tempo mais difícil.

Dentre os elementos verbais encontrados na capa do exemplar da Carta Capital, encontra-se, sob o título principal, a promessa de “análises” a serem feitas por *Ciro Gomes*, *Delfim Neto*, *Jaques Wagner* e *Renato Janine Ribeiro*. Esses nomes, por se referirem a pessoas reais, com trajetórias políticas definidas, compõem o eixo temático-semântico da capa. Ao elencar essa plêiade de nomes como analistas, a revista deixa bem claro qual será a tendência da “análise” a ser feita. Ou seja, ou bem escrevem governistas (com todo o direito), ou são feitas análises. Os supostos analistas têm vinculação histórica com o Partido dos Trabalhadores (PT). *Ciro Gomes* é aliado do PT desde os tempos de *Lula* presidente, tendo sido até mesmo Ministro da Integração no primeiro governo petista, já se tendo declarado “cabo eleitoral de *Dilma* no Ceará” (PERES, 2010), além disso, seu irmão, *Cid Gomes*, teve meteórica participação no Ministério da Educação no segundo mandato de *Dilma Rousseff*. *Delfim Neto*, a seu turno, sempre esteve envolvido com o poder, não sendo exceção sua participação nos governos petistas, incluindo o de *Dilma*

Rousseff. Jaques Wagner era, na data da publicação de sua “análise”, governador do Estado da Bahia pelo Partido dos Trabalhadores, passando a ser Ministro da Defesa a partir de 2015. Por fim, Renato Janine Ribeiro, filósofo, professor universitário, deste sim se pode(ria) esperar uma análise, já que, embora ligado intelectualmente à esquerda, não estava, à época da publicação da revista, diretamente envolvido na política partidária nem estava vinculado à administração pública. Em 6 de abril de 2015, Renato Janine Ribeiro assume o Ministério da Educação no lugar de Cid Gomes.

Não se está aqui a dizer que os analistas escolhidos pela revista não tenham capacidade para fazer uma análise, ou uma prognose dos mandatos de Dilma Rousseff. No entanto, pelo envolvimento no governo, seria difícil diferenciar o que é publicidade partidária do que é análise, de fato, o que nem se pode analisar neste momento, quer pelo recorte metodológico feito, quer mesmo pelo formato aqui proposto.

Assim, não se pode dizer que a Carta Capital iluda o leitor, pois, já em sua capa, expõe seus critérios de avaliação e a quais personagens serão dadas vozes na revista. Nomear esses políticos como analistas pode funcionar também como argumento de autoridade e, portanto, estratégia de publicidade, já que os que se interessem pelo pensamento desses políticos podem vir a se interessar em adquirir os exemplares da revista.

Considerações Finais

A confrontação das duas revistas, sob o enfoque do gênero textual de suas capas, mostra uma relação de contrariedade entre as opiniões expressadas. Enquanto a Dilma de Carta Capital olha para um futuro promissor, a Dilma da Istoé presta contas, com seus olhos cansados, a um Brasil que lhe questiona os equívocos. Cada

uma das capas apresenta seus elementos verbais e não verbais articulados para a mensagem que se pretende passar.

As capas, com estratégias comunicacionais bastante semelhantes, apresentam visões de mundo ideologicamente opostas, que se destacam tanto na escolha dos elementos verbais expostos, como na relação destes com a composição imagética, formando um todo significativo complexo.

A ideia central das capas é explicitada na chamada principal, que contém o cerne da mensagem e é de relativa simplicidade: “Quatro anos pela frente” e “Muda já, Dilma”. Em torno desses enunciados é que gravitam os demais elementos textuais verbais e não verbais que procuram justificar a escolha ideológica defendida pela revista.

Bibliografia

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE EDITORES DE REVISTAS. Circulação. **Associação Nacional de Editores de Revistas**, 2014. Disponível em: <<http://aner.org.br/dados-de-mercado/circulacao/>>. Acesso em: 10 novembro 2014.

AZEVEDO, R. Ato em favor de Aécio junta 8 mil pessoas em SP; em favor de Dilma, 300. Veja imagens de dois Brasis: qual você quer? **Veja**, 2014. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/ato-em-favor-de-aecio-junta-8-mil-pessoas-em-sp-em-favor-de-dilma-300-veja-imagens-de-dois-brasis-qual-voce-quer/>>. Acesso em: 10 novembro 2014.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAZERMAN, C. **Gênero, agência e escrita**. São Paulo: Cortez, 2006.

CARTA CAPITAL. Por que apoiamos Dilma. **Carta Capital**, 2010. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/politica/por-que-apoiamos-dilma>>. Acesso em: 26 novembro 2014.

CARTA CAPITAL. Por que escolhemos Dilma Rousseff. **Carta Capital**, 2014. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/revista/807/por-que-escolhemos-dilma-rousseff-131.html>>. Acesso em: 26 novembro 2014.

CONJUR. TSE proíbe Veja de fazer publicidade de edição com denúncias contra o PT. **Consultor Jurídico**, 2014. Disponível em: <<http://www.conjur.com.br/2014-out-25/>>

tse-proibe-veja-publicidade-edicao-denuncias>. Acesso em: 11 novembro 2014.

G1. Transcrição do Debate Presidencial 2º Turno. **G1**, 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/politica/eleicoes/2014/transcricao-debate-presidencial-2-turno.html>>. Acesso em: 15 novembro 2014.

LARA, M. H. D.; SOUZA, C. A. D. **Análise comparativa dos aspectos gráficos e temáticos das capas de Carta Capital, Época, Istoé e Veja no ano de 2012**. Anais do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Santa Cruz do Sul - RS: [s.n.]. 2013.

MAIGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. 3ª. ed. Campinas: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de Comunicação**. São Paulo: Cortez Editora, 2013.

MARQUES, J. <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2014/10/1537985-sede-da-abril-e-pichada-em-protesto-contrareportagem-da-veja.shtml>. **Folha de São Paulo**, 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2014/10/1537985-sede-da-abril-e-pichada-em-protesto-contrareportagem-da-veja.shtml>>. Acesso em: 12 novembro 2014.

PERES, J. Exclusivo: para Ciro Gomes, Veja está a serviço da escória brasileira. **Rede Brasil Atual**, 2010. Disponível em: <<http://www.redebrasilatual.com.br/politica/2010/10/exclusivo-para-ciro-gomes-veja-esta-a-servico-da-escoria-brasileira-1->>. Acesso em: 15 novembro 2014.

PUZZO, M. B. Gêneros discursivos: capas de revista. **Revista CAMINHOS EM LINGÜÍSTICA APLICADA, UNITAU**, Taubaté-SP, v. 1, p. 63-71, 2009. ISSN ISSN 2176-8625.

VERON, E. **Fragmentos de um tecido**. [S.l.]: Editora Unisinos, 2004.

VIEGAS, I. D. S. R. O “Polvo”: O trocadilho a serviço da crítica em capas da revista Veja. **Pensares em Revista**, São Gonçalo - RJ, jan./jun 2013.



Clarice Lispector: Uma experimentalista formal Análise do conto "Uma esperança" sob a perspectiva do narrador

Juliana Beatriz Klein*

Resumo: O presente trabalho é resultado do XXVIII Seminário de Estudos Avançados cujo tema foi o Nouveau Roman francês e particularidades da obra de Osman Lins como representante dessa vertente literária no Brasil. O experimentalismo formal constitui-se em um modo novo de apresentar as narrativas, em que a indeterminação do narrador, a falta de nomeação das personagens, o monólogo interior e a fragmentação da narrativa são algumas características. No conto "Uma esperança", Clarice Lispector promove a reflexão ao unir o concreto ao abstrato, representados pelo inseto esperança e pela esperança clássica, respectivamente. Entendemos que a autora, ao utilizar as técnicas representativas do experimentalismo formal, aprofunda e dinamiza o conto, posto que, conforme será possível observar, a intenção de provocar reflexão é garantida pela necessidade da participação ativa do leitor.

Palavras-chave: experimentalismo formal, narrador, Clarice Lispector.

Abstract: The present work is a result of the XXVIII Seminário de Estudos Avançados, which has as a central theme the French Nouveau Roman and particularity of the Osman Lins's work as a representative of this literary branch in Brazil. The formal experimentalism consists of a new way of

* Mestre em Letras/Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria, orientada pela Prof.^a Dr.^a Rosani Umbach. Este artigo é a culminância do XXVII Seminário de Estudos Avançados frequentado durante o curso de Mestrado em Letras na UFSM em 2000. O curso foi financiado pela CAPES. jubklein@hotmail.com

representing the narrations, in which the indeterminacy of the narrator, the lack of the characters denomination, the interior monolog and the story fragmentation are some of the characteristics. In the story "Uma esperança", Clarice Lispector promotes a reflection when joining the reality to the abstract, represented by the hope bug and the classic hope, respectively. We understand that the author, using representative techniques of the formal experimentalism, deepens and makes the story dynamic, once that, as it will be possible to observe, the intention of provoking reflections is guaranteed by the need of the active participation of the reader.

Key-words: formal experimentalism, narrator, Clarice Lispector.

Preâmbulos

Ao longo da existência do homem na terra, percebemos que várias preocupações o moveram. A necessidade, refletida nos mecanismos desenvolvidos para a subsistência; a vontade, que gerou tecnologias adequadas a cada época; a intransigência, que o fez superar obstáculos e se destacar. Entre todos os movimentos humanos, naturalmente não poderia faltar aquilo que o distingue mais nitidamente dos animais: a linguagem. Quer seja gestual, articulada por palavras, mimética, o homem foi, pouco a pouco, deixando vestígios de sua presença de modo que a passagem não fosse esquecida.

Muitas foram as formas desenvolvidas para dar testemunho das ações humanas. A que certamente mais se distingue é a linguagem. Claro está que os avanços tecnológicos desempenham papel fundamental na história do homem. Mas a linguagem das mais diferentes civilizações torna claro que, além de se constituir como marca inconfundível do ser humano, ela também serve para deixar o legado de uma família, um clã, uma comunidade, uma sociedade inteira, à civilização que a suceder.

Há tempos a linguagem oral era o único modo que os homens encontraram para deixar sua marca inconfundível no tempo. Ainda que fizessem uso de outros meios – como os hieróglifos, os dese-

nhos nas cavernas pré-históricas – é a linguagem oral por excelência que carrega consigo a marca da experiência (BENJAMIN, 1983, p. 57). Apesar da existência de várias línguas, o “falar” se destaca de outras formas por poder se tornar amplamente conhecido, posto que os hieroglifos, mesmo encantando o observador, não transmitem ideias concretas e coerentes (porque um número reduzidíssimo de pessoas tem conhecimento dos seus significados).

Atribuímos assim à oralidade o predicado de universal, o que se comprova quando pensamos que podemos conhecer as mais diferentes histórias de povos extintos há milhares de anos. Além dos instrumentos e artefatos materiais deixados por aqueles povos, conhecemos sua história que, via de regra, foi transmitida oralmente de geração a geração até chegar a nós.

As narrações. O papel dos narradores

A prática de contar histórias, bem como de cantá-las, é algo que se embrenha na própria gênese do homem, e era tida como uma atividade digna e séria, uma vez que transmitia informações de interesse geral, aconselhava e, sobretudo, dava uma noção de continuidade. O fato de haver um contador ou narrador (pessoa eleita para contar as histórias) é o suficiente para entendermos a importância atribuída à atividade narrativa (p. 59). Conforme Walter Benjamin, o narrador moderno é descendente direto daqueles contadores de histórias antigas. As suas obrigações mudaram de acordo com a época, mas ainda lhe é atribuído contar um fato, mostrar caminhos e transmitir a experiência acumulada em anos.

As transformações ocorridas ao longo dos tempos naturalmente atingiram a atividade de narrar. Entretanto, observamos uma crescente dificuldade em termos de comunicação, o que modifica bruscamente a relação entre narrador e público. Segundo o mes-

mo autor, “a arte de narrar caminha para o fim” (p. 57), o que nos leva a questionar a validade das experiências narradas (se fossem realmente úteis, não seriam deixadas de lado), sobre a situação do narrador (enquanto portador de uma verdade ou de conselhos relevantes) e sobre o que caracteriza a sociedade atual e o que a distingue das anteriores.

O narrador, sobretudo o bom narrador, tem sempre a seu favor o poder de absorver fatos relatados por outros narradores, o que amplia seu campo de ação, pois aglutina em si não só experiências vividas por ele como também as vividas pelos outros (p. 58). A narrativa caracteriza-se pela “lembança” e pela “memória”. Podemos fazer um parêntese relativamente a este aspecto, pois sabemos que, mesmo antes da escrita, os saberes eram perpetuados. A explicação mais lógica para tal fato, tendo em vista a falta de um amparo visual, é que a fala e o canto persuadem de maneira muito mais eficaz pois, ao prescindirem do objeto material (pergaminhos, livros), proporcionam o “espaço inclusivo” que é negado pela leitura e pelos livros, que exigem a solidão como companheira (STEINER, 1991, p. 134)

Mesmo após o surgimento da escrita e, posteriormente, da imprensa (século XV), os narradores continuaram tendo seu lugar reconhecido e sendo vistos como indivíduos privilegiados, pois prosseguiram contando suas histórias – sempre dedicadas ao coletivo. O fato de a arte de narrar caminhar para o fim (BENJAMIN, p. 57) é reflexo de uma sociedade desestruturada, que perdeu seus vínculos com a natureza (simbolizada no conto pela “esperança”) e com a sociedade em geral (ADORNO, 1983, pp. 269-73). Daí a decadência do gênero épico. É sabido que a epopeia caracteriza-se especialmente por contar fatos heroicos de um povo (especialmente na figura de uma pessoa). Não há elementos de motivação para continuar escrevendo epopeias pois, conforme afirmado e de acordo com os teóri-

cos, os indivíduos não mais se reconhecem enquanto unidade, mas se veem e se entendem como diversidade.

Na perspectiva de Theodor Adorno (1983), a posição do narrador enquanto artista das palavras não se presta a ser engajada (participação na vida pública, denunciando em seus escritos a situação vigente) ou puramente artística (arte pela arte). As transformações são muito maiores (e até mesmo indescritíveis), de modo que o narrador, como pessoa, sofre as mesmas consequências que todas as pessoas. Não há mais possibilidade de pensar o mundo como antes (em virtude de catástrofes como a 1ª e a 2ª Guerras Mundiais, os campos de concentração, a bomba atômica).

Ainda segundo o autor, o monólogo interior e o romance fragmentário (elementos até há pouco tempo desconhecidos dos leitores e ouvintes, posto que surgiram como uma resposta ao mundo atual) são características de uma sociedade onde o indivíduo não faz mais parte do coletivo e, em contrapartida, não se encontra mais nem consigo mesmo. Assistimos à decadência do gênero épico que, em épocas passadas, era o principal veículo de informação e exaltação de acontecimentos comuns a uma comunidade que, na figura de um herói, celebrava e louvava as virtudes de um povo ou uma civilização.

Entendemos com os dois autores que "as histórias" caíram em descrédito. Talvez em decorrência da dificuldade de as pessoas aceitarem conselhos; talvez como uma resposta ao coletivo, o indivíduo sinta necessidade da solidão (daí ler romances); talvez porque haja dificuldades de convivência e o mundo moderno, movido a trabalho, não reserve tempo para isso.

Obra aberta. Experimentalismo formal. Clarice Lispector

O conceito de obra aberta aventado por Umberto Eco nos remete a qualidades das produções contemporâneas, ainda que uma

“obra aberta” seja algo tão abstrato quanto dizer que uma obra seja “inválida, feia ou obsoleta” (ECO, 1991, p. 22). Segundo o autor responsável pela teoria da obra aberta, qualquer produção artística, quer seja moderna ou antiga, pode figurar nessa categoria, a partir do momento em que sua leitura ou apreciação promover várias interpretações, dando margem à continuidade. A fragmentação, a ambigüidade fundamental que daria origem a sequências são características de uma obra aberta. O que creditaria a qualidade de aberta a determinada obra seria a sua capacidade de não ser estanque mas, antes de tudo, permitir questionamentos e proporcionar que o leitor seja o escritor ou continuador da história. Nas palavras do próprio autor,

Se devêssemos sintetizar o objeto [...], valer-nos-íamos de uma noção já adotada por muitas estéticas contemporâneas: a obra de arte é a mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante. Esta condição constitui característica de toda obra de arte [...]. (ECO, 1991, p. 22)

Para exemplificar com mais um estudioso, podemos citar novamente Benjamin, quando afirma que “Na realidade não há narrativa alguma em que a pergunta: como continuou? pudesse perder o seu direito” (BENJAMIN, 1983, p. 68).

O experimentalismo formal é descendente do *Nouveau Roman* francês, e sua característica fundamental é o rompimento com as tendências anteriores. A narrativa fragmentária, o monólogo interior, a técnica do diário, a presença de um narrador diferenciado, a ausência de nominação em relação às personagens são diferenciações exemplares. A importância atribuída ao experimentalismo formal é que seus escritos distinguem-se por provocar reflexão à medida em que o leitor necessita participar ativamente das narrativas, incentivando-o a dar continuidade à história ou preenchendo lacunas da mesma com sua experiência

Em "O primeiro beijo & outros contos", Clarice Lispector (1999) promove uma incursão por vidas aparentemente banais, narrando histórias corriqueiras. No contexto do livro, entretanto, observamos tratar-se de aspectos por vezes esquecidos da vida diária (uma viagem de ônibus; uma velhinha que se perdeu e perdeu a si mesma, ao não recordar sua família, sua vida; uma pessoa rica que descobre o sentido da vida ao se deparar com um mendigo; uma menina que se sente satisfeita somente em ter consigo um livro almejado; um inseto que desencadeia as mais diferentes reações ao simbolizar algo muito especial). A estruturação do livro e das narrativas nos permite afirmar tratar-se de contos que têm a intenção de provocar reflexão, o que realmente é alcançado com sua leitura integral. As narrativas são curtas e, cada qual a seu modo, caracterizam-se pela tentativa de trazer à tona vivências (as experiências citadas por Benjamin) e, de maneira mais profunda, a reflexão.

Verificamos que, implicitamente, o propósito da autora é promover a reflexão nos leitores, de modo que "O primeiro beijo & outros contos" está assentado nas bases do experimentalismo formal, bem como no conceito de obra aberta e narrativa, conforme propostos pelos autores estudados.

Análise do conto "Uma esperança" sob a perspectiva do narrador

O conto "Uma esperança" traz a história de um dia de uma família – mãe e dois filhos – que é surpreendida pela súbita visita da esperança. Não "a" esperança, aquela "que tantas vezes verifica-se ser ilusória", mas o inseto chamado esperança.

A presença do inseto desencadeia várias reações nos elementos da família. A mãe, narradora, mais acostumada à esperança "clássica" e "ilusória", descobre em um dos filhos a consciência material do inseto e, com grande surpresa, a consciência abstrata da esperan-

ça clássica. As intervenções do filho dão vazão a pensamentos na mãe-narradora, até a recordação de um fato acontecido há tempos, quando uma esperança pousara em seu braço.

Percebemos que um fato comum – um inseto esperança – pousado na parede acima da cabeça da mãe – pode provocar as mais diversas reações, de modo que o simples – o inseto – e o complexo – a esperança clássica – são postos no mesmo nível, pela qualidade de representação que possuem. Poderíamos fazer alusão à dialética do simples e do complexo, tantas vezes proposta por Bakhtin ao expor em seu livro “Problemas da poética de Dostoievski” as qualidades de uma obra classificada como dialógica. Entretanto, como os objetivos do presente trabalho são apenas o entendimento do conto de Clarice Lispector e a presença de um narrador que provoca reflexão, deixaremos de lado a proposição de Bakhtin. Sirva como provocação a possibilidade de abordagem deste conceito, assim como a polifonia, igualmente levantado pelo autor.

O inseto, figura coadjuvante da narrativa, torna-se elemento central, por representar algo tão concreto e corriqueiro – inseto e, ao mesmo tempo tão abstrato, banal e, por vezes, esquecido – a esperança clássica.

São três personagens humanas – a mãe, que narra a história no pretérito perfeito; um filho que faz observações acerca “das esperanças”; um filho que apenas “ouve e ri de prazer”; a esperança inseto e a esperança clássica. A indefinição do sujeito proposta por Adorno ao se referir ao narrador e à dificuldade do ato de narrar pode ser exemplificada pelo fato de não serem atribuídos nomes a nenhuma das personagens, à exceção das esperanças.

O espaço em que se desenvolve a narrativa é a casa da família, centrado especialmente na parede em que a esperança pousou e caminhou.

O tempo é relativamente curto. Após a constatação da presença do inseto ocorrem alguns diálogos entre a mãe e o filho que detectara a esperança. Acreditamos tratar-se mais de tempo psicológico que cronológico, posto que, a partir da esperança, desenvolvem-se diversas constatações por parte da narradora (a surpresa em relação ao filho, a lembrança de uma esperança antiga, o medo causado pela aranha que esmigalharia a esperança).

Quanto ao narrador, em que centramos nossa análise, trata-se de um narrador-personagem, que conta o que aconteceu por ocasião do fato citado. Benjamin contrapõe o narrador ao escritor de romances, uma vez que aquele escreve ou conta fatos que poderiam ser dirigidos a uma coletividade e, especialmente, que proviriam da experiência de quem conta para servir como conselho, enquanto este, o romancista, dirige-se a um leitor de cada vez, posto que a leitura de romances é solitária. Benjamin atribui ao narrador a capacidade de transmitir experiências ou vivências, o que é comprovável com a leitura do conto. A narrativa caracteriza-se por um aspecto exemplar, qual seja, a transmissão de uma experiência particular (que aconteceu ao narrador) ou coletiva, quando um narrador conta os acontecimentos sucedidos a um povo.

Entendemos que o narrador legítimo (de acordo com as concepções propostas por Walter Benjamin e por Theodor Adorno) encontra reflexo em Clarice Lispector, isso porque é possível vislumbrar tentativas de provocar reflexão nos leitores. A transmissão de uma experiência nos leva a creditar à autora a característica de narradora exemplar. Como sabemos, o conto é uma narrativa curta, que antigamente era realizado oralmente "para a transmissão dos mitos e ritos da tribo, de geração a geração" (BEVILACQUA, 1992, p. 11). Apesar do passar do tempo,

o conto moderno diferencia-se do antigo somente quanto à técnica, pois sua estrutura permanece a mesma. A técnica de narrar,

[...], o modo de narrar do conto moderno é uma narrativa fragmentada, sem aquele esquema que vai do desenvolvimento ao desfecho, linearmente, como no conto tradicional, que obedece à norma de início, meio e fim da história, tudo dentro de uma só ação, num só tempo e espaço. (BEVILACQUA, p. 27)

Conforme vimos afirmando, a técnica de narrar tem origem incerta e faz parte da história do homem desde o momento em que se viu obrigado a encontrar uma forma eficaz para transmitir seus conhecimentos à posteridade. Antigamente, valia-se da oralidade. Recentemente, passou a utilizar a imprensa. As transformações tecnológicas modificaram a posição das narrativas e dos narradores, mas sua importância continua sendo observada. Quer seja como transmissão de experiência, como aconselhamento, como volta ao coletivo, as narrativas continuam desempenhando seu papel de portadoras de capacidade comunicativa e, ainda que se diagnostique o seu fim, encontramos “salvadores” do conto. Estes são importantes à medida que não permitem a extinção das narrativas e, através de seu talento, promovem a continuidade da arte de narrar. Clarice Lispector é, certamente, uma grande narradora, que dá seguimento à tradição e retarda o fim desta grande arte.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: BENJAMIN, Walter et alli. Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Col. Os Pensadores).

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: BENJAMIN, Walter et alli. Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Col. Os Pensadores).

BEVILACQUA, Ceres H. Z. A polifonia como elemento de modernidade no conto de Osman Lins. 1992. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFSM, 1992.

_____. “A descontinuidade da ação narrada em Avalovara”. In: Expressão – Revista do Centro de Artes e Letras. Santa Maria: UFSM, jan/jun/2000.

_____. “A técnica do diário na construção narrativa de Osman Lins”. In: Antologia em prosa e verso VI. Coord. Associação Santa-Mariense de Letras. Santa Maria:

Pallotti, 2000.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

LISPECTOR, Clarice. *O primeiro beijo & outros contos*. 16. ed. São Paulo: Ática, 1999.

STEINER, George. *No castelo do Barba Azul*. Trad. Tomaz A. Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.



A memória e identidade do negro na sociedade brasileira em "Becos da memória", de Conceição Evaristo

André Henrique Dassie*

Silvana Rodrigues Quintilhano**

Resumo: Os Estudos Culturais, surgido na Grã-Bretanha em 1950 e no Brasil na década de 1990, propiciou a valorização e o estudo de diversas artes e culturas, tendo como norte de preocupação a relação destas com a sociedade. Assim, essa vertente teórica preconizou a manifestação de diversas culturas, vinculadas a determinados extratos sociais, dando maior visibilidade acadêmica a obras, antes relegada ou esquecida pelo cânone, como é o caso da literatura afro-brasileira; que vem cada vez mais ocupando espaço e se firmando nas letras nacionais. Portanto, este trabalho tem como objetivo analisar o romance "Becos da Memória" (2006), de Conceição Evaristo, a fim de investigar em que medida o romance está inserido na Literatura afro-brasileira e de como a autora fez uso do recurso da memória como estratégia de construção da identidade do negro na sociedade brasileira. Para tal proposta, o aporte teórico se ampara nas ideias de CULLER (1999), CEVASCO (2005), DUARTE (2008), GAGNEBIN (1999), dentre outros.

Palavras-chave: Estudos Culturais. Literatura Afro-brasileira. Memória. Identidade do Negro.

Abstract: Cultural Studies, appeared in Britain in 1950 and in Brazil in

* Graduado em Letras pela UENP- Campus Cornélio Procópio. Especialista em Literatura Contemporânea pela UENP.

** Docente na UNESPAR – Campus Apucarana. Doutora em Letras, área de concentração em Estudos Literários pela UEL – Universidade Estadual de Londrina.

the 1990s, led to the appreciation and study of various arts and cultures, with the north of concern to their relation to society. Thus, this theoretical strand called for the demonstration of diverse cultures, linked to certain social strata, giving greater visibility to scholarly works, before relegated or forgotten by the canon, such as the african-Brazilian literature; which is increasingly taking up space and establishing itself in the national letters. Therefore, this paper aims to analyze the novel "Alleys of Memory" (2006), Conceição Evaristo, in order to investigate the extent to which the novel is set in the african-Brazilian literature and how the author made the memory resource usage as black identity building strategy in Brazilian society. For this proposal, the theoretical framework seeks protection in CULLER (1999), CEVASCO (2005), DUARTE (2008), GAGNEBIN (1999), among others.

Keywords: Cultural Studies. Afro-Brazilian Literature. Memory. Black Identity.

Introdução

A favela era grande e toda recortada por becos. Alguns becos tinham saída em outros becos, outros não tinham saída nunca. (EVARISTO, 2006, p. 111)

No espaço dos estudos culturais, os conceitos de identidade e diferença conseguem encontrar uma nova postura, abrindo campo para novas leituras ainda não postuladas como cânones. Tendências contemporâneas de estudos apontam questões de diversidades e diferenças culturais para o que antes conceituávamos como "aculturais". Assim, os termos de literaturas feminina, marginal, homoafetiva, afro-brasileira vêm cada vez mais ocupando espaço no contexto acadêmico e científico.

Conforme ressalva Bhabha, "a diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações *da* cultura ou *sobre* a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade. (1998, p.63). Dessa forma, as constantes publicações de obras e produções científicas a

respeito não deixam dúvidas de que estas literaturas, interpretadas como produtos culturais, estão se firmando nas letras nacionais.

Não só na literatura, os estudos culturais abrangem uma gama de atividades de diversas áreas, porque justamente está preocupado em analisar tudo o que envolve a cultura popular e a sociedade, seu processo de construção, prática, funcionamento e identidade, ou seja, é importante ter claro a noção de que os estudos culturais tratam exatamente de tentar entender de que forma se dá a relação íntima e estreita entre cultura e sociedade.

[...] o projeto dos estudos culturais é compreender o funcionamento da cultura, particularmente no mundo moderno: como as produções culturais operam e como as identidades culturais são construídas e organizadas, para indivíduos e grupos [...] os estudos culturais incluem e abrangem os estudos literários, examinando a literatura como uma prática cultural específica. (CULLER, 1999, p. 49)

Por esta concepção, hoje em dia muitas práticas culturais que antes não tinham o devido estudo e aprofundamento agora vêm tendo seu valor redescoberto pelos Estudos Culturais, como é o caso do cinema, das telenovelas, da literatura de massas, enfim, de qualquer tipo de produção cultural com que se identifica e representa uma determinada cultura ou comunidade. Assim, pode-se dizer que os Estudos Culturais propiciam a valorização da cultura popular, destacando suas qualidades estética e artística, ressaltando o resultado de uma expressão genuína e característica de determinada sociedade.

Esses novos paradigmas geraram reações críticas, como a de Perrone-Moisés que, em "Altas literaturas" (1998) colocou em oposição à ideia de "alta literatura" e "baixa literatura", justificando a formação, constituição e valor do cânone literário como representação cultural; atribuindo o "desinteresse pela literatura" ao fato do

meio acadêmico ceder espaço aos Estudos Culturais, privilegiando a “cultura menor” em detrimento dos valores literários canônicos. Apesar de evidentes contradições, os Estudos Culturais abriram discussões acerca do cânone, contudo, sem substituir um pelo outro, quebrando o binômio - literário *versus* não-literário-, dessacralizando, descentrando o poder e as marcas ideológicas, privilegiando uma política de inclusão.

Os Estudos Culturais nascem na Grã-Bretanha, na década de 1950, pós Segunda Guerra, “um momento de re-acomodação social”, para incluir os que ajudaram a ganhar a guerra. Trazem em seu bojo este clima histórico, com “tintas democratizantes e reflete esses impulsos progressistas” (CEVASCO, 2005), exigindo uma visão mais democrática e inclusiva de cultura, articulada com os processos sociais.

Uma das origens dos Estudos Culturais esteve na teoria literária marxista na Grã-Bretanha, na obra de Raymond Williams (“Cultura e Sociedade”, 1958) e de Richard Hoggart (“The Uses of Literacy”, 1957), que “buscou recuperar e explorar uma cultura operária popular, que havia sido perdida de vista à medida que a cultura era identificada com alta literatura” (CULLER, 1999, p. 50). Esta concepção de teorização da cultura foi ao encontro da teoria marxista européia, que analisava a cultura de massas como uma formação ideológica opressora. Portanto, os estudos culturais “tem o desejo de recuperar a cultura popular como a expressão do povo ou de dar voz à cultura de grupos marginalizados” (CULLER, 1999, p. 51).

Outra obra que contribuiu para a criação dos Estudos Culturais é “The Making of the English Working Class” (1963), do historiador E. P. Thompson, livro que corrobora a concepção das ideias de Raymond Williams e Richard Hoggart, pois narra

[...] a formação da consciência da classe trabalhadora através de inúmeros movimentos sociais que dão o contorno da história

social inglesa do ponto de vista sistematicamente negligenciado pela história oficial: o dos derrotados, os que são sempre deixados de lado. Com esse livro fica clara a aliança política da nova disciplina que deveria se alinhar sempre com os de baixo. (CEVASCO, 2005, p. 269)

Com efeito, volta os olhos para as vozes periféricas, interpretadas por conceitos de identidade e diferença, que permitiu abrir campo para novas leituras, propiciando uma revisitação do cânone literário, redescobrendo obras "antes relegadas ao esquecimento escritas por mulheres, negros, homossexuais e outros" (CEVASCO, 2005, p. 271). Vale ressaltar que, estas obras foram deixadas de lado não por seu apreço estético e literário, mas sim por juízos de valores sociais. A intenção dos Estudos Culturais não é retirar nenhuma obra do cânone e sim corrigir possíveis enganos cometidos contra autores e obras descentralizados, ou seja, é um novo olhar para estas obras, livre de preconceitos e julgamentos que não sejam da esfera estética.

Outro traço interessante dos Estudos Culturais, abordado por Jonathan Culler no ensaio "Literatura e Estudos Culturais" (1999) é o caráter político que os estudiosos esperam desses estudos, "os estudiosos acreditam que seu próprio trabalho intelectual tem obrigação de – pode – fazer diferença" (CULLER, 1999, p. 57). É oportuna a consideração desse autor, tendo em vista que se os Estudos Culturais visam recuperar a cultura popular, resgatar os grupos marginalizados, os de baixo, é sabido que estes grupos ao longo da história sofreram por serem de classe econômica e social inferiores, sempre foram submissos na escala da sociedade.

Portanto, é perfeitamente cabível que este traço político seja marcante nesses estudos. Ora, se o que se estuda é a relação entre a sociedade e a cultura, qual é o sistema que organiza a vida social? A política. Desse modo, podemos entender as manifestações culturais como uma intervenção política, intrínseco à relação socioe-

conômica, e que pode ser transmitida a partir do discurso estético, como se observa na literatura afro-brasileira. Portanto, este artigo tem o objetivo de analisar o romance “Becos da Memória” (2006), da escritora afro-brasileira Conceição Evaristo, a fim de investigar a representação dos processos culturais relacionados às organizações sociais, e o processo de reconstrução da identidade do negro na sociedade brasileira, a partir do recurso da memória.

Por uma poética afro-brasileira

Sobre a literatura afro-brasileira, Eduardo de Assis Duarte no ensaio intitulado “Literatura afro-brasileira: um conceito em construção” (2008), diz que não somente esta literatura é atual:

[...] como se estende a Domingos Caldas Barbosa, em pleno século XVIII, tanto é realizada nos grandes centros, com dezenas de poetas e ficcionistas, quanto se espraia pelas literaturas regionais, a nos revelar, por exemplo, uma Maria Firmino dos Reis escrevendo, em São Luiz do Maranhão, o primeiro romance afro-descendente da língua portuguesa – *Úrsula* – no mesmo ano de 1859 em que Luiz Gama publica suas *Trovadas burlescas*[...] não só existe como é múltipla e diversa (DUARTE, 2008, p. 11)

O ensaísta ainda aponta alguns conceitos, os quais são essenciais na configuração dessa literatura, quais sejam, a temática, a autoria, o ponto de vista, a linguagem e o público leitor.

A temática seria a presença do negro como tema principal da literatura negra, o negro como “universo humano, social, cultural e artístico de que se nutre essa literatura” (IANNI, 1988, p. 92). Para Duarte (2008), pode abarcar o resgate da história do povo negro, escravidão, reconstituição das lutas do povo negro, as tradições culturais ou religiosas, mitos, lendas, memória ancestral, os dramas da modernidade brasileira, a miséria, exclusão, a favela, o preconceito, a marginalidade, a prisão.

A autoria é um fator problemático. Há que se ter cuidado para não incorrer no erro de considerar um escritor de pele negra escrevendo literatura afro-brasileira. Pode-se também ocorrer de um branco escrever com uma autoria negra. Neste caso "é preciso compreender a autoria não apenas como um dado exterior, mas na condição de traduzida em constante discursiva integrada à materialidade da construção literária" (DUARTE, 2008, p. 15).

O ponto de vista é um discurso da diferença, calcado numa visão de mundo autoral, em que no texto esteja presente o "conjunto de valores morais e ideológicos" (DUARTE, 2008, p. 15) do negro.

A linguagem, aspecto caro a qualquer texto que se digne ser postulado a literário, deve ressaltar "ritmos, entonações, opções vocabulares e semânticas próprias" (DUARTE, 2008, p. 18). A linguagem deve também ser trabalhada no sentido de ressignificar os estereótipos linguísticos referente aos negros, "estereótipos que funcionam como poderosos elementos de manutenção da desigualdade" (DUARTE, 2008, p. 19).

Por fim, o público, marcado pela "diferença cultural" e pelo anseio de "afirmação identitária". O objetivo também é levar a cultura negra até um determinado segmento da população e "dialogar com o horizonte de expectativas do leitor, combatendo o preconceito e inibindo a discriminação" (DUARTE, 2008, p. 21).

O ensaio de Duarte é importante, pois além de constatar de fato a existência da literatura afro-brasileira dentro da literatura brasileira, aduz os fatores que faz com que uma obra seja classificada como pertencente a esta literatura. Ainda cita diversas obras e autores do universo da literatura afro-brasileira. Entretanto, vale ressaltar que nenhum aspecto dos cinco citados, estanque, caracteriza uma obra como afro-brasileira, mas sim a reunião a interação dos mesmos.

Octavio Ianni em "Literatura e consciência" (1988) também ex-

plora a literatura negra. O autor remonta sua origem e fundação aos consagrados escritores Cruz e Souza, Machado de Assis e Lima Barreto. Sobre o imortal Machado de Assis, considerado o maior escritor brasileiro, chega a afirmar que “é um clássico da literatura negra” (1988, p. 95). O autor analisa a problemática que envolve a questão de identidade negra na obra machadiana, mesmo que seja de forma velada, ainda não aberta, e os recursos de se valeu o escritor, tais como a visão crítica, a ironia e a sátira ao retratar as instituições dominantes e o apreço que demonstra pelos menos favorecidos.

No entanto, é Lima Barreto que “assume a problemática do negro de modo aberto, pleno, em suas dimensões humanas, sociais, culturais e artísticas”, pois “não foge às implicações sociais e artísticas do subúrbio. Busca uma ‘literatura militante’, inclusive no que se refere à luta pela expressão” (IANNI, 1988, p. 96).

Uma escritora afro-brasileira: Conceição Evaristo

Dentre tantos artistas da cultura negra ou afro-brasileira, um nome que se destacou nos últimos anos é Conceição Evaristo. Poetisa, romancista e ensaísta, Conceição Evaristo é participante ativa dos movimentos de valorização da cultura negra em nosso país. De origem humilde, filha de uma lavadeira, nasceu em uma favela na cidade de Belo Horizonte, em 1946. Mesmo não tendo crescido no meio de livros, desde pequena ouvia as histórias que os mais velhos lhe contavam, e estas memórias são em grande parte o substrato de sua matéria literária, pelas quais são dadas vozes aos grupos excluídos da história, os que estão à margem da sociedade, tais como os negros, os pobres e as mulheres.

Ativista do Grupo Quilombhoje, onde aprofundou sua experiência afro-brasileira na literatura. Estreou na literatura em 1990, com

obras publicadas na série "Cadernos Negros"¹, publicadas pela organização com o intuito de lançar escritores afro-brasileiros.

Suas obras, em especial o romance "Ponciá Vicêncio", de 2003, abordam temas como a discriminação racial, de gênero e de classe. Também é autora do romance "Becos da Memória", publicado em 2006, objeto de análise deste artigo, e da antologia poética "Poemas da recordação e outros movimentos" (2008) e a de contos, "Insubmissas lágrimas de mulheres" (2011)². Conceição Evaristo tornou-se referência no país, quando o assunto é literatura e culturas africanas e afro-brasileiras, devido ao seu talento artístico com as palavras e ao seu engajamento político e social.

Memória e Identidade do Negro em Perspectiva Literária

"Becos da Memória" (2006) conforme afirma a própria autora na referida edição, teve nascimento em 1988 e ficou engavetado ao longo de vários anos. Em suma, trata-se das reminiscências de uma infância apresentadas por uma narradora que ora é observadora dos fatos, ora também é personagem participativa do romance, mantendo desta forma um distanciamento temporal e uma aproximação afetiva em relação aos fatos narrados.

A história se passa em uma favela de uma grande cidade e aborda a vida de seus moradores, composta de gente humilde e pobre, ou seja, de pessoas desprovidas economicamente, que convivem diariamente com as mais variadas adversidades possíveis, em condições precárias de subsistência, lutando pela sua sobrevivência em um ambiente tão desfavorável e adverso. O que todas têm em

¹ Para mais informações, cf. < <http://www.quilombhoje.com.br/cadernosnegros/historicocadernosnegros.htm> >

² Disponível em http://www.vermelho.org.br/prosapoesia/noticia.php?id_noticia=141994&id_secao=133 Acesso em 29 mai. 2015

comum é a pobreza e o desejo de mudar de vida. Não bastassem as dificuldades impostas no meio em que eles vivem, os moradores se veem ameaçados e encurralados pelo plano de desfavelamento por qual passará a favela.

Nas veredas dos estudos culturais, o narrador de “Becos da Memória” (2006) está interessado em dar voz aos grupos marginalizados, portanto a obra:

[...] não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não saiba o que fazer. (GAGNEBIN, 1999, p. 90)

É exatamente este o material contido no romance: a trivialidade de vidas aparentemente desinteressantes e sem atrativos aos olhos das elites de vários segmentos da sociedade. Gagnebin (1999) aponta os elementos constantes desse resultado de recolher o omitido pelo discurso histórico, tais como o sofrimento e o anônimo. O sofrimento é muito presente na narrativa, pois é um sentimento em comum que atinge a história de vida de todos os moradores da favela. Tio Totó, por exemplo, é um personagem que sintetiza fielmente o sofrimento de um negro após o período da libertação dos escravos. A dor e o sofrimento o acompanharam sempre e já idoso ele considera que chegou o seu momento de partir, que o seu corpo pede terra. Tio Totó perdeu as duas primeiras mulheres e os filhos. É alguém desiludido e inconformado com a vida que teve, pois desejava uma vida melhor, mais digna, justa e tranquila, conforme descreve na obra:

Perdi as forças, Maria-Velha. Trabalhei demais. Eu quero agarrar nas coisas, pegar o machado, rachar essa lenha... Assento e penso, pra quê? Fiz isso a vida inteira... Labutei, casei três vezes, viuvei duas, a terceira mulher é você. Tive filhos das duas primeiras. Os filhos também se foram. Partidas tristes, antes do

tempo cumprido, ante da hora. Eu, vivido, já velho, estou aqui. Meu corpo pede terra. Cova, lugar de minha derradeira mudança. (EVARISTO, 2006, p. 23)

O anônimo, aquilo que para a história oficial não tem nome, aqueles que não têm nome. Para se narrar esta história do passado, Gagnebin (1999) chama a atenção para a questão da exigência da memória, comentando sobre o conceito de rememoração, que

[...] abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, particularmente a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. (GAGNEBIN, 1999, p. 91)

Interessa-nos justamente a questão da memória, isto é, de como ela é utilizada como estratégia de reescrita, de reconstrução da identidade afro-brasileira. Conceição Evaristo chega a afirmar que todo o seu trabalho de escrita consiste em perseguir vestígios de memória para recompor uma história perdida, conforme descreve:

O que minha memória escreveu em mim e sobre mim, mesmo que toda a paisagem externa tenha sofrido uma profunda transformação, as lembranças, mesmo que esfiapadas, sobrevivem. E na tentativa de recompor este tecido esgarçado ao longo do tempo, escrevo. Escrevo sabendo que estou perseguindo uma sombra, um vestígio talvez. E como a memória é também vítima do esquecimento, invento, invento. Inventei. [...] E dos becos de minha memória imaginei, criei. (EVARISTO, 2009:5)

Por Conceição Evaristo ter crescido em uma favela de Minas Gerais, é impossível não associarmos a história de vida da autora com a da personagem Maria-Nova. Maria-Nova presencia todo o sofrimento ao seu redor. Convive desde cedo com o sofrimento e a luta pela sobrevivência. Junto com ela há inúmeros personagens

que compõem uma galeria de vidas simples e modestas, mas que pelo trabalho literário empreendido pela autora conferem a narrativa uma poeticidade ímpar e pungente.

Tio Totó, emblema do sofrimento e da dor, também representa a luta e a resistência em meio a um ambiente hostil. Bondade, o contador de histórias (um dos preferidos de Maria-Nova) sempre generoso e disposto a ajudar a todos. Vó Rita, dona de um “coração enorme”, sempre feliz e sorridente, irradiando alegria e paixão pela vida, uma mulher que representa o símbolo do amor, do altruísmo, da compaixão, da sabedoria e do respeito. Maria-Velha (terceira mulher de Tio Totó), mulher guerreira e trabalhadora.

Negro Alírio, um sujeito que descobriu o poder transformador da leitura e do conhecimento resolve partilhar com toda a sua classe. Enfim, esses e outros personagens transitam nos becos da memória narrativa. Portanto, ao descrever a individualidade dessas diversas personagens, o resultado é a configuração de uma coletividade. Desse modo, as histórias ouvidas pela autora e também por Maria-Nova formam uma “memória coletiva”, que “pulveriza-se em uma multiplicidade de narrativas” (SEIXAS, 2004, p. 37). Ainda para Seixas, a “memória é a tradição vivida – a memória é a vida – e sua atualização no eterno presente é espontânea e afetiva, múltipla e vulnerável”.

Este lançar o olhar para o passado utilizando-se da memória não é fortuito, tem motivos e intenções muito bem definidos:

Toda memória é fundamentalmente “criação do passado”: uma reconstrução engajada do passado (muitas vezes subversiva, resgatando a periferia e os marginalizados) e que desempenha um papel fundamental na maneira como os grupos sociais mais heterogêneos apreendem o mundo presente e reconstróem sua identidade, inserindo-se assim nas estratégias de reivindicação por um complexo direito ao reconhecimento. (SEIXAS, 2004, p. 42)

Ao se resgatar algo do passado fica claro que o autor não quis que determinados acontecimentos caíssem nas malhas do esquecimento. Segundo Ansart (2004), a questão da memória está muito presente nas literaturas após a Segunda Guerra Mundial:

[...] Uma considerável literatura desenvolveu-se, após a Segunda Guerra Mundial, para analisar ou tomar uma posição sobre a questão da memória dos fatos, das violências e das perseguições. O tema do "dever de memória" concerne, em primeiro lugar, à memória dos fatos, das provas e sofrimentos suportados, que são exortados a não serem esquecidos. (ANSART, 2004, p. 30)

Por si só resgatar o passado é agir no presente, "a memória é ativada visando, de alguma forma, ao controle do passado (e, portanto do presente)" (SEIXAS, 2004, p. 42). Reivindicar um direito ao reconhecimento é o que salta aos olhos do leitor. Parece que os moradores da favela gritam silenciosamente por melhores condições de vida. Cada personagem traz em si este complexo.

É do interior deste caldeirão, carregado de fortes sentimentos e emoções, que memórias extremamente diversificadas irrompem e invadem a cena pública, buscam reconhecimento, visibilidade e articulação, respondendo provavelmente a uma necessidade que a racionalidade histórica é impotente para exprimir e atualizando no presente vivências remotas (revisitadas, silenciadas, recalçadas ou esquecidas) que se projetam em direção ao futuro. (SEIXAS, 2004, p. 43)

Maria-Nova é uma criança diferente das outras. Diferente no sentido do modo de viver. Ela cresce envolta em um mundo implacável e hostil. Não leva uma vida doce e colorida, mas sim uma vida dura. Na favela ela brinca e se diverte também, mas não ouve histórias de fadas e cinderelas e tampouco brinca com bonequinhas de luxo. Seu passatempo é ajudar as tias na labuta diária, carregando baldes d'água e as bacias de roupas das madames. Muitas vezes ao invés do sorriso angelical das crianças o que carrega em seu rosto é

um semblante sisudo e introspectivo. Sua formação é moldada por histórias tristes e tenebrosas, contadas por Bondade, Tio Totó e Maria-Velha, histórias de dor, sofrimento e injustiça:

Maria-Nova ali quietinha, sentada no caixotinho, vinha crescendo e escutando tudo. As pedras pontiagudas que os dois colecionavam eram expostas à Maria-Nova, que escolhia as mais dilacerantes e as guardava no fundo do coração. (EVARISTO, 2006, p. 33)

A personagem Maria-Nova sintetiza bem o processo do uso da memória como estratégia de reescrita, de reconstrução da identidade afro-brasileira. Se nos tempos de escravidão os negros não tinham voz, espaço, direitos, estudo, enfim, se os negros de antes não tinham liberdade, não tinham uma identidade, eram somentenumeros para seus senhores, com Maria-Nova esta situação insinua-se divergente e promissora. A criança desde cedo, por meio das histórias ouvidas e da vida que leva, toma consciência de sua situação, como por exemplo, ao constatar na oração da Salve-Rainha (A vós bradamos os degredados filhos de Eva/Por vós suspiramos neste vale de lágrima [...]) a história de seu povo: “ela via ali, em coro, todos os sofredores, todosos atormentados, toda a sua vida e a vida dos seus. Maria-Nova sabia que a favela não era o paraíso. Sabia que ali estava mais para o inferno” (EVARISTO, 2006, p. 47).

É, principalmente, por meio da personagem de Maria-Nova que se pode vislumbrar a reescrita de uma nova identidade para o negro. É pela percepção aguda da menina que ela aos poucos amadurecerá a sua personalidade e consciência de que precisará fazer algo diferente para que sua própria história não seja a repetição da história de seu povo, como relata:

Entretanto o que doía mesmo em Maria-Nova era ver que tudo se repetia, um pouco diferente, mas, no fundo, a miséria era a mesma. O seu povo, os oprimidos, os miseráveis, em todas as histórias, quase nunca eram os vencedores, e sim, quase sempre, os vencidos. (EVARISTO, 2006, p. 62)

De que modo Maria-Nova poderá escrever outra história de vida, diferente de todas aquelas às quais convive diariamente? A menina que “crescia violentamente por dentro” e que era “forjada a ferro e fogo”, mesmo desesperançada com tudo, sabia que embora todas as dificuldades da vida havia um meio para reescrever a sua história e este meio era somente através da educação: “Maria-Nova apertou os livros e os cadernos contra o peito, ali estava a sua salvação” (p. 102). Se para os negros da geração passada não houve uma vida digna e louvável é em Maria-Nova que se configura a realização desta nova vida, de outra identidade.

[...] o mundo, a vida, tudo está aí! Nossa gente não tem conseguido quase nada. Todos aqueles que morreram sem se realizar, todos os negros escravizados de ontem, os supostamente livres de hoje, libertam-se na vida de cada um de nós que consegue viver, que consegue se realizar. (EVARISTO, 2006, p. 103)

Desta forma, na esteira das concepções dos Estudos Culturais, resgatando a cultura de povos marginalizados por meio do recurso da memória, a autora cumpre uma das funções do discurso memorialístico que é a atualização do passado no presente, como teoriza Seixas:

[...] este trazer à tona que constitui o fundamento mesmo da memória, pois o passado que retorna de alguma forma não passou, continua ativo e atual e, portanto, muito mais do que reencontrado, ele é retomado, recriado, *reatualizado*. (2004, p. 49)

Esta atualização do passado também está inserida no desejo de Maria-Nova de escrever a história do seu povo, ou seja, o desejo de contribuir de alguma forma objetivando um novo futuro. Na escola, em uma aula sobre libertação dos escravos, ele começa a refletir se realmente aquele povo da favela é um povo livre. É o momento em que vem a ideia da escrita: “... pela primeira vez veio-lhe um pensamento: quem sabe escreveria esta história um dia? Quem sabe passaria para o papel o que estava escrito, cravado e gravado no seu

corpo, na sua alma, na sua mente” (EVARISTO, 2006, p. 138). Impossível não associar a vida de Maria-Nova com a da autora Conceição Evaristo. Vale lembrar que esta também cresceu em uma favela e tem uma história de vida semelhante a da personagem romanceada. Fica assim, no ar, este aspecto de biografismo presente na obra, que de maneira alguma empobrece a mesma.

Há também em “Becos da Memória” (2006) um forte traço de cunho social e, por conseguinte, político. A começar pelo espaço em que se ocorre a narração: uma favela, o que por si só já evoca um lugar em que haverá pobreza, injustiça, discriminação, desigualdade, etc. O romance também é marcado por contrapontos que ilustram esferas sociais distintas e opostas. Ao lado da precária favela há um bairro nobre. Negro Alírio é um personagem que retrata o símbolo da luta e da resistência a fim de reconhecimentos e direitos. Em Negro Alírio resume-se a história de muitos negros do pós-período de libertação. Enganam-se quem pensa que o negro alforriado teve imediatamente os mesmos direitos dos brancos, isto porque para os negros tudo sempre foi mais difícil, pois

[...] nada, absolutamente nada, dos poucos ganhos que dizem respeito às reivindicações dos explorados – e, particularmente, da enorme população negra do país, entre tantos outros – foi conseguido sem uma luta árdua, extensa e dolorosa. Isto serve para a situação presente do negro no país. (ANDRÉ, 2008, p. 136-137)

Negro Alírio é uma criança comum até que “um dia aprendera a ler. A leitura veio aguçar-lhe a observação. E da observação à descoberta, da descoberta à análise, da análise à ação. E ele se tornou um sujeito ativo, muito ativo” (p. 54), ou seja, é alguém que por meio da leitura e da busca do conhecimento fará de tudo para buscar a efetiva libertação e igualdade para o seu povo. Ainda criança presencia os capangas do Coronel Jovelino jogarem um corpo no rio. E depois, já rapaz, fica sabendo da morte de Pedro da Zica, e a mesma desculpa de sempre do coronel, de que os Zicas têm tendências suicidas.

Ele sente o desejo de lutar, de dizer a verdade, de confrontar e desmascarar o coronel, de pôr o dedo na ferida. Quando criança ninguém quis ouvi-lo, "Agora, não! Não era mais um indefeso menino. Era um homem e não poderia calar-se diante da injustiça" (EVARISTO, 2006, p. 61). Negro Alírio começa a sua pequena revolução não mantendo o conhecimento adquirido somente para ele, mas sim o divulgando: "Ele ia de vez em quando à cidade e voltava com livros. Trazia notícias sobre o que acontecia por lá. Diz que agora estava lendo para os outros, estudando com eles um jornal que explicava tintim por tintim, o que era sindicato, greve, liga camponesa, reforma agrária" (EVARISTO, 2006, p. 63).

No momento em que todos estão na casa do Coronel, Negro Alírio observando toda a riqueza e desperdício do patrão ea míngua em que vive os seus subordinados diz o seguinte para o Coronel: "Cuidado, Coronel! A fome, a miséria, a injustiça e as derrotas que sofremos apenas fortalecem a gente para fazer a virada um dia" (EVARISTO, 2006, p. 64). Negro Alírio acaba se tornando o líder daquele povoado, isso faz com que todos os trabalhadores da fazenda tomem consciência da submissão perante o Coronel e a ideia da Cooperativa, propagada por Negro Alírio toma forma entre os trabalhadores: "A ideia da cooperativa, que há muito o Homem discutia com os irmãos, começou a tomar corpo. Era cada um cuidando de sua vida, mas cuidando também da vida dos outros" (EVARISTO, 2006, p. 65). Os trabalhadores da fazenda do Coronel perceberam que "se cuidassem da terrinha que tinham, poderiam viver sem o patrão. Outros perceberam que podiam pegar suas colheitas e ir vender diretamente na cidade" (EVARISTO, 2006, p. 66).

Como é comum no percurso dos negros, ou de qualquer outra classe marginalizada, inferior, a tomada de consciência dos trabalhadores do Coronel só adveio depois do sangue derramado de muitos da família Zica, por motivos de demanda de terra. Mais uma

vez a liberdade foi conquistada às custas de dor e sofrimento. O aspecto político, portanto, perpassa todo o romance, seja na ambientação da favela ou nas condições de vida das personagens, porque “toda memória, seja ela ‘individual’, ‘coletiva’ ou ‘histórica’, é uma memória para qualquer coisa, e não se pode ignorar esta finalidade política (no sentido amplo do termo)” (SEIXAS, 2004, p. 42).

No artigo “A visibilidade positiva: identidade e revolta” (2008), Maria da Consolação André discute as sequelas carregadas pelos negros após a libertação dos escravos. Segundo ela, devido a fatores como a corrente positivista, sociológica, os negros eram considerados como sujeitos de atraso cultural em relação aos brancos e com tendência a praticar crimes e ainda “os detentores do poder necessitavam breca uma possível ascensão dos negros e de seus descendentes”, fazendo com que os negros “ficassem de fora das novas formas de vida que o capitalismo oferecia” (ANDRÉ, 2008, p. 140-141).

Quais seriam essas novas formas de vida? Com o crescimento do capitalismo e o desenvolvimento do processo da industrialização, sabemos que ocorreu o fenômeno da migração da população do meio rural para o meio urbano, fazendo com que o processo de urbanização das cidades se acelerasse cada vez mais, o que culminou com a globalização mundial. Deste modo, neste novo formato de sociedade – o capitalismo – é perceptível o racismo impetrado aos negros; o negro passa a ser “considerado como um objeto usado pelos vários poderes – o senhor de engenho, os governantes, a Igreja, e tantas outras instituições que faziam valer os seus poderes/meio econômicos, morais e políticos para subjugar o negro” (ANDRÉ, 2008, p. 142).

Nesta nova forma de vida urbana “o destino humano do negro foi prejudicado pelas normas da associação urbana, dificultando a sua adaptação e ajustamento ao novo estilo de vida econômica,

social e política" e como resultado "sobrou para os negros o pior, ou seja, a periferia insalubre e os morros (...) onde eram péssimas as condições de vida" (CHALHOUB, 1996, *apud* ANDRÉ, 2008, p. 144), ou seja, o que sobrou para os negros nos é revelado através das memórias da narradora de "Becos da Memória" (2006), contudo, oferecendo contornos mais humanos aos moradores da favela.

Por último, cabe também comentar sobre a questão do ressentimento, muito contundente em todas as personagens. Ansart (2004), cita dois motivos que originam ou provocam o sentimento do ressentimento:

[...] em primeiro lugar, a experiência da humilhação e, igualmente a experiência do medo. A humilhação não provém apenas de uma inferioridade. Ela é experiência do amor-próprio ferido, experiência da negação de si e da auto-estima suscitando o desejo de vingança. Quanto ao medo, de que Maquiavel faz o principal motor do ódio, ele não constitui, em certos casos, em um dos sentimentos que conduzem ao ressentimento e que explicam, por exemplo, as explosões de vingança de uma população por muito tempo dominada e mantida sob temor? (ANSART, 2004, p. 22)

As experiências da humilhação e do medo são condições inevitáveis que afligem todos os moradores da favela, acentuando-se ainda mais com a presença dos tratores e o desfavelamento, e se manifesta em muitos personagens. Em Tio Totó, que se sente humilhado, sem forças, vencido pelo tempo. Em Cidinha-Cidoca e nas outras mulheres da vida, que se prostituem para conseguir um dinheiro a mais. Em Maria-Nova, que mesmo com fiapos de esperança em uma vida melhor também sente medo do futuro. Em Negro Alírio e os trabalhadores da fazenda do Coronel Jovelino, no medo do enfrentamento ao Coronel.

Em Ditinha, a humilhação se faz ainda mais presente, que devido ao roubo da joia sofre humilhação perante toda a favela ao ter que procurar a joia na fossa e acaba sendo presa. Enfim, cada perso-

nagem carrega em si este complexo, o medo da falta de comida, de água, de dinheiro, o medo do dia de amanhã, de não ter um teto pra dormir, de não ter no mínimo um barraco para morar.

Konstan (2004), ao citar Roger Peterson (1997), comenta sobre o ressentimento social, que seria “a emoção que deriva da percepção de que o grupo ao qual se pertence está em uma posição injustamente subordinada em uma hierarquia de *status*” (PETERSON, 1997, *apud* KONSTAN, 2004, p. 61). Desse modo, podemos enquadrar “Becos da Memória” (2006) como um romance em que contém nitidamente este ressentimento social, por retratar de modo fidedigno os problemas dos moradores de uma favela, classe pobre na esfera da sociedade, ambiente propício ao preconceito, discriminação e desigualdade. Assim, o ressentimento

[...] é uma resposta não apenas a uma ofensa ou injúria, como na descrição de Strawson, mas mais particularmente ao que chamaríamos de preconceito ou discriminação. Depende de uma ou mais características que se compartilham com outros e que expõem alguém à desigualdade como membro de um grupo. (KONSTAN, 2004, p. 62)

Considerações finais

Por tudo o que foi apresentado até aqui, esperamos ter demonstrado que os Estudos Culturais impulsionou um grande salto no sentido de ampliar o horizonte do que se considerado cultura, fazendo com que novas obras e autores tivessem o seu devido espaço e merecimento. Esperamos também que tenha sido demonstrado o trabalho literário de Conceição Evaristo, na confecção do romance “Becos da Memória” (2006), que pelo seu labor artístico, ao fazer o uso do recurso da memória, dando vozes aos grupos marginalizados e silenciados ao longo da história, fez com que fosse possível vislumbrar uma reescrita da identidade do negro na sociedade brasileira.

Histórias e memórias dizem muito do que somos, faz com que compreendamos nosso presente e escrevamos nosso futuro, relembrando, recriando, reatualizando, reescrevendo.

Referências

ANDRÉ, Maria da Consolação. *O ser negro – a construção de subjetividades em afro-brasileiros*. Brasília: LGE, 2008.

ANSART, Pierre. "História e memória dos ressentimentos". In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (res)sentimento*. Indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Coleção Humanitas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CEVASCO, Maria Elisa. "Literatura e estudos culturais". In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2 ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2005. p.267-274.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

DUARTE, Eduardo de Assis. "Literatura afro-brasileira: um conceito em construção". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 31. Brasília, janeiro-junho de 2008.

EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. Belo Horizonte: Mazza, 2006.

_____. *Conceição Evaristo por Conceição Evaristo*. Depoimento concedido durante o I Colóquio de Escritoras Mineiras, realizado em maio de 2009, na Faculdade de Letras da UFMG.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Memória, história, testemunho". In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.) *Memória e (res)sentimento*. Indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Ed. Unicamp, 2004. p. 85-94.

IANII, Octavio. *Literatura e consciência*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 28. São Paulo: USP, 1988, p. 91-99.

KONSTAN, David. "Ressentimento – História de uma emoção". In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.) *Memória e (res)sentimento*. Indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Ed. Unicamp, 2004. p. 59-79.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RISO, Ricardo. *Conceição Evaristo: poemas da recordação e outros movimentos*.

Disponível em <http://www.vermelho.org.br/prosapoesia/noticia.php?id_noticia=141994&id_secao=133>. Acesso em 29 maio 2015.

SEIXAS, Jacy Alves de. "Percurso de memórias em terras de história: problemáticas atuais." In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.) *Memória e (res)sentimento*. Indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Ed. Unicamp, 2004. pp. 37-55.

O despontar da(s) identidade(s) guineense(s) no romance *A última tragédia* de Abdulai Sila

Melquisedeque Muniz de Melo*

Resumo: Como Literatura, a Guiné-Bissau ainda é jovem, contundo, vem demonstrando temáticas densas, riquezas e mistérios a serem desvendados. O presente artigo procura investigar a questão da identidade no romance guineense, *A última tragédia*, de Abdulai Sila. Queremos mostrar como o projeto literário dessa obra nos guiam às descobertas identitárias de uma nação, que por sua vez emerge de silêncios que outrora sufocaram a cultura do país.

Palavras-chave: Literatura, Guiné-Bissau, Identidade, Abdulai Sila.

Abstract: In Literature, Guinea-Bissau is still young, although it shows itself full of riches and mysteries to be discovered. This article investigates the question of identity in a guineense romance, *A últimatragédia*, by AbdulaiSila.We wish to show how the word of this piece guides is to identitarys discoveries of a nation, which emerges from silences that at other times the country's culture.

Keywords: Literature; Guinea-Bissau; Identity; AbdulaiSila.

* Aluno do Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul – UEMS – campus Campo Grande

Introdução

E Kantiga

E kantiga i pabutchora

Abo kebuudjusekukan

E tuada ...e kantiga

Abo ke n tira el

N tiral me noti

Otchakalakaladuiem

E tuadakesabiobisin

I pa i entrau na alma

Abo ketududjidiuskanta

Pakeke n kaiarkantau?

N na kantaugora...¹

Odete Semedo

Localizada na costa ocidental africana, a Guiné-Bissau é uma das nações que compõem o quadro dos países africanos que tem como idioma oficial a Língua Portuguesa. Marcado por um sistema colonial fortemente opressor, que carrega na sua história a utopia de se tornar uma sociedade justa que congregue a todos, apresenta uma Literatura que aos poucos vem ganhando espaço.

Durante anos a Guiné-Bissau foi colônia de Portugal, e nesse período passou por uma série de confrontos, resultando em “rios de sangue” aos africanos. Isso decorreu desde o momento que os lusitanos buscavam na costa guineense estabelecer uma rota para o tráfico negreiro, em que os europeus fizeram supostos acordos com os líderes africanos a fim de fortalecer essa relação comercial.

¹ **Esta canção**/ Esta canção é para te fazer chorar/Tu que não vertes uma lágrima/Esta melodia.../ Eu compus à meia noite/No silêncio absoluto/E é para ti!/Este ritmo suave e lento/É para penetrar na tua alma/Tão cantada pelos poetas/E porque não/Ser um dos que te cantaram/E eu canto...! Tradução da própria autora.

E, seguindo esse pressuposto, no fim do século XIX e início do século XX os portugueses de fato iniciaram a ocupação de no intuito de demarcar território para assim dar início ao processo colonial. De acordo com Augel, “o tratamento dado aos africanos foi o mesmo em todos os regimes coloniais, norteados pela falta de respeito, a brutalidade e a completa desatenção aos direitos humanos básicos” (AUGEL, 2007, p. 57). Ironicamente, a violência colonizadora era justificada como necessária para a missão de levar civilidade, salvação e paz para a população.

Ainda no tocante à questão colonial, o europeu construiu seu império no território africano porque encontrou nesse espaço uma posição que não teria no seu país de origem. Isso se deve a grande facilidade com que o colonizador adquire suas propriedades, usurpando-a da população africana a partir de uma posição colonial extremamente violenta, perpassando do espaço físico até invadir o espaço psicológico do colonizado. De acordo com Silva “o que se observa, assim, é a permanente tensão dialética entre realidades que se confrontam, pois que a lógica do sistema colonial é justamente a lógica da guerra” (SILVA, 2010, p. 190).

A realidade para o africano, no período colonial, sempre esteve ligada a uma submissão em relação ao europeu. Sua posição dentro da cidade colonial é de subalternidade, tendo proibições de viverem os espaços dos brancos. Diante dessa discussão, Cabaço diz que a pele negra impedia o acesso “a maioria dos locais de convívio e lazer frequentado por civilizados” (Cabaço, 2009, p. 38).

Acerca da colonização, Cabaço esclarece que “só existe colonizado porque existe o colono” (Cabaço, 2009, p. 39). Enquanto o colono desfruta de uma alta posição dentro colônia, o colonizado é sufocado por ações políticas que o restringem a um “não civilizado”. Dentro do território colonial, o europeu tem privilégios, a começar por um vasto número de criados que não são protegidos

por lei, e ainda adquire postos administrativos elevados.

Nas palavras de Memmi, o colonizador “quanto mais respira a vontade, mais o colonizado sufoca” (MEMMI, 2007, p. 42). Nessa perspectiva, a Guiné-Bissau se constrói, e assim como as outras colônias africanas, tem suas marcas históricas costuradas por uma linha de violência física e psicológica, que permanece viva na memória dos guineenses.

A independência começou a ser idealizada pelo agrônomo Amílcar Cabral, e suas intenções eram a de alcançar tanto a independência de Cabo Verde, quanto da Guiné-Bissau, com isso fundou o Partido Africano para Independência da Guiné e Cabo Verde, o PAIGC. Os esforços de Cabral foram muitos, e despertaram o sentimento de independência no país. No dia 20 de janeiro de 1973, Amílcar Cabral foi assassinado em frente a sua residência, em Conacri, capital do país vizinho, também chamado de Guiné. Os assassinos foram presos, dois guineenses. No entanto, até os dias de hoje não se sabe quem foi o mandante do crime.

Apesar deste fato, a força para lutar pela independência do país não acabou. Luís Cabral, meio irmão de Amílcar Cabral, tomou a frente do PAIGC e da guerrilha, e neste mesmo ano, em 24 de setembro, declarou a Independência da Guiné, que deixou de ser chamada de Guiné Portuguesa, e passou a ser conhecida por Guiné-Bissau.

A independência da Guiné-Bissau, por Portugal só foi reconhecida de fato em 10 de setembro de 1974, a primeira de suas colônias africanas a ser reconhecida enquanto nação. O ideal de Amílcar Cabral seria que Cabo Verde declarasse sua independência junto com a Guiné-Bissau, o que não ocorreu, o país insular tornou-se independente em 5 de julho de 1975. Mesmo ano de Moçambique (25 de junho), São Tomé e Príncipe (12 de julho) e Angola (11 de novembro).

E em meio a esse processo histórico, a Literatura da Guiné-Bissau se construiu. Apesar das dificuldades de se propagar dentro e fora de seu país, a Literatura guineense emerge por intermédio de textos que revelam os anseios do sujeito guineense, desdobrando como um espelho que manifesta os sentimentos coletivos de sua sociedade. Por esse caminho são encontrados autores dedicados a constituir *corpus* literários, e dentre eles, está o escritor Abdulai Silá, primeiro romancista de sua nação com a obra *Eterna Paixão*, publicada em 1994.

Um ano após sua primeira publicação o escritor Silá divulga a obra *A última tragédia* (1995), romance que será abordado ao longo desse artigo, tendo como eixo central a questão da identidade, sendo a personagem principal um dos reflexos da construção do sujeito na sociedade guineense, pois a literatura é um reflexo da sociedade na qual está inserida.

Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: um espelho social

Embora tenha pouco tempo de atuação no cenário dos estudos literários no Brasil, as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa aos poucos conquistaram seu espaço. Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau assemelham-se não só pelo idioma e por terem tido o mesmo colonizador, mas por possuírem uma Literatura que impressiona pela força através da qual lutam para mostrar nas letras um povo que deseja revelar sua identidade sem a sombra do colonizador.

Vale lembrar que a Conferência de Berlim (1884-1885), marcou todo o continente africano segundo o interesse das potências europeias. Com isso, houve uma nova demarcação territorial cujo resultado fez com que grupos, ora distintos, permanecessem no mesmo espaço. Tal processo não respeitou a cultura, as tradições e a

ordem dos africanos, fazendo com que o ato colonial fosse demasiadamente violento, atravessando a estrutura física e implicando na saúde psicológica das sociedades africanas.

Sobre isso, em *Os condenados da terra*, Fanon diz que:

O aparecimento do colono significou sincreticamente morte da sociedade autóctone, letargia cultural, petrificação dos indivíduos. Para o colonizado, a vida só pode surgir do cadáver em decomposição do colono. Tal é pois essa correspondência termo a termo dos dois raciocínios (FANON, 2010, p. 111).

A colonização deixou suas marcas cravadas na história e modificou o continente africano. Apesar disso, permaneceu vivo nos africanos o desejo de ser uma nação independente, sem o poder de manipulação do colonizador.

Nesse entreposto, a Literatura surge como uma das respostas para um falar africano, como um brado que tine com vozes de libertação. É no texto literário que aparecem os sentimentos dos africanos sem o condicionamento da máquina colonial, colocando em destaque os sonhos do homem africano em “ser e ter” uma nação justa que congregue a todos.

No que diz respeito a escrever Literatura, um embate enfrentado pelo escritor africano é: em qual língua escrever? Os idiomas africanos foram soterrados pela imposição da língua do colonizador, tendo essa se tornado o idioma oficial dos países nas suas respectivas independências. “A escrita literária expressava a tensão existente entre esses dois mundos e revelava que o escritor, porque iria sempre utilizar uma língua europeia, era um homem-de-dois-mundos” (FONSECA, MOREIRA, 2012, p. 1 e 2,). É nessa atmosfera que as Literaturas de Língua Portuguesa se manifestam no continente africano, possuindo as especificidades dos países que representam.

A divulgação dessas Literaturas enfrentou dificuldades dentro

e fora de seus países. Isso se deve às barreiras do mercado editorial em publicar os livros dos autores africanos. No Brasil, tem-se visto uma maior difusão dos escritores angolanos, moçambicanos e alguns cabo-verdianos, autores guineenses e são-tomenses aparecem somente em algumas antologias.

A Lei 11.645, promulgada em 2008 no Brasil, abriu as cortinas para os estudos africanistas, dando um impulso nas editoras brasileiras, que por sua vez passaram a publicar textos africanos, até então não editados no país. A ementa da Lei diz: “torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena”, nas escolas brasileiras, passando por todas as disciplinas, mas “em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história” (LEI 11.645, 2008).

Apesar do discurso proposto pela Lei 11.645, dentre as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, a Literatura da Guiné-Bissau ainda raramente aparece, tendo poucas publicações no Brasil. Entre os autores guineenses, Odete Semedo publicou sua obra de poesias *No fundo do canto* (2007), pela Editora Nandyala, e Abdulai Sila lançou seu romance *A última tragédia* (2006), pela Editora Record. Alguns autores aparecem em Antologias de poemas e contos, como na Antologia *Contos do mar sem fim* (2008), organizado pela Editora Pallas, que conta com quatro contos de autores guineenses. Esses títulos são alguns dos que compõem o quadro de publicações das obras guineenses no Brasil.

Em *O desafio do escombros* (2007), a autora Moema Augel dedica um capítulo de sua obra procurando levantar publicações de obras literárias guineenses em outros países. Apesar do empenho da pesquisadora, os resultados de suas pesquisas mostram poucos títulos guineenses editados em outros países, segundo a autora “é frequente que sejam organizados coletâneas de ensaios sobre a literatura africana de expressão portuguesa, e a Guiné-Bissau não seja referi-

da” (AUGEL, 2007, p. 123). Há exceções, como o caso já mencionado no parágrafo anterior, “embora esteja ainda longe de ser satisfatória” (AUGEL, 2007, p. 99).

Entreos levantamentos feitos pela escritora Moema Augel, vamos nos ater em duas publicações do autor Abdulai Sila realizadas fora da Guiné-Bissau. A primeira foi a tradução do romance *A última tragédia* para o francês em 1996, com o título *L’ultimetragédie*. Outro dado importante é a publicação realizada pelo Centro Cultural Português, em Cabo Verde, com a Trilogia do autor intitulada *Mistida* (2002), e da qual fazem parte os romances *A última tragédia*, *Eterna Paixão* e *Mistida*.

Ainda que tenhamos publicações dentro e fora do continente africano, a estudiosa Moema Augel conclui o capítulo de seu livro, referente os estudos da Literatura da Guiné-Bissau, dizendo que “fica talvez um travo amargo, uma impressão de falta, marcada pelo silêncio, pela ausência dos estudos não existentes” (AUGEL, 2007, p.123).

Uma das justificativas por tamanho desconhecimento pode ser a falta de investimento na cultura do próprio país, há na Guiné-Bissau uma pequena porcentagem da população que tem acesso à Literatura. Isso se deve “a falta de livrarias, o baixo poder aquisitivo, a baixa escolaridade, a pouca circulação dos bens culturais” (AUGEL, 2007, p. 123), haja vista “o livro ainda é um artigo de luxo na Guiné-Bissau” (AUGEL, 1998, p. 21).

Nadando contra essa maré surge em 1994 a proposta do autor Abdulai Sila, da chilena Teresa Montenegro e o togolês Fafali Koudawo, de fundarem a primeira editora privada do país, chamada *KU SI MON*. A ideia foi criar não só uma editora, mas sobretudo, um símbolo de esperança para o emergir da Literatura e da Cultura da Guiné Bissau. Essa proposta é reforçada pelas palavras da africanista Moema Augel:

É a convicção que rege esse empreendimento pioneiro: pelas próprias forças, através do dinamismo da própria iniciativa, sem esperar por outros e sem desesperar com as dificuldades, buscando concretizar um projeto ousado e sem similar até hoje na Guiné-Bissau, unindo a qualidade e a urgência do conteúdo com o esmero do acabamento material das obras, suprimindo lacunas já insustentáveis para o desenvolvimento cultural do país (AUGEL, 1998, p. 142).

O marco inicial da *Ku Si Mon* foi o lançamento do título *Eterna Paixão* (1994), primeiro romance guineense, e primeira obra publicada de Abdulai Sila. A empreitada da editora guineense alçou outros voos e publicou obras de seus fundadores, como *As enxadas do rei* (1995), de Teresa Montenegro, e *Eleições e lições* (1995), de Fafali Koudawo, além de editar obras de outros autores desconhecidos.

Em relação ao primeiro autor lançado pela Editora, Abdulai Sila, foram publicados no país ainda as obras *A última tragédia* (1995) e *Mistida* (1997). Quanto a essas obras, Melo explica que “as datas de publicação não correspondem a cronologia de escrita, sendo que *A última tragédia* foi escrito em 1984, mas publicado posteriormente ao *Eterna Paixão*” (MELO, 2013, p. 3).

Dez anos depois de publicar seu terceiro romance, o escritor Abdulai Sila lançou uma peça de teatro, *As orações de Mansata* (2007), “a primeira peça em português na Guiné-Bissau” (AUGEL, 2010, p. 45) e, recentemente, o autor nos brindou com sua nova peça, *Dois tiros uma gargalhada* (2013).

Ao analisar as obras escritas e edificadas pelo autor Abdulai Sila, nota-se que o autor é um pioneiro na luta por uma Guiné-Bissau melhor. Além de suas obras, e da sua sociedade em uma editora, Sila é um empresário, e sua empreitada ultrapassa o campo das letras, e atinge o campo das telecomunicações, uma vez que sua formação é em Engenharia Eletrônica. Segundo dados do site da *Ku Si Mon*, além de escrever ficção, o autor tem diversos textos publi-

cados relacionados ao desenvolvimento tecnológico do país (acesso em setembro de 2013).

Ao observarmos as ações de Abdulai Sila na Guiné-Bissau, vemos que o autor aos poucos procura compor o mosaico do estado-nação no qual está inserido. De peça em peça, Sila procura fazer de seu país uma nação justa, sem ficar preso as amarras das infundáveis dificuldades de compor um país que passou por longas lutas pela independência, e após se libertar do poder maniqueísta do colonizador, enfrentou a guerra civil, a luta pelo poder. E mesmo em meio a tantos conflitos, Sila corroborou para a concretização das ideias e dos planos, colocando a descoberto uma Guiné-Bissau que permanecia perdida no silêncio.

O Pós-Colonialismo nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa

No segmento colonial autores, brancos e europeus, escreveram textos sob uma ótica etnográfica, com romances que animalizavam o negro, sendo este o vilão das narrativas desse período. Os textos desse ciclo eram, na sua maior parte, produzidos por colonos que acreditavam ter melhorado a África, suas palavras elevavam o europeu, o colocando como herói do romance que tinha sua vida dificultada por um africano rebelde.

Mais uma vez, tomamos como base um estudo da africanista Moema Parente Augel, que, em seu *Desafio do escombros*, apontou alguns romances coloniais de diferentes autores. Entre eles, consta *O negro sem alma*, no qual se percebe, desde o título, um cunho eurocêntrico. A ideia desse título remete ao pensamento que o colonizador tinha, pois o mesmo acreditava ser um enviado para salvar os africanos, uma vez que estes não eram civilizados e não tinham alma. Logo, diante desse contexto é evidente que o título referido

pertence a uma Literatura Colonial, pois corresponde a uma ótica eurocentrada. “Os autores dessa assim chamada literatura colonial são quase sempre funcionários da administração portuguesa, ou militares ou missionários, todos marcados logicamente pela convicção da missão civilizatória do branco” (AUGEL, 2007, p. 130).

Bonnici explica “na era colonial, a literatura na colônia estava sob o controle direto da classe dominante, que emitia parecer sobre a forma literária e controlava a publicação e distribuição do texto” (BONNICI, 1998, p. 15). O europeu aclamou muitos textos da Literatura Colonial. No caso de Portugal, foi criado um concurso literário, este premiava autores que escreviam textos dentro dos padrões coloniais. Tal concurso ficou famoso, e recebia várias inscrições de autores dedicados a essa Literatura.

Nos países africanos de Língua Portuguesa vê-se, também, autores aplicados em fazerem uma Literatura que pratica o avesso da Literatura dita colonial. Segundo Hamilton, “a partir dos anos 40 nas duas colônias portuguesas [Angola e Moçambique] grupos relativamente pequenos, porém significativos, de intelectuais e escritores negros, mestiços e brancos uniam-se sob o anti-colonialismo” (HAMILTON, 1999, p. 16).

Dessa forma, mesmo embrionária, a Literatura que será chamada pós-colonial começa a ter seus primeiros interlocutores, e tornar-se-ão uma das vozes mais ativas na luta pela liberdade. “Nesta acepção, o pós-colonial pressupõe uma nova visão da sociedade que reflecte sobre a sua própria condição periférica, intentando adaptar-se à lógica de abertura de novos espaços” (MATA, 2000, p.1).

Para manifestar-se, a Literatura Pós-colonial vai se apropriar do idioma do colonizador. Essa ação provoca um embate, pois muitos questionam se há de fato uma Literatura de expressão africana utilizando a língua do europeu. Hamilton responde essa pergunta de maneira simples, o idioma não pertence apenas ao colonizador,

agora ele é do (ex)colonizado (HAMILTON, 1999, p. 17). O autor africano utiliza a língua como “arma” para expor sua Literatura, “ele arrebatou o idioma, o recoloca numa situação cultural específica e ainda mantém a integridade daquela alteridade” (BONNICI, 1998, p. 16).

No caso da Literatura da Guiné-Bissau, Odete Semedo, assim como outros autores, tem navegado na questão do idioma. Na obra *Entre o ser e o amar* (1996), Semedo abre com o poemabilingüe “*Nakallinguke n na skirbinel – Em que língua escrever*”, e nos versos do poema, a autora levanta algumas questões

Na kallinguke n na skirbinel – Em que língua escrever
Ñadiklarasonsdi amor? – As declarações de amor?
Na kallinguke n na kanta – Em que língua cantar
Storiaske n kontado? – As histórias que ouvi contar?
(SEMEDO, 1996, p. 11)

De acordo com Augel, a autora se sente “inteiramente à vontade dentro da cultura portuguesa, tem, entretanto, suas raízes profundamente fincadas no seu “chão” (Augel, p. 169, 2007)”. Apesar de a autora guineense escrever em português, não deixa de cultivar o idioma da Guiné-Bissau. Em português, a autora escreve, mas o eu-lírico do poema diz que “*N na tem palavra di passa - Em crioulo gritarei*” (SEMEDO, 1996, p. 11). São por meio de versos como esses que se percebem as construções identitárias do povo guineense.

Outro caso dentro da questão do idioma é do escritor Abdulai Sila, o autor tem seus romances publicados em Língua Portuguesa. No entanto, o romacista usa várias expressões linguísticas guineenses, tanto que, tanto na edição brasileira e na cabo-verdiana, há um glossário ao final dos livros, e, dessa forma, o leitor compreende as ações das personagens. Mas vamos ater ao seu terceiro romance, *Mistida* (1997), pois já carrega no título uma palavra guineense.

Mistié um verbo que quer dizer “gostar”. Na leitura do romance,

constituído por dez capítulos, observa-se que esse significado não se entrelaça com o desenvolver da narrativa. Augel explica que Sila “joga intencionalmente” com a polivalência do título (AUGEL, 1998, p. 349), sendo essa uma atitude de um autor pós-colonialista, uma vez que os escritores dessa linha teórica criam “um contexto favorável aos marginalizados e oprimidos, para a recuperação da história” (BONNICI, p.10, 1998).

Para um guineense o termo *misti* entoa com naturalidade, para quem não é da terra, mesmo com a leitura do romance, chegar a um conceito é algo de extrema dificuldade. Hamilton, procurando achar um significado para a expressão *misti*, entrou em contato com Abdulai Sila, e o autor passou vários sentidos para o vocábulo guineense, para o romancista *mistida* denota “amor, desejo, ambição, afazer, etc” (HAMILTON, 1999, p. 20).

Apesar de a Guiné-Bissau ter o Português como idioma oficial, é o crioulo-guineense utilizado com frequência pela população. Portanto, quando os escritores caminham pelos dois idiomas há a conotação de uma Literatura Pós-colonial, pois foi utilizada a língua do colonizador, ao mesmo tempo em que nela é colocada uma fenda para ser empregado um dos idiomas africanos.

Toda essa discussão em torno da questão idiomática serve de exemplo para uma Literatura Pós-colonial, no entanto, queremos aquilatar é que não é somente essa vertente que faz a Literatura Guineense se enquadrar como Literatura pós-colonialista. Odete Semedo, Abdulai Sila e outros autores guineenses, como também autores de outros países africanos de Língua Portuguesa, fazem uma Literatura que não está presa ao cunho ideológico colonial, esses escritores escrevem uma Literatura que explora e evidencia a multiculturalidade de seus países, mostra ao mundo as profundezas de suas histórias, dando voz aos sujeitos antes limitados aos seus silêncios.

No romance *A última tragédia*, é notável a estrutura de um texto pós-colonial ao analisar a desempenho da personagem *Ndani*, pois ela vive na casa dos brancos, aprende os costumes europeus, mas não deixa de ser guineense. *Ndanié* exposta a todo o momento as garras do colonizador, sua patroa a obriga a frequentar a igreja e se tornar umacatólica exemplar. No entanto, *Ndanivê* nos momentos de ir à igreja uma fuga do trabalho exaustivo, é nessa vertente que se observa que a personagem não foi tragada pela soberania colonial, “quando Sila escreve que Ndani não foi apropriada pela força do colonizador, o autor nada contra a corrente do colonialismo, colocando nos atos da personagem a defesa dos guineenses” (MELO, 2013, p. 5).

De acordo com Bonnici, a Literatura Pós-colonial corresponde às produções literárias dos povos colonizados pelas potências europeias entre o século XV e XX (BONNICI, 1999, p. 9). São esses textos que compõem um quadro literário que procura se desvincular do poder colonial opressor. No entanto, as obras literárias se atrelam aos padrões do colonizador, seja no idioma ou na estrutura do texto, pois não se desprendem de maneira simples da manipulação colonial. É usando a disposição que foi herdada da colonização que a Literatura Pós-colonial vai se firmar e dar seus passos ecoando a libertação de um povo que almejava construir suas identidades.

A identidade guineense refletida nas personagens *Ndani*, *Régulo* e *Professor*

A busca por uma identidade tem sido tema central de muitas discussões acadêmicas. A procura por uma identidade própria, sem ser o outro, em um espaço social é amplamente almejado por algumas sociedades. “A questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social” (HALL, 2006, p. 1). Isso se deve à imersão de novas identidades que buscam o seu espaço no mundo.

“A questão identitária é uma constante força propulsora da vida humana e dos esforços de interpretá-la” (AUGEL, 2007, p. 234). Embora tenha um conceito múltiplo, a identidade é o cerne de amplas noções de raças, etnias, povos e nações. Procurar o eu no seu espaço, como ser atuante no seu meio, influencia o entendimento da busca por uma identidade própria. No contexto do universo identitário africano após a conquista da Independência, o sujeito africano pode ter uma “identidade” sem o poder colonial, ou seja, “a libertação do jugo colonial introduz outras variáveis na dinâmica identitária” (CABAÇO, 2009, p. 322). O excluído deseja abandonar a roupagem de ser o outro para tornar-se o eu. O negro não quer ser mais conhecido pela escravidão, por sua força de trabalho, por ser o indígena, ou o não civilizado.

Vale lembrar que na era colonial “pouco importa ao colonizador o que o colonizado verdadeiramente é” (Memmi, p. 121, 2007). Enquanto colono, o europeu destrói o espaço africano. Enquanto colonizado, o negro se banha na inferioridade, seu espaço de convívio é o mais pobre. Sobre isso, Fanon explica que:

A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a aldeia negra, a *medina*, a reserva é um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Ali, nasce-se em qualquer lugar, de qualquer maneira. Morre-se em qualquer lugar, de qualquer coisa. É um mundo sem intervalos, os homens se apertam uns contra os outros, as cabanas umas contra as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, esfomeada de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade agachada, uma cidade de joelhos, uma cidade prostrada. É uma cidade de pretos, de “turcos”. (FANON, 2010 p. 55 e 56)
Grifo do autor.

Contra essa vertente, foram anos de luta pela libertação do poderio europeu, a expulsão da ordem colonial custou aos africanos rios de sangue, mas a década de 70 marcou as independências dos

PALOP², sendo a Guiné-Bissau a primeira a ter sua independência reconhecida por Portugal, isso ocorreu em 10 de setembro de 1974. Agora sem a manipulação do branco, o sujeito guineense mostra a suas identidades, suas culturas, os seus hábitos.

A Literatura é um dos caminhos para encontrar a força da Guiné-Bissau em mostrar sua identidade, ela abre seus enredos e versos como espelhos que refletem a nuance dos guineenses. E “é a partir do discurso literário que se está aos poucos processando o campo do pensamento identitário guineense e a configuração do caráter nacional” (AUGEL, 2007, p. 234). Nesse caminho, Abdulai Sila esboça em seus romances a identidade guineense, como uma forma de nadar contra as correntes do colonialismo.

A última tragédia, romance já abordado nesse artigo, é retratado no período colonial, nele a personagem *Ndani* foi expulsa de sua *tabanca* (aldeia) porque um líder espiritual acreditava que a moça era possuidora de um espírito que causava má sorte. Na capital da Guiné-Bissau, já exausta, com fome e sede, *Ndani* implora para ser criada na casa de um casal de brancos, utilizando o pouco do português que conhecia, “- Senhora, quer criado” (Silá, p.22, 2002). A senhora branca nega ao pedido da moça, que fica horas ao sol esperando a portuguesa aparecer para implorar novamente. Somente com a chegada de um senhor branco, o esposo da portuguesa, é que a situação de *Ndanimuda*, este por sua vez viu que a moça precisava de ajuda e a aceitou como criada em sua casa.

Ndanipassa a viver com os brancos e aprender os hábitos deles. A patroa, Dona Linda, insere sua “criada” na catequese, e acredita que a moça agora será a melhor de todas as empregadas de Bissau a entender os caminhos católicos. Apesar de toda essa imposição, *Ndanisegue* com suas “raízes” ainda vivas, o seu “eu” não é modi-

² Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa.

ficado, a protagonista do romance não se torna uma assimilada. O autor Sila inverte a situação, pois dessa forma a personagem personifica a sobrevivência da guineidade, mesmo no período colonial.

A imposição do colonizador cerca *Ndanipor* todos os lados, inclusive no seu nome.

Nesse dia de manhã, Dona Linda mostrava ares de muito furiosa quando se lhe dirigiu:

- Como é que te chamas?

- Hmm?

- O teu nome caramba!

- Aah, Ndani, senhora, Ndani.

- Como é que é? Dânia? Dânia... mas este é um nome russo, nome comunista. Ave Maria! Vocês arrajam cada uma... Com tanto nome bonito português que há por aí, o teu pai escolhe para ti um nome russo! (...) Mas nome comunista na minha casa não vou tolerar. Nunca! O teu nome vai ser Daniela, ouviste? A partir de hoje, tu és Daniela, Da-ni-e-la. Maria Daniela e mais nada. (SILA, 2002, p. 29 e 30).

Determinar o nome, a religião e o pensamento são os modos como Dona Linda se impõe diante de *Ndani*, numa demonstração de como uma patroa branca deve agir no espaço dos “indígenas”. No entanto, a protagonista reverte essas ações para seu benefício próprio. *Ndani* agia no espaço do branco sem apresentar pistas de que não era uma assimilada, somente acatava as ordens, afinal “a gente nunca sabe até onde pode chegar a raiva do branco” (SILA, 2002, p. 43).

O fundamental é fazer o que o patrão quer (...). O patrão quer uma coisa, o criado faz. O patrão quer que o criado vá dormir cedo, o criado vai para a cama, dormir é outra coisa. O patrão quer que o criado vá à igreja, o criado vai; se for durante a hora de serviço, tanto melhor. (SILA, 2002, p 42).

Para Melo “ao colocar *Ndani* na posição em que não aceita tudo aqui-

lo que os patrões lhe ordenam, a personagem coloca em prática aquilo que os guineenses almejavam realizar, não permitir que o colonizador penetre no consciente do homem africano” (MELO, 2013, p. 4). Esse processo corrobora com o pensamento de Hall, “o sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o eu real” (HALL, 1992, p. 2). *Ndani*, dessa forma, articula ações para manter viva a sua essência africana, sem que seja alterada a sua identidade, sem que o seu eu seja sufocado pelas correntezas do colonialismo.

No decorrer do romance, outra personagem procura manter vivas as tradições africanas: o Régulo (líder espiritual). BsumNanki, o nome do régulo, é respeitado na sua cidade, Quinhamel, pois a personagem é um líder tradicional e tem uma forte rivalidade com o Chefe de Posto da cidade. Ressalta-se que esse Chefe de Posto é português, e controla massivamente a vida dos guineenses da região.

“Duas cabeças valem mais que uma cabeça” (SILA, 2002, p. 63), o lema que o Régulo carrega consigo para os guineenses poderem lutar contra a colonização, o modo pelo qual a personagem luta contra o avanço colonial no pensamento dos guineenses. O régulo acreditava que juntos o sujeito africano adquiriria mais saberes para conseguir se defender das afrontas das potências europeias. “A cabeça não é só para por chapéu, toda a gente sabe. É para pensar também” (SILA, 2002, p. 64). A personagem constrói no imaginário a ideia de que era necessária a sabedoria para vencer as revezes do período pelo qual estavam passando.

Ao fazermos um elo com a mensagem profética do Régulo e com a teoria de Hall, que diz “psicanaliticamente, nós continuamos buscando a identidade e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude” (HALL, 2006, p. 10), observamos que as articulações de Bsum Nanki servem para resgatar as identidades guineenses, uni-los vai fazer com que as paridades sejam preservadas. A ambição de Régulo é que os moradores de Quinhamel tenham a liberdade tirada pelo

branco, e que os moradores do vilarejo tenham o espaço para os seus costumes, para poderem realizar os seus trajetos sem a interferência do Chefe de Posto.

Ainda no percurso do Régulo dentro do romance, apesar de muitos o aconselharem contra, o seu casamento com *Ndani* é realizado. Isso acontece após a *Ndani* ter sido violentada pelo seu patrão. Tal acontecimento faz com que Bsum Nanki caia em desgraça, pois somente na noite de núpcias ele vai descobrir que sua sexta esposa não é virgem, e assim se cumpre a profecia de que ela carrega má sorte.

Entre o casamento e o infortúnio do Régulo, em Quinhamel, é construída uma escola, esta conta com a presença de Dona Linda e a ordem dos padres na abertura desse evento que se mostra tão glorioso. A edificação da escola foi fruto de muito esforço do Régulo. “Um régulo não podia andar como cego, tinha que olhar para frente. Foi assim que decidiu mandar abrir uma escola em Quinhamel” (SILA, 2002, p. 93). O mesmo acreditava que pelos caminhos da educação a situação de Quinhamel poderia mudar, dessa forma o povo passaria a pensar. “A escola é primeiro que tudo um sítio onde as pessoas aprendem a pensar” (SILA, 2002, p. 93).

No sentido de a escola construir um novo comportamento dos moradores de Quinhamel, podemos englobar as palavras de Bhabha, “a questão de identificação nunca é afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia cumpridora” (BHABHA, 2007, p. 234). Em muitos aspectos percebemos que o Régulo conserva a identidade guineense, no entanto ao buscar um novo comportamento na população, nasce o plano de uma nova identidade, um novo eu que corresponda ao tempo, e estabeleça uma simetria com o ciclo da vida no qual os guineenses estão inseridos. Sendo assim, não se pode afirmar que há uma identidade fechada, algo estabelecido. BsumNanki almeja uma nova ordem, um novo comportamento, uma nova atitude em Quinhamel.

Para dar aula na escola é apresentado o Professor, e ele foi escolhido pelo Régulo, personagem para o qual Abdulai Sila não determina um

nome, quando mencionado a personagem sempre aparece com a grafia em letra maiúscula, o que se subentende sua importância para o romance. Para o Régulo, “se um dia os brancos forem embora, não devia haver mais nem polícia, nem cipaio, nem nada parecido. Devia haver muitos professores para ensinar” (SILA, 2002, p. 93). Podemos complementar esse pensamento com as palavras da escritora Moema Augel:

A figura do professor como protagonista é recorrente na obra de Abdulai Sila e a maiúscula com que costuma grafar a palavra assinala o respeito e a importância que o autor atribui à tarefa de ensinar, ao mesmo tempo que, de certo modo, idealiza a personagem, elevando-a a ícone. Sabe-se que o sistema colonial na “Guiné-Portuguesa” foi criminosamente ausente em matéria de educação. Abdulai Sila reverte a situação e atribui ao régulo a iniciativa de, com seus próprios meios, construir uma escola em sua aldeia e contratar um professor por ele mesmo escolhido, africano e filho daquela terra” (AUGEL, 2007, p. 307).

Em relação ao Professor é necessário destacarmos que ele é negro, guineense. A personagem passou pela ordem dos padres, foi apresentado com louvor por Dona Linda. Para os brancos, o Professor seria uma extensão da Igreja em Quinhamel, não obstante, “com um professor africano, filho da terra guineense, a escola ganha força, e a atitude do Professor é a de resgatar na memória de seus alunos os costumes tradicionais, fazendo com que fiquem vivos os preceitos e a ancestralidade dos africanos” (MELO, 2013, p. 7).

O Professor, além de ensinar, vai manter viva a identidade guineense. O eu vai ser resgatado, e esse resultado vai aprender a conviver com um novo mundo, um novo sistema. Para justificarmos esse contraponto, observamos que “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2006, p. 2 e 3). É necessário preparar os alunos para a situação na qual estão integrados, fazer com que eles

adquiram a identidade para os embates do colonialismo.

Entre a frustração do Régulo, que resulta na sua desgraça, e a chegada do Professor, nasce uma nova história. O Professor e *Ndani* se apaixonam, tem um caso de amor, e depois vão embora para Catió, cidade em que nasceu o autor Abdulai Sila. Rodeados pelos filhos, respeitados por todas da sociedade, o casal imagina uma felicidade completa. O que destrói esse sonho é um jogo de futebol no qual o Professor se envolve em uma briga com um branco. Para não manchar a imagem de um português, o Chefe de Operações de Catió acusa injustamente o Professor da morte misteriosa de um português. Mesmo após a reivindicação de um médico que justifica a morte de causas naturais do europeu, o que acarreta na demissão do mesmo, o Professor vai ser degredado para a Ilha de São Tomé. E mais uma vez se cumpre a profecia de que *Ndani* é possuidora de má sorte, e ela contagia a todos no seu entorno.

Considerações finais

Seja como preservação da identidade, ou como imersão de novos “eus” para conviver com o período colonial, nota-se que o romance de Abdulai Sila, *A última tragédia*, quadra e se enquadra na temática identitária. *Ndani*, o Régulo e o Professor exemplificam a resistência colonial guineense, as personagens, nas suas essências, são exemplos do povo guineense que deseja falar, e almejam sair do silêncio. Abdulai Sila personifica uma Guiné-Bissau que quer manifestar-se culturalmente, e anseia mostrar suas identidades, os seus costumes, as suas belezas distantes do jugo colonial.

Buscamos relacionar, no decorrer desse artigo, a relação entre a identidade e o romance de Abdulai Sila, *A última tragédia*. Observamos na tríade de personagens da obra uma articulação como reflexos do povo guineense, *Ndani*, o Régulo e o Professor, são exemplos da nação da Guiné-Bissau que almeja ser liberta. Além disso, os protagonistas da obra de Sila

são exemplos das identidades guineenses, ambas personagens refletem os diferentes eus integrantes a nação guineense.

Como resistência colonial, o escritor Abdulai Sila constrói o seu romance sem as amarras do colonizador, colocando no enredo da história a sua luta para se libertar do fantasma europeu, estepor sua vez deixou suas marcas no território africano. Agora, como país independente, Sila quer mostrar as raízes africanas que foram reprimidas no passado da Guiné-Bissau. Sendo assim, os protagonistas da história são os símbolos das identidades que voltam para seu espaço, e agora podem se manifestar sem a repreensão do colonizador.

Para finalizarmos, fica claro a maestria de um autor em reverter a imagem do seu país, Abdulai Sila escreve e inscreve a Guiné-Bissau no panorama de estudos literários. Sila constrói com maestria um quadro onde as diferentes identidades guineenses se entrecrocavam procurando a partir daí mostrar através do texto literário o constructo que está no cerne social daquele país, onde a partir da independência diferentes vozes procuram seu espaço.

Referências Bibliográficas

AUGEL, Moema Parente. *A nova Literatura da Guiné-Bissau*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 1998.

_____. *O desafio do escombros – Nação, Identidades e Pós-colonialismo na Literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BONNICI, Thomas. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. IN: Revista Mimesis, número 19, Bauru: Editora da Universidade Sagrado Coração, 1998.

BRASIL. Decreto-Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Estabelece que nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique – Identidade, Colonialismo e Libertação*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

FONSECA, Maria Nazareth Soares, MOREIRA, Terezinha Taborda. *Panorama das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Scripta – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros, Belo Horizonte, v 3, número 16.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HAMILTON, Russell G. *A literatura dos PALOP e a Literatura Pós-colonial*. IN: Revista Via Atlântica, número 3, São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 1999.

MATA, Inocência. *O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa*. Texto apresentado no X Congresso Internacional ALADAA (Associação Latino-Americana de Estudos de Ásia e África) sobre CULTURA, PODER E TECNOLOGIA: África e Ásia face à Globalização – Universidade Cândido Mendes.

MELO, Melquisedeque Muniz de. *A última tragédia: uma representação da sociedade guineense*. Trabalho para a disciplina Literaturas Africanas, no Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS, 2013.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

SECCO, Carmen Tindó, SALGADO, Maria Teresa e JORGE, Silvio Renato (Orgs). *África, escritas literárias*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/UEA, 2010.

SEMEDO, Odete Costa. *Entre o ser e o amar*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 1996.

SILA, Abdulai. *A última tragédia*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

_____. *Mistida (Trilogia)*. Praia: Centro Cultural Português, 2002.

SILVA, Rejane Vecchia da Rocha e. *As perspectivas da história na obra de Noémia de Souza*. IN: SECCO, Carmen Tindó, SALGADO, Maria Teresa e JORGE, Silvio Renato (Orgs). *África, escritas literárias*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/UEA, 2010.



A estética vitoriana transposta para a tela da televisão: Uma análise intermediática do seriado *Penny Dreadful*

Izabela Baptista do Lago*

Resumo: A série de televisão como manifestação cultural e artística é um dos produtos midiáticos de maior expressividade da contemporaneidade. Este artigo contempla a análise da série *Penny Dreadful* sob a perspectiva da intertextualidade e do diálogo entre as artes uma vez que se encontram em seu enredo várias referências à literatura, à música, à fotografia, ao teatro e à pintura. Diante disso, o seriado constitui um rico e complexo objeto de estudo da relação entre as artes e outras mídias, o que será feito aqui sob a perspectiva dos estudos teóricos da intermedialidade.

Palavras-chave: Intermedialidade, literatura, artes, série televisiva.

Résumé: La série de télévision comme manifestation artistique et culturelle est un des produits médiatiques contemporains de plus grande expressivité. Cet article se propose à analyser la série *Penny Dreadful* selon la perspective de l'intertextualité et du dialogue entre les arts car dans son intrigue se trouvent exposées plusieurs références à la littérature, à la musique, à la photographie, au théâtre et à la peinture. Pour ces raisons, la série constitue un riche et complexe objet des études des relations entre les arts et autres médias, ce qui sera fait à partir de des études théoriques de l'intermedialité.

Mots-clés: Intermedialité, littérature, arts, série de télévision.

* Aluna de Graduação do curso de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, habilitação em bacharelado/francês com ênfase em estudos literários, bolsista do Programa de Iniciação Científica do CNPq, no projeto Descrição / Inscrição: variações sobre a escrita e a imagem II, sob orientação da professora Márcia Arbex. Email: izabelabaptista@ufmg.br

O presente trabalho tratará de analisar questões teóricas da intermedialidade aplicadas a um produto midiático contemporâneo, a série de televisão. O seriado escolhido para esta análise é *Penny Dreadful*, criado por John Logan, em uma coprodução americana (Showtime) e britânica (Sky Atlantic), cuja primeira temporada foi exibida no Brasil pela HBO. O seriado mistura os gêneros drama e terror, e desenvolve seu enredo na sombria e insalubre Londres do século 19, iniciando a trama no ano de 1891. Os oito episódios transmitidos na primeira temporada mesclam histórias de terror clássicas em um enredo rico para a análise dos fenômenos da intermedialidade.

A construção do enredo da série conta com o resgate de personagens extraídos dos mais populares romances góticos vitorianos: *Drácula*, de Bram Stoker, publicado em 1897; *Frankenstein* de Mary Shelley, publicação de 1818; e *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, publicado em 1890. A série inclui também em seu rol de monstros e monstruosidades alicantropia, referindo-se às antigas lendas europeias sobre a metamorfose do homem em lobo, o *lobisomem*, presentes em várias obras literárias.

Do romance *Drácula*, são resgatados pelo seriado a figura do vampiro, e, em papéis de menor destaque, Mina Murray e o professor Van Helsing, enquanto que o nome de Jonathan Harker é apenas citado. Ligados a Mina, surgem os personagens de seu pai, o explorador Malcolm Murray, e de sua amiga de infância, Vanessa Ives, que não fazem parte do romance de Stoker, mas tomarão a cena como protagonistas da série.

Para tentar reencontrar Mina, raptada por um ser sobrenatural, seu pai e sua amiga contratam o habilidoso atirador circense Ethan Chandler, que se revelará posteriormente como um dos monstros da trama, e o jovem e atormentado médico, Victor Frankenstein,

personagem principal do romance de Shelley, que, como na obra literária, se dedica a arriscadas experiências que dão vida a criaturas formadas a partir de cadáveres. No decorrer da trama, enquanto evoluem essas icônicas figuras do romance gótico em um ambiente saturado pelo sobrenatural, surge o personagem de Dorian Gray, o jovem devasso e sedutor do romance de Oscar Wilde.

É importante observar que os personagens da série retirados dos romances não revivem as situações dos enredos em que originalmente estavam incluídos - as narrativas-fonte -, mas aparecem em situações totalmente novas, inclusive interagindo com os personagens dos outros romances. Por exemplo, o vampiro é confrontado com o médico Victor Frankenstein, e a criatura de Frankenstein é responsável pelo assassinato de Van Helsing, situações totalmente alheias aos romances em que se inscrevem. É nesse contexto que as primeiras observações sobre a intermedialidade começam a surgir. Porém, é necessário iniciar este estudo analisando a série televisiva como produto midiático considerando o seu aspecto intersemiótico.

O seriado para televisão pode ser considerado um “subproduto” do filme cinematográfico, uma adaptação/adequação deste à exibição doméstica, e, assim, definir-se como um gênero único, que combina simultaneamente várias mídias, como o roteiro, a música (trilha sonora), o cenário, o figurino, etc. Portanto, a série de televisão constitui um *exto intersemiótico* ou *intermídia*, conforme a definição de Clüver: “O *texto intersemiótico* ou *intermídia* recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticas e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (CLÜVER, 2006, p. 20).

No mesmo sentido, podemos caracterizar o seriado como um *fenômeno plurimidiático*, formado a partir de uma *combinação de mídias*, por meio de *configurações multimídias*, *mixmídia* e *intermídias*, de

acordo com o conceito proposto por Rajewski:

A qualidade intermediática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação. Cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto (RAJEWSKI, 2012, p. 24).

Reforça-se esta análise com nova referência ao trabalho de Clüver (2006, p. 32) no sentido de enquadrar o seriado como produto *mixmídia* por envolver textos semióticos distintos em uma relação de combinação de mídias de produção¹ e recepção simultâneas, sendo que a separabilidade destas mídias é relativa, pois, apesar de materialmente possível, haverá perda de coerência do resultado final, cujo significado é alcançado por meio do conjunto dessas mídias.

De fato, é possível separar o roteiro, a trilha sonora etc., do produto final, mas isto causará nítido prejuízo à apreensão de seu sentido pelo telespectador, pois as mídias não são autossuficientes no que se refere à manutenção do resultado pretendido.

Adentrando na análise dos aspectos intermediáticos presentes na temática do seriado em questão, retoma-se inicialmente o seu nome, *Penny Dreadful*, referência direta aos folhetins que surgiram na Inglaterra a partir de 1830, dedicados a divulgar relatos mórbidos e sanguinários sobre manifestações sobrenaturais, assombrações e assassinatos cruéis, notícias exploradas sob um viés sensacionalista

¹ Quanto à “produção simultânea” do seriado, é certo que este é um aspecto discutível: obviamente que filmagem e trilha sonora, por exemplo, não são feitas ao mesmo tempo, mas, considerando o trabalho de edição que agrupa todos esses elementos em um conjunto de cenas, para que sejam veiculados em conjunto, acredito que esta etapa final da produção pode ser vista sob o aspecto da simultaneidade.

e grotesco. Estas publicações, muito populares em sua época, eram conhecidos como *Penny Dreadfuls* por custarem módica quantia de um *penny* e por tratar de assuntos eminentemente “aterrorizantes” (*dreadful*). A própria série utilizou dessa referência aos folhetins para fazer sua divulgação, reproduzindo protótipos desses jornais em cartazes de propaganda antes de sua estreia, além de, nos próprios episódios, referir-se continuamente à mídia da imprensa, colocando em cena vários personagens dedicando-se à leitura de jornais e focalizando a estética da tipologia vitoriana explorada por esta mídia.

Por espelhar-se nessa publicação tão popular do século 19 retomando o seu conteúdo repleto de monstros, mistérios e mortes violentas, o seriado analisado remete ao conceito das *referências intermediárias* proposto por Rajewsky, vistas como:

(...) estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (...), seja para se referir a um subsistema midiático específico (...), ou a outra mídia como sistema (RAJEWSKY, 2012, p. 25).

Nesse sentido, percebe-se que a referência à mídia da imprensa não aparece apenas como uma citação ou evocação na série, mas também se encaixa na ideia da imitação de técnicas próprias a uma mídia, o caráter “como se” salientado por Rajewsky (2012, p. 28), que forma uma ilusão de outra mídia: de fato, como já foi dito, a série empresta a temática do horror dos *Penny Dreadfuls* originais, “como se” o seriado fosse uma recriação do folhetim, uma *transposição* do conteúdo destes para a televisão. Esse movimento de imitação de técnicas no seriado como *referências intermediárias* também será explorado em outras mídias exploradas nos episódios, como será visto ao longo desse trabalho.

No que se refere especificamente às obras literárias citadas-

na série, todas enquadradas no gênero do romance gótico vitoriano, podemos verificar, logo de início, que se trata de uma forma especial de intertextualidade, pois não se trata de uma simples adaptação de obra literária. Com efeito, o recurso ao qual recorre o roteiro para colocar na mesma cena personagens de obras literárias distintas, interagindo entre si em situações inimagináveis nas narrativas-fontes, pode ser percebido como um *fenômeno intramidiático*, que ocorre dentro de uma mesma mídia, no caso, a literatura. No entanto, ao transpor essa recriação intertextual para a tela, somos levados a pensar em uma *transposição intersemiótica* que, nas palavras de Hoek “consiste em passar de um modo de expressão estética a outro (do pictural ao literário, ao musical etc., ou inversamente)” (HOEK, 2006, p. 167-168).

No entanto, a inserção de novos personagens que não fazem parte dos enredos originais (como os protagonistas Vanessa Ives e Malcolm Murray) aliada à intensa interação entre personagens de romances distintos (Dorian Gray com Frankenstein), afastam a hipótese de se tratar de uma pura e simples *transposição intersemiótica*, vez que houve um complexo trabalho de recriação intramidiático antes da tradução do texto literário para a nova mídia.

Nesse contexto, destaca-se a reflexão de Oliveira acerca da problemática do processo da re-escrita, que “pode acumular camadas sucessivas de citações, superpondo leituras de releituras de releituras” OLIVEIRA, 2012, p. 64). Esta, inclusive, é uma das principais características do seriado ora analisado, rotulado pela crítica como um “*mash-up* gótico-vitoriano”, cuja gênese foi marcada por referências retiradas do universo da Disneylândia, da poesia romântica e das histórias de terror clássicas, como assim o explicou seu criador². Essa sobreposição de leituras, esse complexo emaranhado de refe-

² Esclarecimento prestado por Logan em uma entrevista, disponível no seguinte endereço: <http://goo.gl/pTeg50> (acesso dia 21/11/2014 às 21h43).

rências retiradas de vários universos que acumula vários registros de mídias para sua significação é o que acrescenta expressividade à obra, e a torna um objeto extremamente rico para o estudo das relações intersemiótica.

No que se refere às referências à literatura na série, os romances góticos não são as únicas referências literárias presentes na série: há ainda reiteradas alusões à obra de Shakespeare e à do poeta Shelley, pontos que não podem ser desprezados quando analisados à luz da dimensão simbólica que o seriado pretende alcançar. Um bom exemplo é o batismo das criaturas monstruosas do Dr. Frankenstein com nomes shakespearianos, Proteus e Caliban, acentuando seu caráter metamórfico e monstruoso. No que se refere à poesia de Shelley, por sua vez, são citados, em diversas oportunidades, os versos do poeta em *Adonais: Na Elegy on the Death of John Keats, Author of Endymion, Hyperion, etc.* (1821), clara referência aos conflitos entre a vida e a morte retratados na série, citação que também imita os recursos literários da metalinguagem e da *mise en abyme*³, novos exemplos das *referências intermidiáticas* consideradas como imitação de técnicas próprias a uma mídia, no caso, técnicas da literatura aplicadas ao vídeo.

Para finalizar a abordagem da literatura como mídia no seriado, retomamos a questão das *referências intermidiáticas* como citação/evocação, observando que o ato da leitura é um gesto reiterado em várias cenas pelos personagens, como ocorre com a criatura de Frankenstein, Caliban, que, repellido pelos humanos em razão de seu aspecto físico monstruoso, encontra refúgio e conhecimento na literatura, única experiência sensível a quem tem acesso.

Outra mídia de suma importância na construção de sentido

³ Neste sentido, consideram-se os versos como espelhamento da temática tratada pelo seriado e o dado extratextual de que poeta Shelley era casado com a autora de *Frankenstein*, Mary Shelley

do seriado é o teatro. Para introduzir a dramaturgia em seu enredo, *Penny Dreadful* recria uma fictícia versão londrina da casa de espetáculos parisiense *Le Théâtre du Grand Guignol*, especializada em espetáculos de horror. As apresentações e os bastidores da casa teatral são bastante frequentados pelos personagens principais da série, e não só reforçam a temática do horror como tema principal do seriado como também favorecem a ocorrência de vários fenômenos intermidiáticos em seus sentidos amplos e restritos, assim como definidos por Rajewski. No sentido amplo, quando pensamos na filmagem de uma encenação teatral para compor os quadros de uma série televisiva, evidencia-se o “cruzamento de fronteiras entre as mídias” (RAJEWSKI, 2012, p. 18). No sentido restrito, estamos novamente diante das referências intermidiáticas quando se trata de citação do teatro como mídia e também como forma de imitação da técnica (RAJEWSKI, 2012, p. 24).

Inevitavelmente, a filmagem de uma encenação de peça teatral no enredo do seriado nos remete à imitação do recurso elisabetano da peça de teatro montada dentro de outra peça, estratégia comumente explorada por Shakespeare em várias de suas obras⁴. Ainda na esfera shakespeariana, encontramos na temática da série referências à famosa comparação do mundo a uma encenação teatral, em que cada um desempenha o seu papel, como nos palcos⁵. Isto vem reforçar ainda mais o efeito “como se” do teatro aplicado à mídia do vídeo, sem falar, mais uma vez, na *mise en abyme* como procedimento literário aplicado ao seriado. Podemos pensar também em uma espécie de *remediação* do teatro pela série televisiva, mas abordaremos este aspecto mais adiante, pois este conceito pode ser explorado também com relação a outras mídias retratadas no seriado, e não

⁴ Por exemplo, nas peças *A Midsummer Night's Dream* e *As You Like It*.

⁵ Reflexão presente nas peças *As You Like It*, Ato II, Cena VII, com os versos e *The Merchant of Venice*, Ato I, Cena I.

somente ao teatro.

Neste momento, ressalta-se a presença de três outras mídias com forte significação na série: a música, a pintura e a fotografia, todas elas profundamente ligadas ao papel desempenhado por Dorian Gray, personagem retirado do romance de Wilde.

Dentro do seriado, a música é abordada como *referência intermidiática* com caráter de citação nas várias cenas em que o personagem de Dorian coloca em funcionamento o seu gramofone, sobretudo quando reproduz a ária *Liebestod* (Amor e morte) da ópera de Wagner *Tristão e Isolda* (1865) para exemplificar sua teoria de que apenas a música, em razão de sua efemeridade, pode alcançar o “verdadeiro” dentro do ser humano.

No caso da pintura, a ligação desta arte com o personagem é bastante estreita, aspecto cuja tradução manteve-se fiel à narrativa-fonte, aparecendo como *referência intermidiática* não somente no sentido de citação, mas também como imitação, como se verá a seguir.

Podemos falar em evocação da pintura no cenário que representa o interior da casa de Dorian, verdadeira galeria de arte especializada em retratos, e também em várias focalizações e efeitos de zoom da câmera em cima de quadros de pintura, aproximando as mídias por meio de uma *écfrase filmica*, como o definiu Moser, que acrescentam à imagem uma espécie de “vida narrativa” (MOSER, 2006, p. 56), na medida em que a imagem representada na pintura passa a atuar como “personagem” na narrativa.

Já a imitação da pintura está relacionada à obsessão de Dorian Gray com o gênero “retrato” referência ao título e enredo da narrativa-fonte na qual está inserido: em várias cenas, o emblemático retrato de Dorian, que reflete as alterações do tempo, dos excessos e dos vícios no lugar do próprio personagem, nunca é mostrado de frente, mas é sempre sugerido: seja com a posição do personagem

em frente a um outro retrato, enquadrado na moldura e ocupando o lugar da figura nele representada, em uma significativa imobilidade inscrita na cena, ou, de forma mais sutil, como uma sugestão de espelho, nas reiteradas cenas em que Dorian contempla o seu retrato, retomando aqui o recurso da *mise en abyme* e da discussão de filosofia estética e teoria da arte acerca da *mimesis*, da *imitatio* e da semelhança/correspondência entre retrato e retratado, problemática intimamente ligada à técnica das artes visuais.

No que se refere à fotografia, o telespectador é novamente confrontado com as *referências intermidiáticas* como citação e como imitação: há várias cenas em que o personagem de Dorian participa de sessões de fotografia, seja como modelo ou como espectador. Dentre estas, há uma em que a objetiva da máquina fotográfica é focalizada pelo vídeo, em um close que ocupa toda a tela, deixando clara a referência à mídia fotográfica. Esta mesma cenapode ser compreendida também como um reflexo da mídia fílmica (da qual o seriado seria um “subproduto”, como concluído na introdução), remetendo às *referências intermidiáticas* como imitação, sobretudo quando aliada às cenas das sessões fotográficas na qual o “quadro” da filmagem é intencionalmente imobilizado em uma verdadeira fotografia, sem, no entanto, excluir a máquina fotográfica da cena.

Enfim, o constante diálogo interartes e intermídias é um elemento primordial da série Penny Dreadful, cuja complexidade foi representada emblematicamente em várias de suas cenas que, em uma imobilização fotográfica, aloca como parte do mesmo cenário objetos e personagens que representam simultaneamente a música, a pintura, a fotografia e a literatura. Pode se dizer, nesse sentido, que o diálogo entre as artes é um dos principais recursos estéticos e temáticos da série, que, por meio da reprodução da estética vitoriana, aproxima o expectador das principais manifestações artísticas e culturais do século 19 na Inglaterra.

Por fim, é importante retomar o conceito de *remediação*, que pode ser amplamente aproveitado no âmbito da análise intermediária do seriado quando compreendido como uma “remodelação midiática” (BOLTER e GRUSIN Apud RAJEWSKI, 2012, p. 34), “traço fundamental, até mesmo inevitável, das práticas midiáticas (atuais)” (RAJEWSKI, 2012, p. 35): neste sentido, encontramos na série vários exemplos-chave, como o filme remediando a pintura (MOSER, 2006, p. 54-55), a fotografia remediando a pintura, o próprio seriado remediando o teatro e também o folhetim que lhe dá nome.

Conclui-se, portanto, através dessa breve análise, que os recursos da intermedialidade e do diálogo entre as artes estão muito bem representados no seriado *Penny Dreadful*, proposta que se torna ainda mais interessante por inserir-se na estética do século 19, o que é feito por meio das diversas referências a obras clássicas da literatura, mas também com a apresentação de novas mídias que surgiram naquela época, como os avanços tecnológicos da fotografia e da reprodutibilidade técnica da música.

Esse resgate do século 19 se enquadra nas pertinentes observações de Oliveira segunda a qual: “o recurso à tradição como fonte para novas criações vem sendo incansavelmente frisado pela crítica e pela criação pós-moderna” (OLIVEIRA, 2012, p. 59). É por meio do “resgate”, da re-escrita e da transcrição que a pós-modernidade recupera o que, ainda hoje, intriga e assombra a humanidade, conflitos que já assolavam o homem vitoriano: a vida, o amor, a morte, o mal, a criação, a redenção.

Outro aspecto interessante dessa transcrição, que atua como “mola propulsora de ação e reflexão” (OLIVEIRA, 2012, p. 61) é a conquista de novos leitores para estas obras clássicas, vez que o alcance da série em número de espectadores é gigantesco (para se ter uma ideia, a primeira exibição do episódio 1 de *Penny Dreadful*

teve 870 000 de telespectadores apenas os Estados Unidos⁶). Por esta razão, não podemos desprezar a importância dessa mídia como manifestação cultural e artística contemporânea, pois constitui, como o presente trabalho pretendeu demonstrar, um rico e complexo objeto para os estudos da intermedialidade.

Referências

CLÜVER, Claus. Inter textos/ Inter artes/ Inter media. In: *Aletria*, Revista de estudos de Literatura, 14, de jul-dez 2006. p 11-41

HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. Trad. Márcia Arbex e Frederico Marques Sabino. In: ARBEX (Org.), *Poéticas do visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. P. 167-189.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. In: *Aletria*, Revista de estudos de Literatura jul-dez 2006. p. 42-68.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. O texto traduzido: a reciclagem literária. In: *Perdida entre signos*. Literatura, artes e mídias, hoje. Faculdade de Letras da UFMG. Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários, 2012, p. 53-61.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. O texto traduzido: do intra- ao inter- semiótico. In: *Perdida entre signos*. Literatura, artes e mídias, hoje. Faculdade de Letras da UFMG. Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários, 2012, p. 63-74.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. Trad. Thaïs Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ (Org.), *Intermedialidade e Estudos Interartes*, vol.1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012a. p.15-45.

⁶ Dado retirado do site: <http://goo.gl/tksqDc>. Acesso em 21/11/2014 às 23h50

Do poema épico aos Games: Implicações teóricas da adaptação de *Beowulf*

Mario Lousada de Andrade*

Resumo: Neste trabalho apresentamos algumas reflexões sobre a adaptação de Beowulf para os games. O objetivo é levantar algumas das implicações teóricas dessa adaptação e problematizar o videogame enquanto um espaço possível para a tradução/adaptação. Consideramos que compreender as mídias emergentes do contexto tecnológico como novos espaços possíveis para a ficção, seja esta originada no próprio meio ou fruto de uma tradução/adaptação, traz inúmeras implicações para o âmbito da teoria e da crítica. Autores como Johnson (1984), Benjamin (2001), Plaza (2001), Amarin (2005), Derrida (2005), e Hutcheon (2011) formam o nosso instrumental teórico para abordarmos a tradução e a adaptação. Com relação aos games utilizaremos Gee (2007), Tavinor (2009), Eskelinem (2004), Aarseth (2004) e Gomes (2009). E para refletirmos sobre as implicações da adaptação de Beowulf compartilhamos das vozes de Jenkins (2009), Murray (2003) e Hutcheon (2011).

Palavras-chave: Beowulf; adaptação; game; convergência.

Abstract: This paper aims to present some reflections about Beowulf's adaptation to the games. The objective is to point some theoretical implications and question the videogame as a possible space for the translation/adaptation. We believe that understanding the emerging

* Universidade Estadual de Maringá – UEM. Aluno regular do programa de pós-graduação em Letras (Estudos Literários) nível de mestrado. Bolsista CAPES. E-mail: Mario_lousada@hotmail.com

media technological context as possible new areas for fiction bring us many implications for the scope of theory and criticism. Johnson (1984), Benjamin (2001), Plaza (2001), Amorin (2005), Derrida (2005), e Hutcheon (2011) form our theoretical for translation and adaptation concepts. Regarding games, we use Gee (2007), Tavinor (2009), Eskelinem (2004), Aarseth (2004) e Gomes (2009). And to discuss about Beowulf's adaptation we are based on Jenkins (2009), Murray (2003) e Hutcheon (2011).

Keywords: Beowulf; adaptation; game; convergence.

Introdução

O cenário cibercultural e convergencial estabelecido a partir do segundo dilúvio¹, tal como apresentado por Lévy (1999) e Jenkins (2009), trouxeram modificações tanto para o campo da infraestrutura quanto para o campo artístico. Pensando especificamente no campo literário, temos acompanhado nas últimas décadas uma vasta emergência de plataformas midiáticas que oferecem potencialidades para a construção de narrativas ficcionais. O panorama é denso e têm gerado discussões advindas de vozes tanto otimistas quanto apocalípticas e invadido, no sentido mais saudável do termo, o campo acadêmico que se dispõe a fomentar interesses e ações.

Como não poderia ser diferente, as novas formas ficcionais criam novas demandas de leitores imersos em universos ficcionais particulares, isto é, criados a partir de novos vieses representativos e que suscitam novas dinâmicas comunicacionais. Essas novas formas, inclusive, configuram-se como novos espaços possíveis para que sejam realizadas traduções e/ou adaptações. Compreender as mídias emergentes do contexto tecnológico como novos espaços possíveis para a ficção, seja esta originada no próprio meio ou fruto

¹ Metáfora apresentada por Pierre Lévy na introdução de seu Cibercultura. O segundo dilúvio, segundo o autor, é o da informação "Trata-se do transbordamento das informações, a inundação dos dados, as águas tumultuosas e os turbilhões da comunicação". (LÉVY, 1999, p. 14).

de uma tradução/adaptação, ocasiona inúmeras implicações para o âmbito da teoria e da crítica.

Diante disso, o foco deste trabalho é refletir sobre o videogame enquanto espaço possível para a tradução/adaptação. Como recorte exemplificativo, elegemos o game *Beowulf*. O objetivo é levantar algumas implicações teóricas indispensáveis para que seja feita uma leitura crítica do objeto sem distorcê-lo. Devido às limitações impostas neste trabalho, não se trata aqui de analisarmos a fundo essas implicações, mas suscitar provocações para futuras análises. Sendo assim, este trabalho encontra-se dividido em quatro seções.

Na primeira apresentamos uma revisão teórica sobre a tradução e a adaptação, expondo as contribuições de autores como Amarin (2005), Johnson (1984), Benjamin (2001), Derrida (2005), Plaza (2001) e Hutcheon (2011). Como metodologia, optamos por considerar o game *Beowulf* como uma adaptação, intencionando refletirmos o fenômeno a partir das contribuições de Linda Hutcheon. Na segunda seção, apresentamos o contexto histórico do videogame visando apresentar um pouco de sua essência enquanto uma nova forma de arte que possui particularidades. Autores como Gee (2007), Tavinor (2009), Eskelinem (2004), Aarseth (2004) e Gomes (2009) formam o nosso referencial teórico nesta etapa. Na terceira seção expomos os processos de tradução e adaptação que o poema épico sofreu até chegar ao game, além do resumo de seu enredo e temática. Nessa seção compartilhamos das vozes de Tolkien (1997), Ramalho (2007), Magalhães (2008), Klautau (2011) e Oliveira (2010). Na última seção apresentamos algumas das implicações teóricas da adaptação de *Beowulf* para o videogame. Utilizamos Jenkins (2009) para explorarmos a adaptação enquanto uma produção convergencial e para outras questões próprias do game nos valem das contribuições de Murray (2003) e Hutcheon (2011).

Entre a Tradução e a Adaptação: Considerações Teóricas

Traçar uma distinção precisa e satisfatória entre tradução e adaptação não é tarefa fácil. Um denominador comum entre ambas as práticas pode ser encontrado na formulação de Johnson (1984) que, conforme constatamos em Amorin (2005), apresenta-nos que ambos os processos envolvem reprodução e transposição. Amorin (2005) apresenta a afirmativa de Johnson (1984) de que a adaptação é um modo de simplificação de um texto, objetivando torná-lo acessível a um público específico. De modo conciso, as adaptações seriam para Johnson mais flexíveis, permitindo acréscimos e supressões, visando enquadrar um determinado conteúdo às necessidades do receptor. Para Johnson (1984) tanto o processo da tradução quanto o da adaptação exigem disciplina e dedicação.

No âmbito da adaptação, o autor considera que esta envolve o adaptador em um processo mais criativo que o da tradução. Amorin (2005) levanta essas considerações de Johnson em um capítulo intitulado “Tradução e Adaptação: fidelidade e criatividade”. Seguindo a linha lógica de argumentação, seríamos levados a compreender que a tradução exige uma maior fidelidade ao texto de partida, ao passo em que a adaptação permite que o adaptador ouse, no sentido mais positivo do termo, ser criativo. Conforme expõe Amorin:

Johnson considera como processos criativos, na adaptação, a condensação das passagens mais relevantes da narrativa, a expansão ou focalização de aspectos específicos, a rejeição ou edição de redundâncias, entre outros. Nota-se que, para o autor, ‘condensação’ ou ‘rejeição’ não são procedimentos ‘negativos’, sendo, ao contrário, constitutivos do processo ‘criativo’ de adaptação. (AMORIN, 2005, p. 79).

Apesar de reconhecer a impossibilidade de uma transposição absolutamente fiel a um texto de partida, Johnson (1984) afirma que certo grau de fidelidade é requerido. Na tradução, “haveria fide-

lidade tanto à forma quanto ao conteúdo, ao passo que, na adaptação, ocorreria fidelidade apenas ao conteúdo". (JOHNSON *apud* AMORIN, 2005, p. 79).

Distinguir tradução de adaptação nesses termos, fidelidade e criatividade, apesar de tornar a problemática mais operacional, ainda não traz uma solução definitiva. É o que o próprio Amorin ressalta ao advertir que:

O dualismo 'literalidade' *versus* 'liberdade', que tem sido empregado em certos discursos como parâmetros de distinção entre tradução e adaptação, não é tão simples quanto parece, já que tradicionalmente essa mesma oposição rege a diferença entre duas 'técnicas' concebidas como propriamente tradutórias: 'tradução literal' e 'tradução livre'. Mesmo se aceitarmos essa oposição sem maiores questionamentos, isso não esclarecerá qual a diferença 'essencial' entre a tradução 'livre' e a adaptação, já que ambas efetivariam alguma forma de leitura 'livre' em relação aos textos de partida. Mantido na abstração, esse dualismo detém-se nas margens do que se considera admissível, mas ao ser posto em jogo em relações que fogem à sua suposta previsibilidade, instaura-se conflitos e ambivalências que apenas suprimidos garantem estabilidade conceitual momentânea a essa posição. (AMORIN, 2005, p. 49-50)

Ao apresentar tal alerta, o autor aponta que é necessário demonstrar que a oposição "literal" e o "livre" é reflexo de discursos cuja historicidade não é marcada pela homogeneidade, isto é, uma suposta estabilidade conceitual. Além disso, há nessa dicotomia o risco do estabelecimento da imposição que freia estudos de relações mais complexas entre os conceitos de tradução e adaptação. Para Amorin a complexidade que envolve a relação entre tais práticas "sugere que é, no mínimo, redutor o gesto de se restringirem as diferenças entre tradução e adaptação à dicotomia 'literalidade' *versus* 'liberdade'". (AMORIN, 2005, p. 51)

Constatamos em Benjamin (2001) a formulação de que a tra-

dução exerce uma 'relação de vida' com a obra de partida, isto é, a tradução é o que garante a sobrevivência de uma obra. No entanto, essa sobrevivência não deixa de ser uma "nova vida" com particularidades. É o que de modo muito semelhante expõe Derrida (2005) ao apontar que o trabalho do tradutor é importante para que uma determinada obra literária repercuta entre culturas distintas. As reflexões feitas por Derrida também apontam para a dívida que o tradutor tem em relação ao texto de partida, pois segundo o autor:

O que está em jogo é uma lei, de uma injunção à qual o tradutor deve responder. Ele deve quitar-se também, e de qualquer coisa que implique talvez uma falha, uma queda, uma falta, até mesmo um crime. O tradutor é endividado, ele se apresenta como tradutor na situação de dívida; e sua tarefa é de devolver, de devolver o que devia ter sido dado (DERRIDA, 2005, p. 27).

O campo teórico da tradução se amplifica quando constatamos uma vertente, inicialmente provocada por Jakobson (1971), conhecida como tradução intersemiótica. A tradução intersemiótica, conforme expõe Plaza (2001) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais ou de um sistema de signos para outro. Plaza (2001) define a tradução intersemiótica como uma prática crítico-criativa. Conforme encontramos nas palavras do autor:

Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 2001, p. 14)

A compreensão da tradução como uma prática crítico-criativa converge com as formulações de Haroldo de Campos de que toda tradução é uma recriação, sendo todo ato tradutório uma forma privilegiada de leitura crítica. De acordo com Prieto (2013):

Um dos aspectos mais importantes da tradução intersemiótica é vê-la enquanto transcrição (termo criado por Haroldo de Campos), criar ao transformar. É perceptível que, quando estudado sob a luz da Semiótica, o objeto dos estudos de tradução se centra na relação entre a tradução e o outro texto ao qual ela alude ou representa. Em um enfoque pós-estruturalista, além de transcrição, a tradução é vista como intercultural, entendendo cultura como um processo cumulativo que resulta de toda a experiência histórica das gerações anteriores e que exerce influência sobre a ação criativa do homem, por meio da qual é possível observar a difícil tarefa de promover a comunicação entre povos de épocas e de contextos culturais diferentes. (PRIETO, 2013, p. 63)

O termo atingiu um alcance considerável e é frequentemente utilizado em espaço acadêmico em detrimento da adaptação. Linda Hutcheon é uma das principais vozes da contemporaneidade que fazem uso do termo adaptação. Em seu “Uma Teoria da Adaptação” a autora destaca que as adaptações estão em todos os lugares, circulando em diferentes modalidades. No entanto, apesar da familiaridade a autora expõe também o desprezo, visto que “tanto a crítica acadêmica quanto a resenha jornalística frequentemente vêm as adaptações populares contemporâneas como secundárias, derivativas, tardias, convencionais ou então culturalmente inferiores”. (HUTCHEON, 2011, p. 22).

Apesar das críticas negativas em torno do processo da adaptação, Hutcheon (2011) afirma que as adaptações estão presentes em nossa cultura e se sustentam enquanto uma prática legítima que suscita, instintivamente, implicações tanto ideológicas como poéticas. Ao adotar o termo adaptação, a autora não deixa de olhar para as diversas implicações apresentando que “a adaptação é repetição, porém repetição sem replicação”. (HUTCHEON, 2011, p. 28). Considerando que a adaptação “é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária”. (p. 30). Salientando que “os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criado-

res” (p.30). A autora define o fenômeno da adaptação a partir de três perspectivas distintas, mas que se relacionam:

E primeiro lugar, vista como uma entidade ou produto formal, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada. [...] Em segundo, como um processo de criação, adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-) criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. [...] Em terceiro, vista a partir da perspectiva do seu processo de recepção, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação. (HUTCHEON, 2011, p. 29-30)

A partir das considerações teóricas realizadas por Hutcheon (2011), abordaremos, metodologicamente, algumas das principais implicações teóricas de *Beowulf – The Game*, sob o viés da adaptação.

Algumas considerações sobre o videogame.

Videogames are a new form of art. They will not replace books; they will sit beside them, interact with them, and change them and their role in society in various ways. (GEE, 2007, p. 204)

Videogames are a growing phenomenon and influence in the modern world, and are displaying new levels of artistic sophistication. As such they seem to engage many of the same issues as do the traditional arts,

raising questions about aesthetics, representation, narrative, emotional engagement, and morality, that have been the focus of the philosophy of the arts. (TAVINOR, 2009, p. 13)

As duas vozes que compõem a epígrafe desta seção compartilham de visões que, embora particulares, apresentam pontos convergentes no que concerne ao *status* conceitual do videogame. Gee (2007) afirma que o videogame é uma nova forma de arte e que, diferentemente do que prega a linha apocalíptica, não irá substituir nenhuma outra forma tradicional. Tavinor (2009) por sua vez, apresenta que o fenômeno exerce grande influência no mundo moderno e que tem apresentado níveis de sofisticação artística que convergem com formas artísticas tradicionais ao envolver questões estéticas e representativas, abarcando a ética e a moral.

Uma problemática que sob hipótese alguma pode passar despercebida é a autenticidade da mídia em questão. O videogame, tendo em vista o seu potencial enquanto mídia expressiva, configura-se a partir de uma dinâmica comunicacional de forte apelo e penetração. É, sem dúvida, a indústria que mais cresceu nos últimos anos e, dessa forma, nos remetermos ao seu momento genesiaco é de grande relevância para compreendermos com maior esclarecimento a dinâmica do objeto.

Essa nova forma de arte nasceu em um período de muitos medos: a guerra fria. Mais especificamente na década de cinquenta, a guerra fria resultou no desenvolvimento de tecnologia computadorizada para simular lançamentos de mísseis em combates. Em 1958 William Higinbotham, que por sinal havia trabalhado na primeira bomba atômica, realizou a primeira experiência interativa de entretenimento em computador: o game *Tennis for Two*. Numa época em que o apertar de um botão poderia significar o fim do mundo, o primeiro game surge com o objetivo primordial de proporcionar entretenimento e oferecer aos jogadores momentos de

passatempo e lazer.

A guerra fria logo se transformou em uma corrida espacial e influenciou Steve Russel, que era programador do MIT, a criar o game *Space War* (1961). Em termos estéticos, o game é uma expressão direta da corrida espacial e, quando aliado ao contexto, é capaz de representar a tensão da época. A televisão nesse período era uma fonte estática de notícias ruins e uma mídia fria que não proporcionava aos telespectadores nenhum tipo de interação. Ralph Baer, que é considerado um dos maiores inventores do mundo do videogame e que presenciou os horrores da guerra, criou o primeiro console caseiro, *Magnavox Odyssey*, o que empolgou grande parte da população que passaram a ter o poder de realizar intervenções na tela.

Já na transição dos anos sessenta para os setenta o movimento da contracultura fez surgir uma geração nova de empreendedores do videogame, como Nolan Bushnel, fundador da Atari. Bushnel é apontado como o grande criador da indústria do videogame. A indústria Atari lançou o game *Pong*, em Fliperama, no mercado em 1972. Para jogar o game fazia-se necessária a presença de dois jogadores, pois se tratava de um jogo de competição.

No extremo oriente os primeiros jogos japoneses traziam reflexos mais diretos da segunda guerra mundial. As bombas atômicas soltadas em Hiroshima e Nagasaki haviam devastado o país. Foi a tecnologia que despontou para o sucesso da reconstrução do Japão. A juventude japonesa, já naquela época, era muito instruída para a educação e tecnologia que eram prioridades do governo.

A cultura japonesa do pós-guerra reflete a experiência traumática da bomba atômica em muitas das obras. O Japão estava na vanguarda da indústria eletrônica e em 1978 tornou-se destaque na indústria dos games com a disseminação de *Space Invaders*. Como a ideia de pessoas matando pessoas seria intensamente criticada,

o game é sobre invasores alienígenas. O contexto de *Space Invaders* permitia aos jogadores da época assimilarem os alienígenas com aviões de guerra sobrevoando o Japão. O game foi intencionalmente projetado para que o jogador tivesse a sensação de que a sua área estivesse sendo invadida e o efeito sonoro inserido foi retirado do som original de batimentos cardíacos. A intenção era trazer diversão, mas ao mesmo tempo proporcionar aos jogadores uma experiência particular baseada no pânico. Uma questão muito importante é que o game foi projetado para que o jogador perdesse, sendo impossível obter vitória.

A partir dessas breves considerações históricas podemos compreender que o fenômeno, mesmo em seu momento embrionário, mostrou-se capaz de retratar tensões de épocas e culturas específicas. No entanto, o fator primordial foi oportunizar aos jogadores uma experiência interativa tendo como foco o entretenimento. A afirmativa de que games como, *Space War* (1961) e *Space Invaders* (1978) são narrativas é um tanto quanto equivocada. Quando relacionamos os referidos games com o contexto aí sim podemos inferir ficção, mas por si só não se sustentam por não apresentarem elementos sólidos em suas “poéticas”.

Tavinor (2009) ao questionar o motivo de os games apresentarem cada vez mais uma tendência à sofisticação artística chega à conclusão que um dos mais relevantes motivos foi o crescimento conquistado pela indústria que proporciona hoje não só um sistema de jogabilidade mais sofisticado como também abre espaço para a construção efetiva de narrativas.

Uma grande aflição para o *Game Studies* consiste na redução dos games à narrativa. A asseveração de que todos os games são narrativas incomoda sobremaneira os pesquisadores, em especial os que se autodenominam ludólogos. A rixa entre ludologistas e narratologistas já foi apresentada por autores como Gomes (2009) e

Gomez (2011). O marco histórico dessa disputa, assim como expõe Gomes (2009) reside no lançamento da revista acadêmica *online* denominada *Game Studies*, fundada em julho de 2001 por Espen Aarseth. A autora apresenta que:

Os ludologistas defendem o estudo dos videogames como disciplina autônoma, a 'ludologia', livre de qualquer 'colonização' por disciplinas já estabelecidas, cujos objetos são formas reconhecidamente "elevadas" de arte e cultura, como a literatura, o teatro ou, quem diria, o cinema. Para os ludologistas, toda a questão narrativa revolvendo o universo dos videogames é, além de franco absurdo, uma impostura de acadêmicos advindos dessas áreas, em busca de legitimação para o game e, portanto, para suas próprias pesquisas – como se apenas a promessa de que os videogames irão gerar novas formas narrativas pudesse fazer deles um formato digno de nota, justificando seu estudo perante empedernidos departamentos de cinema e literatura. (GOMES, 2009, p. 181)

Dentre os principais ludologistas estão Jesper Jull, Espen Aarseth, Gonzalo Frasca e Markku Eskelinen. Com relação aos narratologistas, os principais representantes são Janet Murray, Henry Jenkins, Marie-Laurien Ryan, e Brenda Laurel. Na concepção desses autores todos os games são narrativas ou, no mínimo, apresentam um potencial narrativo.

Ao ingressarmos na disputa conceitual travada pelas duas frentes de pesquisa percebemos, num primeiro momento, uma postura egoísta por parte dos ludologistas que, além de rotularem os games ao puro e simples entretenimento, consideram um completo absurdo uma abordagem advinda de outros setores acadêmicos. Gomes (2009) aponta que a simples menção da palavra narrativa nos estudos voltados aos games tornou-se motivo para o surgimento de dicotomias indesejáveis. Aarseth (2004) chega a afirmar em seu *Genre Trouble*, que a única razão de se questionar se games são narrativas é se a pergunta for feita por um teórico da literatura ou da semiótica

intencionados a legitimá-los em seu campo de pesquisa, por mero interesse de se apropriar do objeto.

Concordamos com a postura de Eskelinen (2004) que admite que para os estudos baseados em games serem de fato efetivos é necessário levar em consideração tanto a “narratologia” quanto a “ludologia”. Para o autor não basta identificar elementos como enredo e personagens, sendo necessário levar em conta sua ordem, frequência, velocidade, tempo de ação, dentre outros elementos próprios da poética dos games.

Diante deste cenário, compreendemos que os games oferecem potencialidades para a construção de universos ficcionais e que desperta cada vez mais interesses e ações em diversos setores culturais. O videogame, hoje, configura-se também como um modo de engajamento para a adaptação.

Do poema épico ao game.

O poema épico *Beowulf* é uma das composições artísticas mais clássicas de que se tem registro. Composto no período do *Old English*, o poema é, segundo Klautau (2011) “datado do século VIII d.C. e seu mais antigo manuscrito está na *Cottonian Collection*, na biblioteca do Museu Britânico em Londres. São 3.200 versos no manuscrito datado do século X d.C”. (KLAUTAU, 2011, p. 49). Conforme aponta Ramalho (2007), trata-se de uma longa composição de temática heróica capaz de apresentar as principais características épicas anglo-saxãs, principalmente no que tange à dicção típica da narrativa dos feitos bélicos e aos valores específicos de conduta militar que são “mescladas a uma amálgama de material histórico, elementos mitológicos comuns aos povos germânicos antigos e preceitos do cristianismo”. (RAMALHO, 2007, p. 11). Nas palavras de Tolkien (1997) encontramos que:

Beowulf is, of course, an historical document of the first order for the study of the mood and thought of the period and one perhaps too little used for the purpose by professed historians. But it is the mood of the author, the essential cast of his imaginative apprehension of the world, that is my concern, not history for its own sake; I am interested in that time of fusion only as it may help us to understand the poem. And in the poem I think we may observe not confusion, a half - hearted or a muddled business, but a fusion that has occurred at a given point of contact between old and new, a product of thought and deep emotion. One of the most potent elements in that fusion is the Northern courage: the theory of courage, which is the great contribution of early Northern literature. (TOLKIEN, 1997, p. 20).

Quanto ao estilo e versificação, Oliveira (2010) aponta que Beowulf pertence à tradição heróica que fora herdada dos povos germânicos. Segundo o autor prevalece no poema “o tom solene, característico das epopéias clássicas como a *Iliada* e a *Odisséia* de Homero e a *Eneida* de Virgílio. De modo semelhante, Beowulf descreve alguns eventos históricos na vida de um único indivíduo”. (OLIVEIRA, 2010, p. 11). Beowulf apresenta, segundo Magalhães (2008) grande extensão, escritas em hexâmetro e conteúdos mitológicos. Com relação ao enredo, Klautau (2011) sintetiza que o poema:

Narra a viagem do príncipe Beowulf, dos geats, atuais suecos, no século IV d.C., que parte para Heorot, o palácio real e o salão do hidromel do rei Hrothgar, na Dinamarca. Em busca de glória e reconhecimento, Beowulf descobre que Heorot é atacada constantemente por Grendel, o ogro, monstro antropomórfico que devora os maiores guerreiros do rei Hrothgar. Descendente do Caim bíblico, Grendel ataca a civilidade, esconde-se no pântano, demonstra força e inveja aos homens por sua grandeza no palácio. Depois de lutar e matar o monstro, reconquistando a confiança para os homens de Hrothgar, Beowulf também derrota a mãe de Grendel, outra ameaça terrível que morava nos pântanos, e retorna como herói honrado e glorioso para sua terra, tornando-se rei. Depois de anos como rei dos geats, Beowulf

enfrenta , em sua última aventura, o dragão que ataca seu povo. Depois de ter sido roubado por incautos saqueadores, o dragão que empilhava tesouros busca vingança atacando tudo ao seu redor. Destruindo o reino e aterrorizando o povo, o dragão é um Mal que nem mesmo Beowulf consegue enfrentar. Com a ajuda de seu parente Wiglaf, Beowulf se sacrifica matando o dragão. No entanto o funeral de Beowulf prenuncia a era de tristeza dos geats, findando o tempo dos heróis, pois o maior de seus guerreiros e seu próprio rei está morto. (KLAUTAU, 2011, p. 49-50)

Conforme expõe Magalhães (2008) Beowulf já passou por diversas traduções e adaptações. As primeiras traduções de trechos do poema foram realizadas no início do século XIX para o inglês moderno que corresponde ao período entre 1805 e 1814. A primeira tradução da obra completa foi feita para o latim em 1815, e a primeira tradução em verso foi para o dinamarquês em 1820. Isso foi seguido pela primeira tradução, em prosa, completa ao inglês em 1837, realizada por John Kemble.

A partir de então muitas outras versões foram publicadas. Uma das mais admiradas é a versão poética de Seamus Heaney (2000), escritor irlandês. No Brasil, destacam-se duas traduções sendo estas as de Ary Conzalez Galvão, que foi o primeiro a traduzir o poema para o português em 1992, e Erick Ramalho que lançou a mais recente tradução em 2007. Além disso, o poema épico ecoa em narrativas gráficas e quadrinizadas, ganhando versões para desenhos animados e para romances juvenis, como Beowulf da Edições SM² do autor Welwyn Wilton Katz e do ilustrador Laszlo Gal e traduzido para o português do Brasil por Marcos Bagno. Também encontram-se disponíveis adaptações cinematográficas, tais como *Beowulf* (1999) dirigido por Graham Baker, *Beowulf & Grendel* (2005),

² O Grupo SM é referência em Educação no Brasil e nos demais oito países onde está presente. Edições SM é uma das empresas do Grupo SM e está presente no Brasil desde 2004, atuando na publicação de livros didáticos, paradidáticos, consulta, ensino de línguas, entre outros. Fonte: <http://www.edicoessm.com.br/#!/edicoessm>

dirigido por Sturla Gunnarsson e a mais recente produção da Warner Bros em 3D *Beowulf* (2007) roteirizada por Neil Gaiman e Roger Avery e dirigida por Robert Zemeckis. Ainda no ano de 2007 foi lançado o jogo *Beowulf – The Game* cujas implicações apresentaremos no próximo tópico.

Beowulf – The Game: implicações teóricas

O fenômeno da adaptação, tal qual apresentado por Linda Hutcheon, é transgeracional. Ao refletirmos sobre a adaptação não podemos desconsiderar que esta “exerce um óbvio apelo financeiro”. (HUTCHEON, 2011, p. 25) e que “o aspecto econômico é um fator condicionante da adaptação em todos os modos de engajamento”. (HUTCHEON, 2011, p. 57). No caso da adaptação de *Beowulf* para o videogame não resta dúvida de que o aspecto comercial encontra-se demasiadamente evidente. O game, produzido pela Ubisoft, segue a proposta do filme dirigido por Robert Zemeckis com o qual apresenta pontos de convergência nitidamente estratégicos.

Todo o processo, aliás, está desde o seu momento apriorístico pensado em termos convergenciais, levando em consideração que a convergência “é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais”. (JENKINS, 2009, p. 29). Além disso, “no mundo da convergência das mídias, toda história importante é contada, toda marca é vendida e todo consumidor é cortejado por múltiplas plataformas de mídia”. (JENKINS, 2009, p. 29). O filme de Zemeckis não foi produzido em 3D por acaso. Os atores envolvidos no filme, como Anthony Hopkins e Angelina Jolie, além de terem sido utilizados para compor a técnica de captura de movimentos e dar voz às personagens do filme, também tiveram a representação do corpo e voz utilizados no game. É perceptível, já através das capas de ambos os meios, a convergência existente entre os dois objetos.

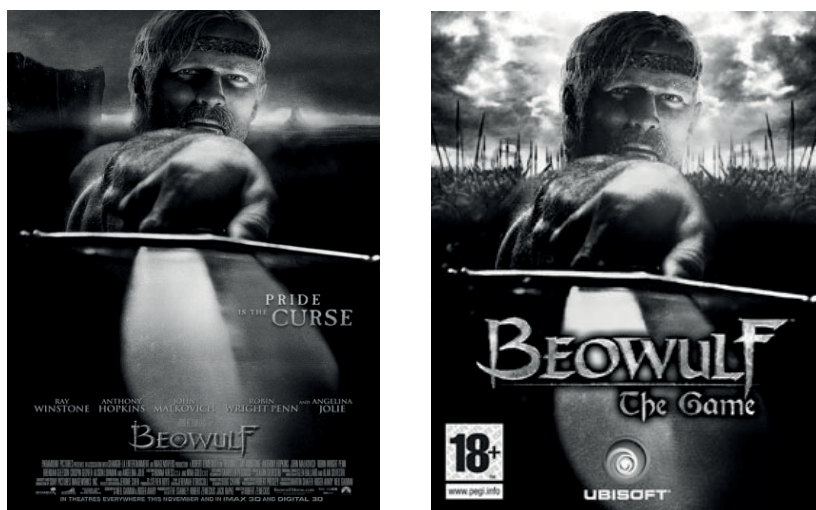


Figura 1 - Capas de *Beowulf – The Movie* e *Beowulf – The Game*.

Essa convergência não ocorre sem provocar uma primeira implicação teórica que é a da representação. Para melhor exemplificarmos, vamos primeiro evidenciar que as *cutsscenes*³ do game foram, em grande parte, aproveitadas do filme. A problemática da representação nas formas multimodais de narrativas é sempre destacada e, na medida do possível, problematizada. Acontece que a representação em termos efetivos de diegese não ocorre simplesmente através da imagem. Tomamos como enfoque, num primeiro momento, uma das categorias da narrativa que é o espaço. No caso do game, é mais proveitoso chamarmos o espaço de *ambiente de imersão*. O que caracteriza o *ambiente de imersão* não são somente as imagens do game: árvores, rochedos, neve, uma noite estrelada, etc. Mas também devemos considerar os sons como parte integrante do ambiente e que interfere, inclusive, efetivamente na jogabilidade, podendo

³ *Cutsscenes* são pequenas construções cinematográficas que, em termos de jogabilidade, constituem uma parte não interativa de um jogo, transmitindo o *blackstory* ou a ficção do jogo (JULL, 2015).

anunciar zonas de risco ou de conforto o que pode contribuir como alerta para o jogador que está imerso em um determinado ambiente.

Ao considerarmos outra categoria da narrativa que é a personagem, nos deparamos com outras implicações representativas. O que caracteriza Beowulf fisicamente é, de fato, a imagem. No entanto, se nos perguntarmos o que caracteriza Beowulf enquanto um herói épico, a questão se tornará mais complexa e só será respondida eficientemente se levarmos em consideração outras implicações teóricas relacionadas à “poética” do game e é aí que o terreno torna-se movediço pela escassez de um instrumental teórico bem estabelecido. Ao voltarmos à Hutcheon (2011) encontramos que a autora apresenta três modos de engajamentos distintos, sendo estes contar, mostrar ou interagir. Segundo a autora:

A adaptação buscaria, em linhas gerais equivalências em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, conseqüências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante. (HUTCHEON, 2011, p. 32)

Durante o processo de adaptação, “o ritmo pode ser transformado, o tempo comprimido ou expandido. Mudanças na focalização ou no ponto de vista da história podem conduzir a diferenças significativas”. (HUTCHEON, 2011, p. 35). Ainda segundo Hutcheon “cada forma envolve um modo de engajamento distinto por parte do público e do adaptador”. (HUTCHEON, 2011, p. 35). Cada modo de engajamento adapta diferentes coisas através de diferentes maneiras. Embora destaque que tanto o modo contar quanto o mostrar não torne o público passivo, nenhum desses engajam as pessoas de modo tão imediato e visceral quanto os mundos virtuais dos videogames. É o que nos faz considerar o conceito de agência proposto por Janet Murray. A agência, segundo a autora “é a atividade gratificante de realizar ações significativas e ver os resultados de nossas decisões e escolhas”. (MURRAY, 2003, p. 127).

Assim como Hutcheon, Murray acredita que formas de arte mais tradicionais oferecem pouca agência, podendo esta ser encontrada com maior evidência nas narrativas digitais interativas. A agência é, sem dúvida, a condição essencial para a constituição de um *game* que, em conjunto com os sistemas mecânicos do jogo, passa a ser considerada a jogabilidade.

O fato a ser problematizado é que ao ser adaptada para um *game*, a narrativa de Beowulf teve que ser pensada de modo a não ocasionar o sacrifício da jogabilidade, o que resultaria na distorção do objeto. Isso gera implicações teóricas duras colocando em xeque, inclusive, a própria questão valorativa que deve abrir mão de uma pura comparação com formas de artes tradicionais para estabelecer um julgamento eficiente em termos de valor estético. Cada meio possui uma retórica própria.

Voltamos agora para a questão da representação de Beowulf enquanto herói épico. Os eventos do *game*, antecedem aos do filme. O *game* se inicia com a apresentação de Beowulf. Esse primeiro momento cumpre duas funções interligadas. A primeira atua como um tutorial para que o jogador perceba um pouco da jogabilidade do *game* como, por exemplo, os movimentos de habilidade da personagem, posicionar a câmera, pular, correr, escalar, acessar os itens, etc. A segunda e não menos importante, serve para traçar a personalidade do herói. Trata-se de uma competição entre Beowulf e outro habitante daquela aldeia. Ambos devem correr, escalar rochedos, atravessar obstáculos e esmagar gigantescos caranguejos com as próprias mãos.

Por se tratar de um *game*, nesse momento é necessária a agência do jogador, mas só é possível avançar no jogo se o jogador conseguir fazer com que Beowulf seja o vencedor dessa disputa. Temos nesse primeiro momento que considerar duas ocorrências:

- 1) o *game* oferece ao jogador uma excelente jogabilidade para se

locomover, correr, escalar os rochedos, pular e esmagar os caranguejos. 2) o game, unindo o útil ao agradável, inicia apresentando que Beowulf é o mais forte, veloz e audacioso daquele meio. Isso corresponde ao perfil do herói épico, tal como expõe Ferenc Féher (1972).

Todos os acontecimentos que antecedem a chegada de Beowulf à Heorot, local onde enfrentará Grendel e sua mãe, giram em torno da auto-afirmação de sua identidade heróica, sempre unindo essa composição diegética com a agência. A representação heróica de Beowulf não é feita somente através das lutas com criaturas monstruosas e mitológicas. Ao atravessar o grande mar para chegar à Heorot, Beowulf e os demais tripulantes passam por uma brava tempestade. Toda a responsabilidade recai sobre Beowulf que deve manter a ordem e restabelecer o controle do barco.

Já nas batalhas, até mesmo depois de Beowulf ter derrotado Grendel, encontramos outra evidência que consegue reunir a jogabilidade à representação do herói. Beowulf está sempre acompanhado de outros batalhadores e durante as batalhas contra os inimigos ele deve, além de matar os inimigos, defender os seus batalhadores visto que caso um número “x” de aliados morram, Beowulf falha na missão por não ter conseguido proteger os seus aliados, resultando em um *Game Over*. O fato é que Beowulf deve ter a responsabilidade de matar o maior número de inimigos e evidenciar sua força e grandeza em não só sair vitorioso, como também com o maior número de aliados vivos, demonstrando a força de seus homens. Novamente, ressaltamos que todo o controle dessas batalhas está por conta do jogador.

Como toda adaptação, *Beowulf – The Game* trás consigo inúmeras questões estéticas, como a da fidelidade. No entanto, sabemos que a adaptação não deixa de trazer um novo objeto autêntico que sim, possui pontos de convergência com a obra de partida, mas que se sustenta enquanto uma nova obra original. Portanto, ao pensar-

mos nas possibilidades de inclusão de Beowulf no ensino é necessário pensarmos, acima de tudo, em realizar uma leitura crítica do game da melhor forma possível. Para tanto, é necessário que tenhamos uma fundamentação teórica bem formulada e estabelecida no que tange às potencialidades poéticas do game em análise.

É necessário, sobretudo, o esclarecimento de que um game possui uma dinâmica própria e que a partir do momento em que uma narrativa é inserida no game, seja ela originada do próprio meio ou adaptada de outras artes, essa narrativa deve enquadrar-se dentro das particularidades características de um game. É a partir disso que encontramos implicações teóricas duras e que carecem de problematizações profundas e objetivas.

À Guisa de Conclusão

A partir das reflexões realizadas neste trabalho compreendemos que a distinção entre tradução e adaptação não está eficientemente estabelecida e acarreta discussões profícuas. O atual contexto da convergência estabelece diálogos entre diferentes formas artísticas permitindo, inclusive, que objetos que nem sequer são essencialmente espaços pensados para serem narrativas, implantem-na em sua forma.

Ficou evidente que o videogame apresenta potencialidades para a construção de narrativas ficcionais, seja esta elaborada no próprio meio ou fruto de uma tradução/adaptação, e que ao ser implantada em um game, a narrativa torna-se um game enquadrando-se nas especificidades do mesmo. Também ficou esclarecido que o videogame configura-se a partir de uma dinâmica comunicacional de forte apelo e penetração e que, portanto, não podemos desconsiderar a óbvia questão comercial que é inerente ao meio. No entanto, a problemática mercadológica não pode anular todas as

outras implicações poéticas e ideológicas que os videogames trazem enquanto uma forma diegética que carece de problematizações precisas e profundas. Vale destacarmos a seguinte provocação de Canclini (2008):

Os professores continuam falando de um divórcio ou curto-circuito entre, de um lado, a escola e leitura e, de outro, o mundo da televisão, cinema e outros passatempos audiovisuais. Essa visão antagonica entre leitura e tecnologias midiáticas vem sendo recolocada há vários anos, tanto nos estudos sobre cultura como nos que são feitos sobre comunicação. (CANCLINI, 2008, p. 33)

Este impasse entre educação e novas tecnologias que ainda perdura acaba desviando olhares desavisados de todo o cenário atual que continua ganhando novas implicações a cada dia. Ver o videogame como um simples passatempo é uma extrema redução do objeto.

Portanto, salientamos que ainda existem muitas implicações teóricas duras para serem investigadas e que uma possível “poética dos games” ainda encontra-se em estado embrionário. De uma coisa, no entanto, temos certeza: a adaptação de Beowulf para o game além de oferecer aos jogadores um sistema de jogabilidade sofisticado e momentos lúdicos, mantém em circulação uma narrativa secular e de extrema importância não só para a cultura inglesa, mas para o cenário artístico-cultural como um todo. Do poema épico aos games existe um espaço temporal bastante considerável. É a prova de que a tradução/adaptação promove, de fato, a sobrevida das obras fazendo-as repercutir em outros espaços, para outros contextos e para novos públicos.

Referências

AMORIM, Lauro. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: Ed.

da UNESP, 2005.

AARSETH, E. *Genre Trouble* Disponível em: <http://www.electronicbookreview.com/thread/firstperson/vigilant>. Acesso em: 10/10/2014.

BENJAMIN, W. *A tarefa: renúncia do tradutor*. Tradução de Susana K. Lages. In: HEIDERMANN, W. (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, 2001.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Leitores, espectadores e internautas*. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Minas Gerais: Ed. da UFMG, 2005.

FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* Tradução Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

GEE, James Paul. *What videogames have to teach us about learning and literacy?*

Revised and updated edition. Palgrave Macmillan, 2007.

GOMES, R. *Narratologia & ludologia: um novo round*. In: VIII Brazilian Symposium on Games and Digital Entertainment. Rio de Janeiro, 2009.

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

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1969.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Tradução de Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

JOHNSON, M. A. Translation and adaptation. *Meta*, Montreal, 29.4, 1984.

KLAUTAU, Diego. *Os dois olhos do dragão: uma análise de Beowulf a partir de Tolkien e Borges*. In: *Revista de Teologia e Cultura*. Ano VII, n. 33. 2008.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

MAGALHÃES, Leopoldo Doray. *Beowulf, a épica anglo-saxã e o tema do cantor*. In: *Língua, Literatura e Ensino*, 2008.

MURRAY, Janet H. *Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2003.

OLIVEIRA, João Bittencourt. Paganismo e Cristianismo no poema Beowulf. In: *Revista Bathair*. V.10, 2010.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRIETO, Líliam Cristina Marins. *Multiletramentos e (re)inclusão social: convergências entre o cânone shakespeariano e a telenovela na formação crítica do leitor da terceira idade via tradução*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá. 2013.

RAMALHO, Erick (transl.). *Beowulf*. Belo Horizonte: Tecitura, 2007.

TAVINOR, Grant. *The art of videogames*. Oxford: Wiley-Blackwell. 2009.

TOLKIEN, J.R.R. *The Monsters and the Critics and the Other Essays*. London: Harper-collins Publishers, 1997.

Fábrica de monstros: Virilidade e body-building em discurso

Francisco Vieira da Silva*

Resumo: Neste artigo analisamos os discursos que circulam no canal *Fábrica de Monstros*, do *Youtube*, produzido pelo carioca Léo Stronda, e voltado para aqueles que se dedicam incansavelmente à prática do *body-building*. Além de propor dicas de exercícios físicos, o apresentador da *web* faz receitas à base de proteína, no objetivo de transformar frangos $\frac{3}{4}$ homens com músculos pouco desenvolvidos $\frac{3}{4}$ em monstros, espécie de categoria na qual o próprio apresentador se insere, na qual os homens devem ostentar músculos evidentes, denotando força e virilidade. Ancorando tal relação, calcamo-nos nas teorizações foucaultianas acerca do corpo, segundo as quais o corpo é moldado, no decurso da história, de acordo com técnicas disciplinares, bem como nas reflexões de Courtine (2005; 2013), em torno da relação entre a virilidade e a prática do *body-building*. As análises denotam que os discursos veiculados no canal em estudo ancoram-se a já-ditos, os quais mobilizam uma memória em torno de traços de uma virilidade continuamente iterada pela prática d *body-building*, de modo a corroborar a constatação de Courtine (2013), segundo a qual essa prática faz de cada sujeito o fiador de sua virilidade.

Palavras-chave: Corpo. Virilidade. *Body-Building*.

* Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Linguística (PROLING), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Membro do Círculo de Discussões em Análise do Discurso (CIDADI). Contato eletrônico: franciscovieirariacho@hotmail.com.

Abstract: In this article we analyze the discourses that circulate in the Monster Factory channel, Youtube, produced by Rio Léo Stronda, and aimed at those who tirelessly devote themselves to the practice of body-building. In addition to proposing the exercise tips, web host makes protein-based recipes, in order to transform men with muscles undeveloped chickens into monsters, sort of category in which the presenter itself is inserted, in which men should bear obvious muscles, denoting strength and virility. Anchoring this relationship, calcamo us in Foucault's theories about the body, according to which the body is molded in the course of history, according to disciplinary techniques as well as the reflections of Courtine (2005; 2013), on the relationship between virility and the practice of body-building. Analyses denote the speech channel conveyed in the study anchored to said already-, which mobilize memory traces around a virility continuously iterated by practice body-building, in order to corroborate the finding Courtine (2013), according to which this practice makes each subject the guarantor of his manhood.

Keywords: Body. Virility. Body-Building.

Introdução

É de importância decisiva quanto ao destino dos povos e da humanidade que a cultura comece no lugar certo – na 'alma' (tal como era a funesta superstição dos sacerdotes e semi-sacerdotes): o lugar certo é o corpo, o gesto, a dieta, a fisiologia, o resto é consequência [...] (NIETZSCHE, 1976, p.100)

Porra, tu é pobre, é fudido e magrelo! Tu não vai pegar mulher gostosa nunca, meu irmão! Tu vai sempre pro final da festa pra pegar aquele monte de porca, aquela mulher tudo cheio de pereba nas pernas! (Scarpelly – Pensamento de Marombeiro)

“Bom dia, seus putos!”, vocifera reiteradamente Léo Stronda¹, carioca de 22 anos que ficou famoso na *internet* por manter um canal no *Youtube* (*Fábrica de Monstros*)², voltado para aqueles que se

¹ Além de manter o canal sobre *body-building* na *web*, Stronda também integra a dupla musical de *hip-hop* *Bonde do Stronda*, em parceria com Mr. Trug.

² Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/fdmocanal>>. Acesso em: 20. maio. 2015.

dedicam incansavelmente à prática do *body-building*. Além de propor dicas de exercícios físicos, o apresentador da *web* faz receitas à base de proteína, no objetivo de transformar frangos $\frac{3}{4}$ homens com músculos pouco desenvolvidos $\frac{3}{4}$ em monstros, espécie de categoria na qual o próprio apresentador se insere, na qual os homens devem ostentar músculos evidentes, denotando força e virilidade. A dicotomia frango x monstro acaba por sustentar a necessidade de se ter um corpo extremamente malhado, com vistas a se distanciar da indesejável identidade do frango e exibir o corpo em forma do monstro, busca para a qual os usuários do canal empreendem toda sorte de esforços.

Ao articular essa aparição e consolidação de Léo Stronda como uma celebridade na/*da web*, na medida em que muitos de seus vídeos apresentam mais de um milhão de visualizações, com as reflexões de Courtine (2005; 2013) em torno do encadeamento entre a prática do *body-building* e a construção de traços viris, será possível analisar as condições de emergências e os sentidos construídos em torno do corpo malhado como uma espécie de representação prototípica de uma virilidade que necessita ser reforçada de modo contínuo, sob as mais diversas performances. É justamente sobre esse escopo que as discussões desenvolvidas neste artigo irão repousar.

Ancorando tal relação, calcamo-nos nas teorizações foucaultianas acerca do corpo, segundo as quais o corpo é moldado, no decurso da história, de acordo com técnicas disciplinares. Nas palavras de Foucault (1998, p.25): “[...] é sempre do corpo que se trata $\frac{3}{4}$ do corpo e de suas forças, da utilidade e da docilidade delas, de sua repartição e de sua submissão”. Investido politicamente, o corpo se inscreve no coração de um processo ininterrupto de construção dos sujeitos. Nessa lógica, a relação simbiótica estabelecida entre o sujeito e o corpo, principalmente no âmbito da prática do *body-building*, é de substancial relevância na constituição de um cuidado

despendido em torno do corpo como uma forma de construção de si. Nosso propósito neste texto congrega as reflexões de Courtine e de Foucault, a partir das quais lançaremos nosso olhar sobre os discursos em torno do *body-building*, mais exatamente em torno da emergência da identidade do mostro, visando compreender determinados sentidos que sinalizam para uma proximidade entre o culto ao corpo malhado e a consecução de uma virilidade. A remissão à Foucault coaduna com o posicionamento de Courtine (2008), para quem é a partir da obra daquele autor que germinou uma gama de reflexões acerca do corpo, entendido principalmente como uma produção histórica, engendrado por práticas, discursos e saberes.

Para tanto, selecionamos como materialidade para análise os discursos que circulam no canal *Fábrica de Monstros*, anteriormente mencionado, na medida em que este canal se constitui num dos mais notáveis com estas feições na *web* brasileira. Embora interesse menos a repercussão do canal do que as regularidades enunciativas que corroboram nossas inquietações de pesquisa, essa questão do critério de seleção do *corpus* necessita ser esclarecida, haja vista o viés metodológico que orienta o presente estudo.

Feitas estas considerações de caráter introdutório, convém especificar que este artigo encontra-se estruturado em três partes, excetuando-se esta introdução. Assim, no tópico seguinte, trataremos de enfatizar, a partir das reflexões de Foucault em torno da disciplinarização do corpo e de Courtine a respeito da prática do *body-building*, uma espécie de uma genealogia, ainda que breve, a respeito da relação entre a cultura do músculo e os sentidos construídos acerca de uma virilidade incrustada no corpo. Na seção posterior, efetuaremos o gesto de análise em torno das materialidades discursivas selecionadas para, na seção final, tercemos alguns comentários de natureza conclusiva.

O body-building na história: mutações do corpo sob um olhar vigilante

Ao discutir o surgimento do *body-building* no contexto norte-americano, Courtine (2005) observa uma sucessiva transformação do corpo masculino, na medida em que o homem magro, byroniano e romântico cede espaço ao homem musculoso e atlético, já na primeira metade do século XIX. A potência viril, conforme compreende Courtine (2005), acaba por se constituir como um signo inalienável de beleza e de poder. Tem-se, a um só golpe, o esfacelamento do homem sensível dos primeiros tempos do período oitocentista, bem como do homem robusto, barbado e com proporções corporais avantajadas da Guerra Civil.

O recrudescimento da urbanização produz como corolário a necessidade de elidir os males advindos de práticas sedentárias. Aliado a isso, Courtine (2005) reconhece as inflexões suscitadas por toda uma moral puritana, cuja máxima apregoava que “a moralidade é tanto uma questão de forma muscular quanto de piedade religiosa, e os melhores cristãos têm o dever de possuir um corpo atlético” (COURTINE, 2005, p.92). Esse processo, denominado de Cristandade Muscular, interfere decisivamente no campo do esporte, de modo a secularizar sucessivamente tais crenças. Logo, o cuidado com o corpo, bem como seu adestramento (FOUCAULT, 1998), estão ancorados em obrigações morais, pois circunscrevem maneiras adequadas a serem seguidas por todo e qualquer cristão. Esse pensamento sustenta, portanto, a efervescência de práticas de atenção voltadas ao corpo, no interior da cultura americana.

Ao associar o músculo à saúde e ao vigor, essas práticas obscurecem a pretensa sensibilidade e à fraqueza, ideais associados a uma dada feminilidade, cultivada pelo pensamento romântico. A virilidade, a partir de então, passa a ser corporificada na ostentação dos músculos, num culto à performance e ao desempenho. O corpo

é encarado como um processo, sobre o qual se poderia intervir para modificá-lo (COURTINE, 2005). Daí decorre a teia de saberes que constituirão a prática do *body-building*, cujo desenvolvimento fora espetacularizado no corpo-máquina das telas de cinema. Eis a gênese dessa prática no contexto americano, mas seus efeitos, dado o poder de difusão das imagens na mídia, refletem na consecução de comportamentos em inumeráveis partes do mundo.

Desencadeia-se, assim, a irrupção da prática do treinamento, numa espécie de pedagogia, segundo a qual o corpo seria educado de acordo com um código analítico de progressão, músculo após músculo, parte após parte (VIGARELLO, 2008). Tem-se uma obstinação calculável pelo treinamento, mais especialmente no cerne do *body-building*, cujo rendimento preconiza um olhar vigilante sobre o corpo, no sentido de moldá-lo de maneira constante e ininterrupta. O sujeito passa a ser um gestor do seu próprio, autor da obra que opera sobre si mesmo, de modo que urge exibi-la.

Endossando esse argumento, Courtine (2013) constata que “o músculo está por toda parte” (p.559). O autor admite que a explicitação do músculo ultrapassou os espaços fechados das academias e dos ringues. Nas telas, nos anúncios, nas revistas impressas, na *web*, ergue-se um turbilhão de imagens de corpos malhados e definidos, meticulosamente construídos mediante a força e o suor daqueles que os exibem. Nos termos de Courtine (2013, p.559): “[...] a reivindicação muscular se democratizou, as práticas do *body-building* tendem a se generalizar e a potência anatômica se exhibe em um espetáculo permanente, obsessivo e universal”.

Ao destacar os meandros da virilidade a partir da prática do *body-building*, Courtine (2013) rejeita a hipótese de que a virilidade seria somente um ideal, pois, ao sabor das técnicas atualmente disponíveis, a condição viril inscreve-se no seio de uma indústria, organizada num mercado, disseminada num conjunto de práticas

de massa. Desde os anos de 1980, erigiu-se todo um mercado do músculo, consubstanciado na produção e no consumo de vitaminas, suplementos e aparelhos de musculação. Nesse sentido, para ter um corpo sob os parâmetros dessa moral, muitos sujeitos não hesitam em consumir toda sorte de substâncias, como anabolizantes, ou mesmo exagerar nos treinos, o que pode ocasionar lesões e outras consequências igualmente funestas para o organismo. A condição viril passa por essas provas, esses riscos, historicamente atrelados à imagem de um sujeito viril, cujos vícios físicos e morais impressionam. Para Courtine (2013, p.565): “o músculo é um modo de vida e o trabalho da imagem viril uma aplicação de todos os instantes, a ética suscitada da ‘tarefa’ puritana”.

Nas intermitências do visível e do enunciável, conforme poderá ser destacado no exercício analítico a seguir, interessa-nos pensar nas regularidades discursivas que instauram sentidos em torno da relação entre o *body-building* e a construção de uma dada virilidade.

Dizeres da Fábrica de Monstros: sinais de um corpo viril

O canal Fábrica de Monstros publica um vídeo (de aproximadamente dez a trinta minutos de duração) pelo menos duas vezes por semana. Esses vídeos, intitulados pelo canal de episódios, constituem sessões de treino específicas, intituladas de Treino de Monstro; dicas de culinária, em que o apresentador executa as mais variadas receitas (Comida de Monstro); entrevistas (Convidado Monstro), momento no qual Stronda conversa com outros praticantes do *body-building* e esportistas, a quem os denomina de monstros. Por fim, o canal ainda disponibiliza vídeos intitulados Pergunte ao Monstro, em que Stronda responde dúvidas dos internautas.

No vídeo denominado Trailer Fábrica de Monstros, espécie de mostruário do canal, Léo Stronda é bastante enfático: “Se vo-

cês acharam que vieram aqui pra ver comidinha gostosa, gourmezinho, minininha mexendo, fazendo coisinha gostosinha, que você tá cansado de comer na rua todo dia, tá enganado!”. Ao se apresentar por meio da denegação, o apresentador visa distanciar-se de todo um imaginário socialmente construído em torno do ato de cozinhar, cultural e historicamente delegado às mulheres, daí, portanto, a reiterada ojeriza às formas do diminutivo, deflagradoras de uma pretensa fragilidade e delicadeza. Ao se mostrar dessa forma e não de outra, Stronda parece aproximar-se das imagens dos apresentadores de programas de culinária, os quais, de acordo com Possenti (2013), projetam em geral um *ethos* bem característico: são brincalhões, informais, deslocam-se para lá e para cá de forma ágil e dessacralizam uma certa postura mais retida do ato de cozinhar, realizado no silêncio dos lares, na solidão feminina, a espera do marido que fora trabalhar. Todo o cuidado e a leveza no manuseio e preparo dos alimentos agora se transmuta em atos disparatados de diversão masculina dos/nos finais de semana (POSSENTI, 2013).

O laço entre a virilidade e o *body-buiding* é dado a ver, de modo mais consistente, na tessitura do discurso de Stronda, bem como na postura por ele adotada. Assim, é recorrente nos vídeos, o apresentador soltar enunciados do tipo “e aí, seus filhos da puta”, “é difícil pra caralho”, “sei lá que porra é essa”. “vai comer ferro, ô cuzinho de ferrugem”, “cheguei e tô bolado com vocês”, “rala que aqui não é teu lugar, boiola!” Tudo isso aliado a posturas enérgicas e agressivas, ancorada na exibição dos músculos e de uma natureza viril neles incrustada. O *body-building* e os espetáculos que ele se assemelham, conforme enfatiza Courtine (2013), constituem uma das formas da cultura visual da imagem masculina. A iteração de enunciados num tom agressivo na confluência com a ostentação de um corpo forte e atlético parece performativizar a construção de uma identidade viril: a identidade do monstro. Nesse sentido, entra em jogo o funcionamento de uma memória que relaciona traços de

virilidade a uma linguagem informal, com feições chulas, e, portanto, detentoras de uma força física e moral. Nos vídeos da *Fábrica de Monstros*, é essencial observamos ainda o funcionamento das estratégias discursivas do dispositivo audiovisual, principalmente, no que se refere aos movimentos rápidos da câmera, distinguindo-se frontalmente de uma certa hesitação e/ou amadorismo de vídeos caseiros. Assim, os movimentos acompanham a postura impetuosa do apresentador, de modo a acentuá-la.

Ao se identificar com essa construção, o sujeito do *body-building* se posiciona de modo diametralmente oposto à recente produção de identidades masculinas, pautadas sobremaneira num apelo à beleza e a uma certa assepsia corporal (SANT'ANNA, 2014), em que se constata a figura do metrossexual, por exemplo. Num dos vídeos do canal, Stronda mostra-se, mais uma vez, irreduzível a essas construções identitárias, ao afirmar: "Eu não tô aqui pra ficar bonitinho... Se fosse pra ficar bonitinho, eu ia prum salão!". A forma como o monstro lida com o seu corpo demanda uma atenção desdobrada em transformá-lo, a despeito do repouso e das escapulidas (VIGARELLO, 2008), num ideal de corpo que foge a uma beleza uniforme, clássica. Tem-se, em linhas gerais, uma vontade de vencer os limites da carne e aproximar do corpo desejável dos super-heróis indestrutíveis das telas. Isso implica, necessariamente, a rejeição a uma beleza *clean*, tributária de uma certa hibridização dos gêneros masculino e feminino.

Nos vídeos denominados de Pergunte ao Monstro, Léo Stronda ocupa uma posição de uma fala franca (FOUCAULT, 2010), na medida em que se reconhece como uma fonte de saber, à qual os internautas devem recorrer no intuito de sanar as dúvidas relativas à prática do *body-building*, à constituição discursiva do monstro. No entanto, dada a exposição do apresentador, muitas indagações acabam por recobrir também aspectos da vida privada de Stronda. Ao

reconhecer o papel que desempenha em relação ao público que o acompanha, Stronda confessa: “Tem fã meu que fala: ‘Léo, você me motivou, me mostrou uma outra forma de lidar com esse lance da saúde, hoje em dia eu sou o que sou por causa de você, porque você me motivou.... Isso é muito gratificante!’”. Esses dizeres assinalam a função redentora que o apresentador acredita incutir no público, haja vista a confissão de um de seus fãs, a respeito do papel daquele na mudança corporal deste.

Sem entrar em detalhes numa discussão que apontaria para o processo de celebração (LANA, 2014) de determinados sujeitos midiáticos, e, portanto, para a produção da figura do fã, convém sinalizar o modo como Stronda se reconhece em relação a si e aos outros, nesse processo de modificação do corpo e de constituição de identidades. A confissão do apresentador denuncia, pois, a influência por ele exercida, concernente aos processos de subjetivação advindos da prática do *body-building*, mais especialmente, na transformação de frangos e monstros, espécie de mantra recorrente em todos os vídeos do canal.

O desejo de ser monstro revela-se nos comentários dos internautas nos vídeos postados pelo canal. Num deles, o internauta indaga: “Léo, vc já me chamou de frango uma pá de vez... se eu crescer vou virar um frango monstro?”. Ao que o apresentador responde: “Você tá com a maldição do Frango. Nunca vai ser um monstro!”. Nesses dizeres a possibilidade de aglutinar, a um só tempo, a identidade do frango e do monstro é sumariamente suspensa, conforme defende a assertiva de Stronda. A incompatibilidade entre frango e monstro impede que se pense numa aproximação entre ambos, na medida em que o frango encontra-se no campo do fracasso, ao qual muitos estão condenados, não sendo possíveis aceder à categoria dos monstros, símbolo de virilidade, por mais que se dediquem para tal.

Essa breve incursão analítica demonstrou que no processo de adestramento do corpo (FOUCAULT, 1998), determinados sentidos são construídos em torno dessa fabricação do corpo viril (COURTINE, 2013). Logo, tanto no nível da materialidade linguística, quanto nas especificidades do audiovisual, ordenam-se dizeres que instauram regularidades em torno de uma imbricação entre a prática do *body-building* e a constituição de sinais de um corpo cujo vigor físico denuncia sinais de virilidade. Acreditamos, portanto, que a construção discursiva do monstro passa necessariamente por essas questões, pois o tornar-se monstro pressupõe um culto à performance, conforme lembra Courtine (2005), como mecanismo de uma virilidade que necessita ser testada, submetida a toda sorte de provas e esforços.

Considerações Finais

Um monstro treina como um, come como dois
Na praia a gente brilha, olha a cara das mulher...
Pode vim marcar, pronto pro que der e vier
A perna tá gigante e o abdômen encaixa...
(Bonde do Stronda)

Nosso escopo neste trabalho foi o de, a partir da análise dos discursos em torno da prática do *body-building*, compreender os sentidos que assinalam uma relação entre o culto ao corpo malhado e a consecução de indícios e posturas de um corpo e um sujeito viris. Para isso, mobilizamo-nos, de um lado, as elucubrações acerca do corpo do *body-building* e da virilidade, e, de outro, as teorizações foucaultianas a respeito do corpo e dos processos de adestramento sobre ele instigados. As materialidades de análise circunscreveram os discursos que circulam nos vídeos do canal *Fábrica de Monstros*, apresentado por Léo Stronda.

Os discursos acerca do *body-building* no âmbito do canal *Fá-*

brica de Monstros engatam-se a uma série de práticas responsáveis por introduzir o corpo no cerne das preocupações contemporâneas. Nesse sentido, ao pensarmos na construção de um corpo viril, nos deslimites da história, somos levados a reconhecer a intrincada ligação entre as técnicas que burilam o corpo, das quais o *body-building* constitui uma das principais, e a construção de imagens viris, tanto no que tange aos aspectos físicos, aos corpos destinados aos discursos anatômicos (COURTINE, 2005), quanto aos limiares morais que legitimam a bravura e a força como características indispensáveis de comportamentos viris.

A acirrada antinomia entre os monstros e os frangos parece deflagrar o funcionamento de mecanismos de inclusão/exclusão de identidades do *body-building*. Ao personificar amiúde a figura do monstro, Stronda lança mão de uma série de estratégias que denotam traços viris do monstro e, portanto, mecanismos mantenedores de um dado prestígio, ao passo que a imagem malograda do frango sublinha a fragilidade do sujeito como o fiador de sua virilidade (COURTINE, 2013). Na interface entre frangos e monstros, fracos e malhados, subsumem-se determinados modos de construção de si, na relação com o corpo e com os saberes que o embalam. Retomando a voz de Nietzsche (1976, p.100): “o lugar certo é o corpo [...] o resto é conseqüência”.

Referências

BONDE DO STRONDA. *Bonde da maromba*. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/bonde-da-stronda/bonde-da-maromba.html>>. Acesso em: 21. maio. 2015.

COURTINE, J. J. Os stakhanovistas do narcisismo: *body-building* e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo. In: SANT'ANNA, D. B. de. (org.) *Políticas do corpo: elementos para uma história das práticas culturais*. 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2005. p.81-114.

_____. Introdução. In: CORBIN, A.; _____. VIGARELLO, G. *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Trad. Ephrain. Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008. p.7-14.

COURTINE, J. J. Robustez na cultura: mito viril e potência muscular. In: CORBIN, A.; _____; VIGARELLO, G. *História da virilidade*. v. 3. Trad. Noéli C. de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p.554-578.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. *O governo de si e dos outros: curso no Collège de France (1982-1983)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

LANA, L. As contradições da fama na periferia: a celebração de Tati Quebra-Baraco. In: FRANÇA, V. V. *et al. Celebridades no século XXI: transformações no estatuto da fama*. Porto Alegre: Sulina, 2014.

NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Edson Bini e Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1976.

POSSENTI, S. Machismo, humor e leveza: fórmulas e intertextos, *Delta*, São Paulo, v.29, 2013. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/19342>>. Acesso em: 24. maio. 2015.

SANT'ANNA, D. B. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014.

VIGARELLO, G. Treinar. In: CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; _____. *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Trad. Ephraim. Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008. p.197-252.



Iracema, uma transa amazônica: Identidade, decadência e docficção¹

RAFAEL MUNIZ SENS*

Resumo: O presente artigo analisa o filme *Iracema – Uma Transa Amazônica*, de 1976, dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, correlacionando-o com a obra literária de José de Alencar e ideias presentes na longa-metragem sobre realidade e ficção. Além disso, faremos comentários sobre assuntos que permeiam e assombram o filme, como a sexualidade, identidade, política e decadência. Para pensarmos as questões, retomaremos textos importantes de Walter Benjamin e Ana Cristina César, como também outras obras que possam clarear nosso entendimento sobre este complexo “documentário ficcional”.

Palavras-chave: Literatura e cinema, Docficção, Iracema

Abstract: This article analyzes the film *Iracema - Uma Transa Amazônica*, 1976, directed by Jorge Bodansky and Orlando Senna, correlating it to José de Alencar's book and to ideas featured in the movie about reality and fiction. In addition, we will comment over issues that pervade and haunt the film, such as sexuality, identity, politics and decay. To think about these issues, we'll bring important texts by Walter Benjamin and Ana Cristina César, as well as other works that can lighten our understanding of this complex “fictional documentary”.

Keywords: Literature and cinema, Docfiction, Iracema

* Este artigo foi elaborado sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Wolff para a disciplina Literatura e Cinema, ministrada na Universidade Federal de Santa Catarina.

** Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Discente do curso de Letras Português.

Na metade da década de setenta, Jorge Bodanzky e Orlando Senna arriscam-se com o longa-metragem *Iracema – Uma Transa Amazônica*, renascido da obra de José de Alencar, *Iracema*, publicada em 1865 e parte da considerada “trilogia selvagem” do autor. O filme, por sua vez, tem a pretensão de retratar a construção da Rodovia Transamazônica em meados de 1974, como diz a própria introdução, de “maneira realista”. A polêmica das obras envolvendo a estrada foi razão de dura repressão e censura das filmagens, que chegaram ao público brasileiro apenas anos depois.

A disparidade entre as *Iracemas*, dos cineastas e do escritor brasileiro, é uma que toma forma facilmente, sendo que a segunda não pretende dar uma continuação, um desenvolvimento da primeira, mas uma oposição. A *Iracema* as páginas impressas e sua história exhibe um Brasil exuberante, nutritivo, através da representação indianista. Claramente, não é isso que acontece com a protagonista dos jovens cineastas, que denuncia a vida de uma adolescente que vive em uma sociedade machista e exploradora de trabalhadores e mulheres, expondo os artifícios utilizados pelas autoridades que contribuem para esse cenário. Dando voz ao discurso da população da periferia, o longa-metragem também constrói uma reflexão sobre caminho existente entre o ficcional e o real (COIMBRA; COUTINHO, 2009, p.90).

A obra é uma espécie de *docuficção*, permeando entre os gêneros documentário e dramático. Esse entrelugar é proposital. Adentrando 10 minutos iniciais do longa-metragem, o espectador já não consegue mais distinguir o que é ficcional e o que não o é. As falas e cenas muitas vezes parecem espontâneas, os cenários são urbanos e a céu aberto na grande maioria do tempo, sem contar que os “personagens” são retratados por pessoas muitas vezes agindo como elas mesmas. A própria atriz principal, Edna de Cássia, que faz *Iracema*, não era atriz e não continua carreira após o filme. As cenas

são gravadas como se fizessem parte de um documentário, porém a linha condutora não deixa de ser a história da menina Iracema que se prostitui e segue Brasil afora do lado do malandro Sebastião, ou Tião Brasil Grande, feito por Paulo César Peréio.

Mas o que é gravar *como um documentário*? Ou o que significa ser *uma ficção*? É impossível não recorrer à clássica interpretação de Walter Benjamin do surgimento do cinema. Como nunca se vira antes, somente a montagem cinematográfica e as lentes das câmeras nos proporcionam uma penetração no “âmago da realidade” (BENJAMIN, 2012, p. 186). Através da técnica de aproximação e recorte, Benjamin enxergava o caráter revolucionário do cinema de tornar uma realidade artificial em “pura”. Além disso, não se pode deixar de pensar que, se as lentes das máquinas nos proporcionam versões divergentes da realidade que tínhamos como padrão antes do cinema, as lentes de nossos olhos meramente humanos também seriam capazes de capturar a realidade própria de cada um. Ou seja, separar o real do fictício começa a ser tarefa tão complexa quanto separar grãos de açúcar e sal utilizando-se pinças.

No estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que aparece como realidade “pura”, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmara disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie. A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, [...] (BENJAMIN, 2012, p.186)

Tentar compreender melhor *Iracema – Uma Transa Amazônica* a partir do pensamento de Benjamin significa dizer que seu caráter como documentário não deixa de ser uma montagem fictícia proporcionada pelos diretores cujas câmeras gravaram e escolheram as cenas construídas, mas que seu enredo de ficção não deixar de ser a realidade de inúmeras pessoas que conviveram com as turbulentas obras da Transamazônica.

Outra digressão que o filme de Bodanzky e Senna nos proporciona é sobre a adaptação. O filme é inspirado num romance indianista de José de Alencar. Para o autor e para o Brasil do século XIX, procurar a identidade brasileira sob o prisma da cultura “selvagem” do país pode ter sido algo de suma importância, mas que não chega a ser transposto na obra para o cinema. A revogação da identidade através do folclore e do movimento indianista teve sua importância como resistência às forças externas, principalmente europeias, que sorrateiramente dificultavam a procura do “brasileiro”. Entretanto, focar-se em uma única face cultural, tida como pura, acaba por excluir identidades diversas que coexistem e fazem parte do mesmo povo, constituindo o próprio e tão sonhado conceito do que significa ser “brasileiro”.

A Iracema da década de 70 não é brasileira porque é índia, mas porque diz: “Sou brasileira!” O filme não retrata o país porque tem como heroína a virgem dos lábios de mel, mas porque viaja estrada afora capturando a realidade contida no cotidiano dos povos esquecidos e marginalizados de um país que culturalmente adquiriu o hábito de esconder a poeira para debaixo do tapete, nesse caso, um tapete feito de concreto. É curioso notar como no filme o processo parece ser inverso na relação de valorização do índio como espelho do país. Essa oposição não surge como desvalorização da comunidade indígena, é claro, porém como um reconhecimento da heterogeneidade cultural muito marcada no Brasil.

Tanto a atriz Edna de Cássia quanto sua versão de Iracema não se consideravam propriamente parte da comunidade brasileira nativa. Diz-se no *MakingOf* do filme que na cena onde Iracema serve comida a índios, começa ela a chorar porque a própria atriz sentiu-se desconfortável com a situação. Além disso, o longa-metragem se inicia navegando nas águas de um rio que representa a cultura e comunidade indígena, mas passa gradualmente a cenas cada vez

mais urbanas e diversificadas. Não podemos nos esquecer também de Tião Brasil Grande, que carrega o país no apelido e no coração e representa a mestiçagem viajante e orgulhosa de seu povo.

Essa questão presente no filme já é suficientemente profunda, mas ela não para por aí. A maior crítica, e talvez a razão indireta da censura sofrida pelo filme, reside no fato de que o povo retratado nele é o povo brasileiro, e esse povo brasileiro é um povo sofrido. Sebastião passa o filme procurando maneiras de justificar as construções da Transamazônica enquanto conhece famílias famigeradas e homens e mulheres em situação de pobreza e trabalho escravo. A prostituição e os entorpecentes anestesiadores são o ponto de fuga da miséria. Isso tudo se torna um soco no estômago quando consideramos que a Rodovia Transamazônica na década de 70 foi motivo de orgulho para uma massa brasileira que era cegada por expectativas de um “Brasil grande”.

O sofrimento construído astutamente pelos diretores nos leva a outro ponto: a decadência. Antes de falarmos da decadência da humanidade em geral, vale a pena ressaltar a que se foca na situação da protagonista. A menina brasileira de beleza exuberante encontra em um caminhoneiro a chance de descobrir o mundo, utilizando-se apenas de seu charme, atitude e formosura. Logo que é abandonada por Sebastião, Iracema passa por episódios constrangedores e cruéis, sendo largada e abusada, metendo-se em brigas e dividindo uma pequena lâmina de aço com uma colega prostituta para a defesa pessoal.

Talvez seja forçado fazer uma relação do trajeto decadente de Iracema e de Tião como uma imagem representativa da situação brasileira criticada no filme, o que não nos impede de fazê-lo. Iracema já está vivendo os anos turbulentos da adolescência quando começa a se aventurar pela vida adulta e conhece Sebastião, que a apresenta aos horizontes vastos brasileiros. Em determinada cena,

uma colega de profissão de Iracema tenta convencê-la a viajar pelo país e conhecer diferentes estados, mas a menina se recusa e até faz escárnio dos sonhos da colega de explorar cidades e virar estrela. Tudo muda quando ela conhece Tião e, na cena seguinte, já está embarcada em seu caminhão. Quando o caminhoneiro não vê mais proveito na menina e seu relacionamento é rompido, a fumaça multicolorida transforma-se em poeira e Iracema é largada às traças. Assim como o Brasil, ela fica à deriva, e no futuro, quando reencontra seu antigo caso que um dia lhe fez promessas, agora pouco ele lhe parece poder servir, pois a depressão já chega ao fundo do poço.

O abatimento da protagonista reflete o de todos aqueles que aparecem circundando-a durante o longa-metragem. É angustiante ver a aceitação do contexto de miséria pelas pessoas, ainda mais levando em consideração que o filme foi gravado com cidadãos vivendo na exata situação exibida durante as cenas, de insalubridade e pobreza. Enquanto isso, Tião percorre as estradas com um sorriso cafajeste no rosto e com sua frase de impacto, “Brasil grande: cada vez maior e sempre pra frente”. A linha pela qual o país percorria pode ter seguido mesmo para frente, mas a crítica feita por Senna e Bodanzky conta que talvez a reta não estivesse em posição de ascensão, mas de declínio.

Outra forma de caracterização da decadência no filme é o conteúdo sexual. Querendo ou não, o sexo e a prostituição ainda são tabus na sociedade e o eram mais na década de 70. Aqui cabe fazer um paralelo com o filme *Guerra Conjugal*, de Joaquim Pedro de Andrade, produzido na mesma época. Neste último filme, o sexo é ainda mais marcado como crítica social do que em nosso “drama documental” sobre a transamazônica. O personagem Nelsinho, de *Guerra Conjugal*, pratica o adultério à procura da completude pessoal/sexual até alcançar o ápice do grotesco praticando relações sexuais com uma prostituta idosa e em um prostíbulo sórdido. Ira-

cema percorre um caminho semelhante em certos termos, encontrando no sexo não uma fuga, mas uma sobrevivência.

Não se pode deixar de falar da genial brincadeira com a linguagem no título *Iracema – Uma Transa Amazônica*, que joga com a ideia do ato sexual e com o nome do projeto da Rodovia em construção. O nome provavelmente foi escolhido com a intenção de se criar uma frase de efeito, mas acabou por fazer uma analogia muito feliz. A relação sexual envolve desde os estágios do desejo e expectativa, ao gradual estímulo e eventual ápice de prazer alucinante, até a queda depressiva e melancólica pós-coito. É assim que parece ser realizado o filme, num trajeto parabólico que evolui no primeiro momento e decai no segundo. Essa ponte é facilmente feita em filmes como o de Joaquim Pedro e o de Bodanzky e Senna porque talvez a selvageria, retratada em ambos, seja o ponto de convergência entre a política e o sexo.

Voltemos agora aos aspectos estéticos do longa-metragem. *Iracema* apresenta variadas críticas e reflexões sobre o contexto em que era inserido, dentre as quais algumas já pudemos rapidamente elencar. Para além da crítica social, o filme também é bastante frutífero em relação à crítica sobre a própria técnica cinematográfica, a estética e o fazer da arte. Sem refletir sobre isso, não é possível tentar compreender como a forma de gravação e construção tomada pelos diretores foi decidida. Teriam eles filmado de maneira “precária” e documental porque tratavam de um assunto à surdina? Seria a falta de verba? De técnica? Cremos que não. Ainda nos anos 70, Ana Cristina César viu um potencial no gênero documentário que pode ser em partes assemelhada ao poder que Benjamin atribuiu ao cinema em *A obra de arte na era de sua época de reprodutibilidade técnica*. Mesmo que seu texto *Literatura não é documento* procura reter-se nos documentários feitos sobre, a partir de e para autores literários brasileiros, algumas considerações feitas pela escritora podem nos ser pertinentes no momento.

Focando-nos no caráter documental de *Iracema – Uma Transa Amazônica*, precisamos ressaltar que esta própria produção se coloca à margem dos documentários comumente produzidos na época. O filme não é didático e não foi financiado pelo Estado, até mesmo porque criticava o próprio. Além disso, *Iracema* não promete nem procura retratar nada mais do que o que as lentes podem captar durante os momentos em que estiverem ligadas: exatamente por este motivo que o filme contém cenas improvisadas, imprevistas e imperfeitas. Apenas com isso, ele já recusa alguns preceitos do gênero documental que eram eleitos de praxe, como critica Ana Cristina Cesar:

Toda produção de documentário tem de se haver com a função instrutiva, que aparece desde a origem do cinema documental ligada à sua própria natureza de “reprodução” (não ficcional) da realidade. (CÉSAR, 1999, p. 15)

Retomando a discussão sobre ficção e realidade do início deste ensaio, encontramos boas respostas no texto de Ana Cristina César. Segundo ela, *todo* documental possui uma maior preocupação em falar da relação que seu produtor tem com o objeto estudado do que o objeto externo em si. Sendo assim, a visão do produtor, que acaba sendo a única retratada no documental, já é, logo de início, uma que não capta a realidade comum. (CÉSAR, 1999, p. 20)

A ilusão documental consiste em ler o filme documental como aquele modo fotográfico que mantém, mais fiel do que qualquer outro, a integridade do real, que deixa a realidade mostrar-se a si mesma sem intervenções. É no documental que a *literalidade* da fotografia vem à baila com mais força. (CÉSAR, 1999, p. 20)

A grande diferença e o que faz a relação ficar ainda mais complexa é que o longa-metragem de Senna e Bodanzky não é um documental por excelência. Ou melhor, não pretende o ser. Antes de qualquer coisa, temos que começar pelo fato de que o filme conta uma narrativa dialética sobre a vida de Iracema. Se um breve resu-

mo do enredo for pedido, o eixo se dará nas peripécias pelas quais passam Iracema e Tião, não no formato documental que é adotado. O filme conta-nos uma narrativa dialética utilizando-se de ferramentas convencionadas do cinema canônico dos documentários, mas também faz uso de artimanhas do cinema de ficção (SORANZ, 2013, p. 1). Ao mesmo tempo em que a população ao redor das gravações aparece frequentemente mirando olhares furtivos para a câmera, quebrando brutalmente a ilusão fictícia da cena, outras interações nos apresentam falas que são claramente programadas e previamente escritas. Edna de Cássia não aparece produzida como uma atriz de *Hollywood* diante das câmeras, mas surge sempre com uma roupa diferente a cada cena, nem que esta dure poucos segundos, a fim de manter sua aura de *Lolita brasileira*.

Finalmente, podemos então tentar resumir a importância do formato mergulhado na *docuficção* de *Iracema – Uma Transa Amazônica* em dois tópicos gerais. O primeiro é do jogo que se faz com a verdade dos fatos e com o fator crível da crítica imposta no filme. “O documentário fascina porque dá a sensação de que é a fonte do discurso verdadeiro” (CÉSAR, 1999, p. 58). Com isso, por meio de uma arte engajada, é possível conhecer mais das histórias apagadas do desenvolvimento do país, assim como proporcionar ponderações sobre a própria técnica e o sistema da arte, mais precisamente o cinematográfico. Esta última reflexão também é trabalhada de uma maneira um pouco diferente pelo diretor norte-americano e Lars Von Trier na trilogia inacabada de *Dogville*, que conta uma narrativa fictícia sem nunca deixar de contemplar as ferramentas da criação da obra cinematográfica. Vale, como adendo, lembrar que *Dogville* também procura fazer uma crítica particular sobre assuntos polêmicos da política e história norte-americanas.

Chegamos à última consideração quando entrelaçamos Ana Cristina César e Benjamin. O ponto visual de *Iracema* é tão contur-

bado quanto nosso próprio cotidiano, são frequentes os momentos do filme em que a câmera focaliza-se em casos de *background* enquanto ouve-se o assunto principal apenas de fundo. Em nossa realidade cotidiana somos atingidos por inúmeros estímulos, e nunca prestamos total atenção em apenas um recorte de nossa visão, que é o recorte onde reside a utopia da ficção. No entanto, a nossa capacidade de prestar atenção no que nos interessa e deixar de fora o que consideramos fútil não deixa de constituir a nossa própria interpretação do que nos cerca como uma *realidade ficcional*. O mito da proposta documental como objetiva, então, torna-se, no fundo, uma redundância. Inconscientemente nós sabemos há muito desse pleonismo, todavia, precisamos sempre ser cutucados por obras que manipulem a própria manipulação da técnica, como *Iracema – Uma Transa Amazônica*.

“Quer dizer, então, que o filme *Iracema* nos proporciona entender que além de a ficção contida nele não passar de uma realidade, toda a realidade contida no filme e o que consideramos comumente de real também não passa, no fundo, de uma ficção?” pergunta-se.

“Acho que sim”. E se esta pergunta já fica, pelo menos, no ar, este breve ensaio pode ir parando por aqui.

Referências

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 165-196.

CÉSAR, Ana Cristina. “Literatura não é documento”. In: _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999. p. 9-136.

COIMBRA, Marcos da Silva; COUTINHO, Eduardo de Faria. Do livro ao filme: uma trajetória de *Iracema*. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 89-101, jun./jul. 2009.

SORANZ, Gustavo. Modulações Entre o Documentário e a Ficção no Filme *Iracema*, *Uma Transa Amazônica*. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORTE, 12. 2013, Manaus. *Anais...* Manaus, 2013.

As bibliotecas universitárias como mediadoras do processo de Ensino, Aprendizagem e Pesquisa

Lucia Regina Vianna Oliveira*

Resumo: O objetivo deste estudo foi analisar a qualidade dos serviços de informação oferecidos pelas Bibliotecas Universitárias, bem como o acervo bibliográfico na formação específica do material bibliográfico, mensurando a qualidade dos serviços prestados à comunidade universitária e identificando as necessidades do usuário em busca do conhecimento para desenvolver uma aprendizagem significativa. Na construção do objeto desta investigação, foram utilizados alguns estudos de pesquisadores das Ciências Sociais e da Comunicação, visando desvelar o cenário atual do homem pós-moderno. A natureza desta pesquisa tem caráter qualitativo e quantitativo descritivo, de natureza bibliográfica, buscando conhecer a satisfação do usuário sobre a Biblioteca Central da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Foram amostrados 268 frequentadores da biblioteca, representando um erro amostral de 6,0% e com 95% de confiabilidade. A pesquisa demonstrou que a Biblioteca Universitária tem o potencial de influenciar significativamente na aprendizagem. A infraestrutura das bibliotecas precisa atender o perfil e as necessidades dos alunos, já que proporciona autonomia e contribui com sua aprendizagem. A Biblioteca Universitária é essencial no desenvolvimento de instrumentos para a organização da informação com vistas a um ensino e aprendizagem parceiros na difusão do conhecimento.

Palavras-chave: Biblioteca Universitária. Educação Presencial e Virtual. Objetos de Ensino e aprendizagem.

* Mestre em Ciencia de la estas informações: Bibliotecária da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS, Educación (UTCD, 2011). E-mail: luciarvoliveira@gmail.com

Abstract: The objective of this study was to analyze the quality of information services offered by the university libraries, as well as the bibliographic collection on specific training of the bibliographic material, measuring the quality of services rendered to the university community and identifying the needs of the user in search of knowledge to develop a meaningful learning. In the construction of the object of this research, were used some studies of researchers of the Social Sciences and Communication, aiming to unveil the current scenario of the post-modern man. The nature of this research is qualitative and quantitative descriptive study of nature, seeking to know the user's satisfaction on the Central Library of Federal University of Mato Grosso do Sul. We sampled 268 patrons of the library, representing a sampling error of 6.0% and 95% reliability. The research showed that the University Library has the potential to significantly influence on learning. The infrastructure of libraries must meet the profile and the needs of student, which provides autonomy and helps with their learning. The University Library is essential in the development of instruments for the organization of information with a view to a teaching and learning partner in the dissemination of knowledge

Keywords: University Library. Classroom and Virtual Education. Teaching and learning objects.

1 Introdução

O século XX deixou como herança às universidades dois grandes desafios. Por um lado, a adequação dos estudos ao espaço do Ensino Superior e, por outro, a adaptação dos ensinamentos universitários a um entorno no qual a formação exerce um papel importante. As bibliotecas universitárias se adiantaram a tais desafios no final da década de 1990, com a criação de coleções e serviços digitais, com acesso remoto para que os usuários efetuassem consultas fora do campus universitário e, inclusive, fossem capazes de definir novas funções como centros de recursos para a aprendizagem e para a pesquisa.

O desenvolvimento do ensino virtual nas universidades exige uma adaptação das bibliotecas universitárias a um novo sistema de ensino, e o entorno do ensino virtual requer um profissional que con-

jugue funções tradicionais com conhecimentos em novas tecnologias e nos novos modelos educativos. Esse tipo de pessoal tem sido definido como *Blended Librarian*, capacitado para trabalhar em ambientes de informação híbridos, à disposição em meio físico e digital.

O avanço das Bibliotecas Universitárias tem sido condicionado pelo desenvolvimento da chamada Sociedade da Informação, com uma Economia Globalizada, onde as Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC) têm um papel determinante, surgem novos sistemas de comunicação, geração e transmissão da informação, massifica-se o acesso à informação e se criam novos suportes e meios de comunicação. Esses fatos provocaram mudanças profundas nas instituições de informação e, especialmente, nas Bibliotecas Universitárias, entre eles, devido ao próprio incremento das TIC, as Bibliotecas digitais têm aparecido com força, por isso, houve uma mudança de orientação dos serviços prestados por essas instituições, na atenção personalizada e, como nunca antes, se enfatiza no valor da relação com o usuário.

Na era da economia e do conhecimento, para responder às demandas de informação, torna-se necessário incorporar os sistemas de gestão da qualidade, além da introdução de melhorias que deveriam estar adaptadas às necessidades reais dos usuários. Descobri-las pode requerer diferentes ações, entre as quais o uso de questionários, entrevistas diretas e, cada vez com mais frequência, de grupos de discussão.

Diante de tais questionamentos, o presente estudo discorre também sobre a satisfação do usuário no que tange ao atendimento e serviços oferecidos tendo como lócus a Biblioteca Central da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – UFMS.

2 Bibliotecas universitárias

Na abordagem da missão e objetivos da Universidade, deve-se relacionar essa instituição de ensino superior aos papéis de produ-

tora/provedora de informação no contexto bibliotecário, sobretudo, agora com os avanços tecnológicos, que tem como maior ferramenta a Internet. Segundo Fujino (2004), os estudos de comunicação de massa, em especial os de recepção, permitem-nos afirmar que são os receptores a (re)vestir os produtos culturais de sentidos, interrompendo significados pré-estabelecidos. Essa autora destaca que os estudos de mediação também podem contribuir na identificação de parâmetros que permitam à biblioteca universitária atuar “como espaço de *produção de sentido* durante o processo de apropriação da informação pelo usuário” (2004, p. 37).

A mediação, conforme cita Martin-Barbero (2001, p. 270-274), é o “lugar” onde ocorre a “interação entre o espaço de produção e o espaço da recepção dos meios de comunicação de massa”, e tais meios propõem novas formas de interação, de modo a propiciar “articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais”.

É válido afirmar, então, que os serviços de informação, como espaços de produção de sentido e mediação, oferecem condições de adequação entre a informação recebida e o usuário, para que essa informação possa ser apropriada e transformada em conhecimento, promovendo a articulação entre produtor (autor) e receptor (usuário), cabendo ao bibliotecário o papel de mediador.

A biblioteca universitária representa uma redução de suas funções tipificadas em novos serviços (e estruturas), e se converte em uma plataforma de integração (física e virtual) de recursos, ferramentas e facilidades fiscais para a produção de conhecimentos, em sentido geral, e contribuam à aprendizagem. Esse rendimento repousa no caráter proativo que devem desenvolver e manter as bibliotecas das universidades na busca de soluções criativas para os problemas gerados pelos ambientes de mudança que enfrentam. Assim como,

também, projetar serviços cada vez mais adaptados às necessidades e expectativas dos usuários, apoiados nas ferramentas proporcionadas pela gestão do conhecimento, da inteligência empresarial e dos estudos métricos em geral (KLAES; PFITSCHER, 1997).

A partir do verbete universidade é que se vislumbra a extensividade do ambiente acadêmico, composto pelo conjunto de faculdades ou escolas visando à especialização profissional e científica (para garantir a conservação e o progresso nos diversos ramos do conhecimento pelo ensino e pela pesquisa), somado ao conjunto de edificações e material humano, isto é, corpo docente/discente, bibliotecário e pessoal administrativo para seu funcionamento.

De acordo com pesquisa realizada por Oliveira (2002, p. 219), sobre os padrões de qualidade exigidos pelo MEC, a biblioteca universitária é apenas “[...] uma exigência legal nas IES¹, posto que ela é avaliada enquanto infraestrutura para os cursos, sem a vinculação com a proposta pedagógica dos mesmos [...]”. Sendo uma organização, a biblioteca precisa de uma gestão eficaz de todos os recursos disponíveis para administrar as dificuldades estruturais e financeiras, para que possa cumprir sua tarefa transformadora na sociedade do conhecimento. Já como sistema de informação, ela procura formas de adequação que a subsidiem no gerenciamento dos fenômenos que envolvem a busca de informação pela sociedade como um todo.

A biblioteca universitária precisa estar atenta às funções do ensino, aprendizagem, extensão, pesquisa para cumprir suas características de instituição de ensino superior, sincronizando, ainda, produtos/serviços às expectativas/necessidades de diversos e distintos usuários. Enfim, às funções comuns da biblioteca universitária adicionam-se tópicos de atividades organizacionais e gerenciais. A arma-

¹ Instituições de Ensino Superior

zenagem, preservação, processamento do acervo documental estão implícitos na fase organizacional, considerando-se as necessidades e os níveis dos usuários, entrecruzada com as formas de uso das novas tecnologias, ou, ainda, com os hábitos convencionais de organização.

Os recursos humanos são divididos em (1) básicos (administradores, bibliotecários, pessoal de apoio às atividades técnicas e administrativas), (2) colaboradores (professores, especialistas da área, profissionais de informática, entre outros) e (3) usuários.

O que se pode afirmar é que esses elementos pressupõem a seleção e capacitação do pessoal para a adequação de desempenho às exigências específicas das demandas atendidas, dos produtos e serviços projetados, como, por exemplo, bibliotecários selecionados com perfil específico, devidamente capacitados para funções determinadas, a serem desempenhadas pela biblioteca universitária, continuamente atualizados por mídias várias, bem como direcionados a cursos de especialização e pós-graduação *stricto sensu*.

2.1 Biblioteca eletrônica, digital, virtual e híbrida

Segundo Figueiredo (1999, p. 14), a partir da década de 1980, estudos levaram a uma mudança de foco dos sistemas de informação para o usuário. Partindo desse novo paradigma, os usuários são vistos como pessoas com necessidades cognitivas, afetivas e psicológicas, em ambientes com influências sociológicas, culturais, políticas e econômicas.

Macedo (1990) preocupou-se com o estudo dos serviços de referência e informação para incrementar pesquisas referentes à estocagem e análise da informação, tendo em vista que, para ela, a questão é que o objetivo do serviço de referência é oferecer “assistência direta e correta ao usuário por um bibliotecário seguro do seu espaço profissional e das práticas de referência, nunca o deixando sair sem uma resposta e direção” (MACEDO, 1990, p. 11). O serviço de referência

significa a maximização e o compartilhamento de recursos que beneficiem o usuário. Essa incumbência é dada a agentes humanos que são o “elo vivo entre texto e leitor” (GROGAN, 1995, p. 8).

Convém esclarecer que, para alavancar o uso dos recursos disponibilizados, são utilizadas atividades voltadas para a busca da informação direcionada pelo bibliotecário; serviços de disseminação da informação comuns aos sistemas de comunicação biblioteca e que venham contribuir para facilitar a localização de documentos no interior da biblioteca. As informações são processadas por meio de bases de dados e arquivos mediante a introdução de serviços e produtos virtuais providos por redes eletrônicas. No serviço de informação estão contemplados, também, tipos de atividades, como: publicações geradas na instituição, colaboração em eventos científicos, normalização de trabalhos acadêmicos e editoração de fontes de informação. Além disso, inclui-se o serviço de empréstimo, compreendendo circulação de material, empréstimo em domicílio e entre bibliotecas, reserva de material didático, comutação bibliográfica, pesquisa e localização de material bibliográfico. Resta, portanto, compreender como fica a inserção das novas tecnologias e, ainda, as funções de informações ambientadas na e com a Internet (DIAS, 1994; BELLUZZO, 1995).

A estrutura física constitui um ambiente importante porque oferece condições adequadas à realização de trabalhos pelos alunos, leitura reflexiva, a orientações de referência e atividades não orientadas nas próprias estantes. Vale informar que a ambientação física tradicional envolve localização centralizada, fácil acesso, sinalização e mobiliários adequados, com possibilidade de futura expansão física, entre outros pontos.

2.2 O bibliotecário

O profissional da informação representa uma designação não específica do bibliotecário, entretanto, abrange um vasto grupo

de outros profissionais que atuam em áreas que têm como base a informação em “[...] seus vários aspectos, abordagens, suportes e momentos” (ALMEIDA JUNIOR, 2000, p. 42).

Convém esclarecer que, em nosso País, a formação dos profissionais bibliotecários ocorreu em duas linhas de influência, uma humanista, pela *École Nationale des Chartres*, fundada em 1821, na cidade de Paris; a outra, mais tecnicista, oriunda dos Estados Unidos, em 1887, pela fundação da *School of Library Economy*, por Melvill Dewey, na *Columbia University* de New York; o modelo norte-americano, entretanto, foi o que prevaleceu.

A Lei 4.084, promulgada em 30 de junho de 1962 e regulamentada pelo Decreto nº 56.725, de 16 de agosto de 1965, regulamentou a profissão. O Conselho Federal de Biblioteconomia, com sede no Distrito Federal e dos Conselhos Regionais de Biblioteconomia, ficou com a responsabilidade de fiscalizar o exercício da profissão.

Ressaltam-se alguns sinônimos dessa ocupação: bibliógrafo, biblioteconomista, cientista da informação, consultor de informação, especialista de informação, gerente de informação, gestor de informação. Tais termos estão registrados na Classificação Brasileira de Ocupações – CBO, e o título Bibliotecário encontra-se na família de ocupações denominadas Profissionais da informação, de nº 2612.

Constante na família de ocupações nº 3711, a CBO identifica como sinônimos da categoria dos técnicos em biblioteconomia: técnico de biblioteca, técnico de documentação e informação, técnico em documentação, tratador de documentos. Há obrigatoriedade de formação técnica em biblioteconomia, em nível médio e experiência de quatro a cinco anos para o exercício pleno das atividades.

O trabalho do bibliotecário não deve restringir-se a questões mecânicas e técnicas, mas, também, ao perfil de pesquisador e, assim, levar o usuário a lhe fornecer informações pre-

cisas para que, dessa forma, possa entender as necessidades concretas de cada usuário. Como profissional da informação, o bibliotecário deve buscar sua formação objetivando a mudança de profissional que organiza e armazena informação para a de um indivíduo criativo, capaz de compreender as necessidades de informação do usuário, agregando, assim, valor e funcionalidade às informações (BRASIL, 2001, p. 32).

2.3 Os usuários das bibliotecas universitárias

Os estudos de usuários de bibliotecas universitárias estão classificados, por KrEmer (1984), em cinco grandes temas: fatores que afetam o uso (falta de noções de como utilizá-las); fatores ambientais (ambiente agradável atrai as pessoas); comportamento antissocial dos usuários (furtos e mutilações); tendências no uso de bibliotecas e estudos sobre uso dos catálogos. Dervin, Jacobsen e Nilan (1982, p. 33) abordaram a busca da informação como sendo um processo de *Sense Making*, isto é, que o usuário recebe a informação não apenas como simples resposta, mas “onde essa informação passa a fazer sentido ganha um significado dentro do seu processo de aprendizagem” (WILSON, 2006, p. 660). Dentro do processo de *Sense Making*, a problemática do usuário considera a integração dos resultados à própria vida do usuário e a forma como ele avalia o uso dessa informação para resolver seu problema.

Information Need é quando um indivíduo ou grupo deseja localizar e obter informações para satisfazer uma necessidade consciente ou inconsciente. A “informação” e “necessidade” em “informação precisa” constituem a interligação inseparável, que é preenchida pelo espaço ou gap entre o conhecimento que o usuário tem e aquele que ele precisa para integralizar esse conhecimento. Por ocasião da necessidade de informação é quando a pessoa reconhece a inadequação de seu conhecimento para atingir uma meta, conforme precon-

zou Case (2002). Ao esforço do usuário para completar esse espaço em seu conhecimento é o que se denomina de Information Seeking, ou melhor, busca pela informação. Nessa ocasião, o usuário recorre ao conhecimento que ele já tem, conectando-se com um gap que possa existir na sua bagagem de conhecimento e transformando esse problema inicial em um problema bem definido.

Os processos construtivistas possuem A tríade clássica que não tem sido levada em consideração quando se discute o processo de busca de informação: *pensamento, ação e sentimento* pertence aos processos construtivistas. Embora a questão afetiva tenha sido negligenciada, ela deve ser tão considerada quanto à questão cognitiva.

Segmentação de mercado, de acordo com Weingand (1998), é um processo de divisão de consumidores em grupos com características e necessidades únicas. A autora complementa que esse é um ponto importante para uma definição precisa do mercado, pois todos os clientes de uma biblioteca (reais e potenciais) podem ser divididos em categorias, cada uma exigindo diferentes tipos de serviço e suporte.

Ao definir segmentação de mercado como uma técnica que auxilia a identificar as necessidades dos consumidores, Halperin (1981) identifica dois componentes básicos: a seleção de mercados-alvo (grupos de consumidores que se deseja atender) e a seleção de elementos destinados a satisfazê-los (Marketing mix). No entendimento desse autor, esses elementos representariam a exata natureza dos produtos ou serviços que a biblioteca ofereceria.

Convém frisar que a adoção da segmentação pela unidade de informação oferece inúmeras vantagens: as necessidades do usuário são identificadas e, dessa forma, planeja-se um portfólio de produtos e serviços a serem realizados visando à necessidade do usuário; os benefícios trazidos pelas campanhas de propaganda e promoção dos produtos e serviços, que são direcionados e maximizados, considerando-se os realmente essenciais e necessários; além de racio-

nalizar os esforços da biblioteca, economiza recursos financeiros, já bastante limitados para essas unidades. Tudo isso leva à satisfação do usuário. Abels (2004) explicita esses reais benefícios, ao informar que interpretar as preferências de informação do usuário, integrando-as às suas necessidades em serviços centrados no usuário, pode, de imediato: economizar dinheiro, ganhar na produtividade e na qualidade dos serviços prestados.

Trabalhos de aplicação (*cases* internacionais) da segmentação em usuários de bibliotecas foram detectados por alguns autores, ressaltando a importância de conhecer os diferentes segmentos de usuários para poder atendê-los nas suas necessidades específicas. Entre esses autores, destacam-se: Brown (1997), Giles (1999), Lifer (2001) e Warren (2001).

No Brasil, em estudo de campo, Silveira (1992, p. 51) analisou a implementação do uso de estratégias de marketing nas bibliotecas universitárias, detectando que, embora a técnica de segmentação de clientes tenha sido adotada, na prática.

Um dos objetivos da gestão do conhecimento nas bibliotecas é criar consciência entre o pessoal dos centros de informação acerca de que seu trabalho principal não é apenas a de proporcionar informação, sim, também, propiciar que seus usuários gerem conhecimentos novos. Isso significa torná-los conscientes e hábeis para a inovação, motivá-los para que se mantenham atualizados, fazendo que o conhecimento criado pela instituição, além de ser mais bem aproveitado e aplicado às atividades dela.

A biblioteca, na atualidade, deve também servir para fomentar a pesquisa nas instituições educativas independentemente da modalidade de que se trate, da seguinte maneira: difundindo artigos ou textos de interesses para seus usuários; estabelecendo foros de discussão sobre temas de interesse relacionados com a área; fomentando a colaboração e integração em equipes de trabalho de seus usuários com alguns especialistas ou centros que manejam temas afins.

2.4 Desafios da biblioteca universitária

As bibliotecas universitárias têm buscado, como um de seus grandes desafios, não se perder da transformação advinda com as novas tecnologias, usando-as como estratégia para conquistar um público que as utiliza como instrumento de pesquisa a rede de computadores, tão necessária, ou seja, a *internet* que, hoje, apresenta-se veloz e acessível, sem fronteiras espaciais; quase, infinita.

Muitas opções de serviços e produtos eletrônicos e virtuais, ao serem adicionados às tarefas tradicionais da biblioteca, tornam-se grandes aliados dela. Podem ser citados, como exemplos: textos em formato digital, catálogos e comunicação em rede, através dos e-mails, blogs, comunidades virtuais. As bibliotecas enfrentam, ainda, o desafio da sobrevivência diante dessas novas possibilidades. Entre essas, destaca-se o Google, inicialmente criado com objetivos comerciais, possibilita o acesso a textos dos mais diversos gêneros e áreas, com facilidade de acesso por todas as classes sociais, sem a pretensão de tratamento especial.

Em 1998, o Google foi criado, como informa Marchiori (2007), por dois estudantes da Universidade de Stanford, EUA. É uma ferramenta de busca, ou melhor, um indexador de sites, que trabalha utilizando um sistema de ranqueamento, quanto mais acessos tem uma página, mais valiosa se torna, pois recebe mais votos (que variam de 1 a 10) na sua pontuação. Vale destacar que essa avaliação não recebe intervenção do homem. Para Marchiori (2007, p. 100), o Google é uma ferramenta de busca dirigida ao mercado, onde existe “a proposta de unir acesso, consumo e produção de informação em uma estação de trabalho individual [...]”. O Google tem à disposição produtos que podem recuperar textos acadêmicos, possivelmente confiáveis, como o Google Print e o Google Scholar, embora não possua sistema de indexação elaborado e estruturado como os sistemas de bases de dados das bibliotecas tradicionais. Marchiori (2007,

p. 108) explica, sobre o Google Scholar, chamado também como GS, que apesar de trazer artigos aparentemente científicos, mostra dados com resultados superficiais e irrelevantes.

Em 2008, a *British Library* e o *Joint Information Systems Committee* publicaram um estudo visando verificar o comportamento do pesquisador do futuro, entendendo que, com isso, os bibliotecários poderiam reagir diante de novos comportamentos provenientes do uso da internet (motores de busca tais como Google e Yahoo) como fonte de pesquisa.

Relatório feito pela *Online Computer Library Center* (OCLC) com homens e mulheres de seis países (Austrália, Canadá, Índia, Singapura, Reino Unido e Estados Unidos), com idades entre 14 e 65 anos, tendo como base um que estudo trouxe alguns apontamentos, como: 89% dos estudantes universitários usam motores de busca para iniciar o acesso a informações; 93% estão satisfeitos com sua experiência ao usar os motores de busca; já 84% estão satisfeitos com uma busca assistida pelo bibliotecário. Ficou claro que o estilo de vida dos estudantes se adapta melhor aos motores de busca que às bibliotecas físicas ou *online*; a biblioteca é menos usada pelos estudantes, e a imagem dela está estreitamente ligada à figura do *livro*.

2.5 Satisfação de clientes/usuários

É preciso entender que há diferenças de abordagem entre os consumidores de bens e de serviços, pois qualquer bem, ao ser comprado, passa a ser de propriedade de quem o comprou (os bens são tangíveis), já com os serviços isso não acontece, pois não se pode ter a posse dele. O que se tem, em alguns casos, é apenas a promessa de prestação/uso do serviço. É o que se entende por **intangibilidade**. Nos serviços, a intangibilidade é um determinante-chave para delimitar-se se uma oferta constitui ou não um

serviço. Diante disso, dispõe-se do termo **produto** tanto para bens como para serviços, mas, para esse último, pode-se utilizar também a denominação **indústria de serviços**.

Não se pode esquecer, porém, que, ao longo do tempo, os serviços e o setor de serviços, conforme as concepções de cada momento, foram definidos de várias formas. Para os propósitos desta pesquisa, pode-se dizer que serviços configuram prestações, intervenções, facilitações, atuações, ações, processos. Para Hoffman e Bateson (2003, p. 4-5), “bens podem ser definidos como objetos, dispositivos ou coisas, ao passo que serviços podem ser definidos como ações, esforços ou desempenho.”

Sobre as expectativas dos clientes acerca dos serviços, Zeithaml e Bitner (2003), baseados no trabalho de Parasuraman, Zeithaml e Berry (1994), afirmam que uma das descobertas do estudo desses três autores é que os clientes têm diferentes tipos de expectativas sobre o serviço, e que o serviço esperado tem dois níveis de expectativas, **serviço desejado** e **serviço adequado**. O serviço desejado, segundo as autoras, é definido como o nível de serviço que o cliente desejaria receber, ou seja, nível de prestação de serviço do tipo ‘gostaria’, ou desejaria. Sendo os serviços heterogêneos, e considerando que alguns consumidores têm expectativas elevadas sobre o desempenho do serviço, o ajuste das expectativas, ou seja, a distância entre o **serviço desejado** e o **serviço adequado**, é a chamada **zona de tolerância**, constituída pela região formada pelo reconhecimento dessa variação e a disponibilidade na sua aceitação (GIGLIO, 1996).

Para a Ciência da Informação, em particular, há uma releitura do conceito de Marketing, segundo o Glossário da ALA – *American Library Association*. Essa releitura aproxima o Marketing do universo da biblioteca, tangibilizando as atividades mercadológicas para o contexto da informação.

O Marketing está sendo discutido na Ciência da Informação há muito tempo. Renborg (2000) tem um trabalho considerado referência preciosa para se conhecer a gênese do conceito, nesse campo do conhecimento. Ainda que a palavra *marketing* ainda não tivesse sido citada, essa foi uma pesquisa que veio mostrar o conceito de Marketing desde que esteve presente na Ciência da Informação pela primeira vez. Convém esclarecer que a pesquisa de Renborg teve por objetivo averiguar *se e quando* o conceito do Marketing foi usado na Ciência da Informação. A autora partiu do pressuposto de que muitas vezes o conceito de marketing estivera em uso, entretanto sem ter sido nomeado como tal. Apesar da sua relevância, há poucas citações desse trabalho na literatura.

No Brasil, considerando o período de 1972 até 1994, Amaral (1998) faz um levantamento bibliográfico de todos os trabalhos sobre Marketing. O primeiro trabalho desenvolvido no Brasil, segundo ela, foi o de Martins e Ribeiro (*Serviço de referência e assistência aos leitores*), em 1972; além do trabalho de Cunha, apresentado no VIII Congresso Brasileiro de Biblioteconomia e Documentação, em 1976. Como estudiosa desse tema, é importante pontuar que essa pesquisadora deu sua parcela de contribuição para o registro histórico do Marketing na Ciência da Informação.

3 Metodologia

3.1 Biblioteca Central: caracterização

Desde a sua criação, em janeiro de 1965, aprovada pelo regimento interno da então Faculdade de Farmácia e Odontologia de Mato Grosso, em Campo Grande, a Biblioteca Central passou por diversas mudanças de regime e de estatuto. As mudanças foram relacionadas a processos de criação e de ascensão do status quo da

Instituição, que evoluiu de Faculdade para Universidade Estadual (1969), e depois para Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (FUFMS) (1979), após a Divisão do Estado de Mato Grosso e criação do Estado de Mato Grosso do Sul, em 11 de outubro de 1977. Com a federalização da Universidade, a Biblioteca Central foi transformada em Órgão Suplementar, subordinada à Pró-Reitoria de Órgãos Suplementares, conforme o estatuto da UFMS.

Naquela época, foi implantada a estrutura para o Sistema de Bibliotecas da UFMS, composta pela Biblioteca Central (BIC) localizada em Campo Grande-MS, e as demais Bibliotecas Setoriais sediadas em Aquidauana, Corumbá, Dourados² e Três Lagoas, subordinadas à BIC somente na parte técnica.

Em 1986, de acordo com a Resolução nº 21386, foi aprovada uma nova estrutura para as Bibliotecas, denominando a Biblioteca Central como Núcleo de Biblioteca Central (NBC), continuando as demais como Bibliotecas Setoriais. Em virtude de nova reestruturação organizacional da Universidade, a Resolução de nº 18490, do Conselho Diretor, transformou o NBC - Núcleo de Biblioteca Central em CBC - Coordenadoria de Biblioteca Central, subordinada à Pró-Reitoria de Ensino de Graduação. As bibliotecas setoriais do interior do Estado cresceram em número e passaram a constituir-se em Seções Bibliotecas, vinculadas tecnicamente à CBC e administrativamente à Direção de cada Centro Universitário. Com a inauguração de novos campi no interior, criaram-se novas unidades de Bibliotecas em Naviraí, Bonito, Ponta Porã, Chapadão do Sul, Paranaíba, Coxim, Nova Andradina.

Em maio de 2008, a Biblioteca Central da UFMS ganhou um novo prédio em Campo Grande, em um espaço de 3.626 m², dis-

² Desde a criação da Universidade Federal da Grande Dourados, em 2006, a Biblioteca Setorial de Dourados e todo o seu acervo não mais integram o Sistema de Bibliotecas da UFMS.

tribuídos em três pavimentos, representando um marco em sua história, após 30 anos de espera por uma sede mais adequada fisicamente e tecnologicamente aos desafios de uma biblioteca moderna. Construída dentro de padrões técnicos exigidos pela ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas) observando itens como acessibilidade, segurança, ergonomia, climatização, entre outros conceitos, a Biblioteca Central passou a utilizar o Pergamum, Sistema Integrado de Bibliotecas, que alimenta e liga bases de dados de outras bibliotecas brasileiras usuárias do sistema, atualizando-as em tempo real.

3.2 O método

A natureza desta pesquisa tem caráter quali-quantitativo descritivo. Pela abordagem qualitativa, será utilizado como método de procedimento o estudo da satisfação do usuário totalizando 268 questionários aplicados aos frequentadores da biblioteca de diversos cursos, não aplicando a calouros. No viés quantitativo, foi utilizado o teste estatístico para validar as informações obtidas com a pesquisa de campo, realizada entre os dias 1 de março a 6 abril do ano de 2010 com os usuários da Biblioteca Central da UFMS (ALVARENGA, 2010; VIEIRA, ZOUAIN, 2004). Neste estudo, objetiva-se apurar a avaliação, dos usuários da Biblioteca Central da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), sobre os serviços existentes na referida biblioteca.

Os dados obtidos pelos questionários foram analisados por meio da estatística não-paramétrica, a qual representa um conjunto de ferramentas de uso mais apropriado em pesquisas que não se conhece bem a distribuição da população e seus parâmetros. Foi utilizado o Teste Qui-Quadrado (χ^2), que corresponde a um teste de hipóteses com a finalidade de encontrar um valor da dispersão para duas variáveis nominais, avaliando a associação existente en-

tre variáveis (HOFFMAN, 2006). A tabulação e análise estatística serão feitas por meio do programa estatístico Minitab 15.

4 Resultados, análise e interpretação

Com os novos padrões tecnológicos foi possível criar um ambiente ainda mais qualificado para ajudar o usuário a acessar bibliografias e informações científicas produzidas no Brasil e no mundo, via Portal de Periódicos da Capes, livros eletrônicos (editoras nacionais e internacionais), Biblioteca Digital de Teses e Dissertações e outros meios. No que tange à origem dos frequentadores da Biblioteca Central, constatou-se que a maioria pertence ao Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCHS por serem em número maior de alunos matriculados nos cursos, seguida pelo Centro de Ciências Biológicas e da Saúde – CCBS, Centro de Ciências Exatas e Tecnologia (CCET), Faculdade de Medicina (FAMED), Faculdade de Direito (FADIR), Faculdade de Computação (FACOM), Faculdade de Odontologia (FAODO) e Faculdade de Medicina Veterinária e Zootecnia (FAMEZ).

O presente trabalho tem como objetivo avaliar a percepção da comunidade acadêmica da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) sobre diversos serviços oferecidos pela biblioteca central da universidade. Para tanto foram amostrados 268 frequentadores da biblioteca, representando um erro amostral de 6,0% e com 95% de confiabilidade.

Primeiramente, apresenta-se a tabela geral das notas atribuídas nos mais diversos quesitos, logo em seguida, a análise *Qui-quadrado* (χ^2) de todas as questões em relação ao vínculo (acadêmico, técnico ou docente) e a frequência de utilização da biblioteca pelo entrevistado. A análise *Qui-quadrado* (χ^2) foi feita para detectar diferenças nas notas em relação aos dois quesitos citados anteriormente.

Da análise dos resultados, nota-se que grande parte dos entrevistados (maioria), são alunos de graduação que utilizam o espaço físico da biblioteca para estudo individual ou em grupo, o empréstimo de obras é o serviço mais utilizado e não conhecem os outros serviços relacionados à biblioteca digital. Os professores preferem, na sua maioria, levar os livros para consulta em casa. Poucos são os que utilizam o espaço físico da Biblioteca para preparar material para suas aulas. Eles preferem levar os livros consigo para consultá-los e não apreciam utilizar o computador nesse recinto. Não explicaram a razão dessa preferência.

Também pudemos perceber que quanto mais elevado o grau de formação, menor a frequência na biblioteca, o que nos levaria a levantar a hipótese que as obras disponíveis não atendem às necessidades desses usuários ou sua busca pela informação são os serviços que permitem acesso a *e-books*, periódicos eletrônicos, entre outros.

Passar a estudar o usuário da biblioteca apenas como modismo, e continuar a tratar a biblioteca e os seus serviços como há décadas, definitivamente não agregará nenhum valor à Ciência da Informação. A biblioteca precisa abstrair-se do seu universo e conhecer outras realidades, por exemplo, investigar como os setores lucrativos fazem para conhecer o seu mercado e as necessidades que precisam ser atendidas para, assim, estar em condições de repassá-las aos seus usuários. Os setores industriais e de serviços, há muito, já utilizam metodologias e técnicas para o estudo das necessidades de seus clientes a fim de subsidiar um trabalho de segmentação de mercado. Conhecendo as particularidades de cada mercado, tem-se condições de atendê-los com um grau maior de assertividade.

Nesse cenário em constante transformação pela velocidade dos avanços tecnológicos e extrema competitividade, é fundamental que cada negócio, e inclui-se a biblioteca nesse conceito, procure conhecer profundamente o seu mercado, definindo seu *target* e estratégias de segmentação adequadas para atingi-lo com sucesso.

Nesses tempos plurais, tempos de misturas, impossível a biblioteca continuar tratando o seu usuário de modo único. Não por modismo, porém por uma questão econômica; sem conhecer o seu *target* e as ações que poderiam ser mais eficientes para cada segmento, é, no mínimo, desperdiçar recursos financeiros.

Diretamente, o trabalho identificou que a biblioteca necessita conhecer mais sobre estratégias, dados os raros *cases* identificados (internacionais) e referências tímidas na literatura nacional. O Marketing é um grande desconhecido nesse ambiente e corrobora as conclusões da Profa. Amélia Silveira (1996) de que o mercado carece de capacitação na área, já que o tema praticamente nem é discutido nos currículos. Derivando desse desconhecimento, a estratégia de segmentação acaba sendo subutilizada e reduzida ao levantamento de dados estatísticos que ninguém sabe o que fazer com eles.

5 Conclusão

É fundamental que a biblioteca e o bibliotecário, na atualidade, não só ofereçam informação atualizada com a finalidade de que seja lida pelos estudantes, sim que devem proporcionar as ferramentas, os recursos e os espaços adequados para a geração de novos conhecimentos. Isso pode se realizar por meio da geração de canais de comunicação para o intercâmbio de informação entre especialistas, assim como gerando espaços idôneos para que os novos conhecimentos emanem das bibliotecas.

A biblioteca, vista de um panorama mais geral, estará sempre onde se encontre um usuário. Como centro localizador e provedor de informação, deverá contar com os recursos humanos, informativos e tecnológicos que requerem as instituições às quais pertença. Essa instituição e sua biblioteca não podem existir e ter qualidade, se não trabalham juntas. A informação não tem fronteiras. Quem sabe,

porém, haja restrições políticas e econômicas, mas em um mundo global e uma sociedade da informação, as organizações terão que existir em função de sua biblioteca e na informação local e global.

É importante considerar como elementos indispensáveis para a geração de conhecimentos as redes de aprendizagem; e que o bibliotecário é responsável dessa nova função das bibliotecas, no entanto ele deve ser não só um intermediário da informação, sim deve facilitar o conhecimento e ser gestor de seu desenvolvimento. A biblioteca há muito está tendo uma postura reativa frente às movimentações de mercado, e precisa despertar para poder reagir aos concorrentes. As equipes bibliotecárias compostas por diferentes categorias funcionais e atuando no contexto da tecnologia da informação, da decantada globalização, do acesso à informação e das transformações sociais, além das exigências de qualificação profissional específica, devem ser objeto de contínua capacitação. Tratando-se de equipes bibliotecárias, com *corpus* específico de conhecimento e prática, é um campo de atividade favorável na busca do comprometimento de pessoas.

No sentido de alcançar níveis desejáveis de qualidade na prestação de serviços, de acordo com as demandas do cliente, com o desempenho de qualidade pretendido pelas organizações em que se inserem, devem ser desenvolvidos programas de treinamento para as pessoas, com o envolvimento de todos, e sempre com vistas ao comprometimento delas com os objetivos dessas organizações. As bibliotecas assim como as empresas necessitam de colaboradores altamente motivados, focados nas exigências do cliente, na execução da estratégia e na capacidade de “entregar” essas exigências.

A Biblioteca Central da UFMS, a partir de 2008, nas novas instalações e com o ingresso de profissionais da área de biblioteconomia, reestruturou seus serviços e repaginou seus treinamentos sobre: Como usar a biblioteca: o usuário só poderá retirar o seu cartão de identificação após

assistir uma palestra sobre o assunto. Normalização bibliográfica: padronização de trabalhos acadêmicos conforme as normas da ABNT. Utilização das bases de dados do Portal de Periódicos da Capes e E-Books.

É evidente que o desenvolvimento de um ambiente de ensino virtual oferece à biblioteca universitária uma oportunidade de aprofundar na transformação, iniciada em fins do século XX, por ocasião de sua adaptação ao mundo digital. O desenvolvimento de serviços virtuais, comuns na atualidade devido aos novos modelos de ensino, de políticas de alfabetização e apoio material e técnico aos docentes as obrigam a tomar uma atitude proativa na colaboração como resto da comunidade universitária.

As bibliotecas universitárias enfrentam, uma vez mais, novos compromissos, mas deve encarar sempre os desafios, apesar das mudanças constantes das novas tecnologias, dos sistemas educativos e modelos pedagógicos, pelo que, uma vez mais, seremos capazes, pois, no fundo, as técnicas para enfrentá-las já são conhecidas.

A pesquisa demonstrou que a Biblioteca Universitária tem o potencial de influir significativamente na aprendizagem. Algumas condições são essenciais para que essa influência seja positiva. Uma delas é a preparação dos educadores, incluindo o professor e o universitário, para trabalhar em colaboração e o uso de múltiplos recursos de informação. A infraestrutura das bibliotecas também deve ser considerada com o fim de cumprir com o perfil e as necessidades das crianças em idade escolar, já que proporciona autonomia e contribui com sua aprendizagem. Portanto, a Biblioteca Universitária é essencial no desenvolvimento de instrumentos para a organização da informação e qualidade dos conhecimentos.

Esta pesquisa preenche uma lacuna na literatura, ao apresentar a Biblioteca como parceira da Universidade na busca de seu objetivo de proporcionar ferramentas e meios para a difusão do conhecimento, e melhoria do ensino e da aprendizagem.

6 Referências

- ABELS, E.; GRINER, L.; TURQMAN, M. If you build it will they come? **Information Outlook**, Washington, v. 8, n. 10, p. 13-17, Oct. 2004.
- ALMEIDA JÚNIOR, O. F. **O profissional da informação**: entre o espírito e a produção. In: VALENTIM, M. L. P.(Org.). **O Profissional da informação: formação, perfil e atuação profissional**. São Paulo: Polis, 2000, p. 31-51.
- ALVARENGA, E. M. **Metodologia da investigação quantitativa e qualitativa**: normas técnicas de apresentação de trabalhos científicos. 2. ed. Assunção: UNA, 2010.
- AMARAL, S. A. **Marketing**: abordagem em unidades de informação. Brasília: Thesaurus, 1998.
- BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Conselho Nacional de Educação. **Parecer CNE/CES 492/2001**. Brasília, 2001. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CES0492.pdf>>. Acesso em: 06 abr. 2010.
- CASE, D. **Looking for information**: a survey research on information seeking, needs, and behavior. San Diego: Academic Press, 2002.
- DERVIN, B.; JACOBSEN, T. L.; NILAN, M. S. Measuring aspects of information seeking: a test of a quantitative/qualitative methodology. In: BURGOON, M. (Ed.). **Communication yearbook**: vol. 6. New Brunswick: Transaction Books, 1982. p. 419-444.
- DIAS, M. M. K. Biblioteca universitária: protótipo e experimento para caracterização e avaliação. 1994. 285 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.
- FUJINO, A. Ensino com pesquisa: nova abordagem pedagógica em informação científica e tecnológica (ICT). In: RODRIGUES, M. E. F. (Org.); CAMPELLO, B. S. (Org.). **A (re)significação no processo de ensino/aprendizagem em Biblioteconomia e Ciência da Informação**. Niterói: Intertexto; Rio de Janeiro: Interciência, 2004. p. 21-38.
- GIGLIO, E. A percepção como o início de todo o processo de escolha. In: _____. **O comportamento do consumidor e a gerência de Marketing**. São Paulo: Pioneira, 1996. p. 31-42.
- GROGAN, D. O serviço de referência. In: _____. **A prática do serviço de referência**. Brasília: Briquet de Lemos, 1995. p. 7-35.
- HALPERIN, M. Market segmentation for information services. **Drexel Library Quarterly**, Philadelphia, v. 17, n. 2, Mar./May. 1981.
- HOFFMAN, K. D.; BATESON, J. E. G. **Princípios de marketing de serviços**: conceitos, estratégias e casos. São Paulo: Pioneira Thomson Laerning, 2003.
- HOFFMAN, R. **Estatística para economista**. 4. ed. São Paulo: Thomson, 2006.

MACEDO, N. D. Princípios e reflexões sobre o serviço de referência e informação. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, São Paulo, v. 23, n. 1/4, p. 9-37, jan./dez. 1990.

MARCHIORI, P. Z. In Google we trust? Redesenhando o acesso a recursos de informação. In: GIANNASI-KAIMEN, M. J. (Org.); CARELLI, A. E. (Org.). **Recursos informacionais para compartilhamento da informação: redesenhando o acesso, disponibilidade e uso**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2007. p. 99-139.

MARTIN-BARBERO, J. Os métodos: dos meios às mediações. In: _____. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. p. 270-334.

OLIVEIRA, N. M. A biblioteca das instituições de ensino superior e os padrões de qualidade do MEC: uma análise preliminar. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 207-221, jul./dez. 2002.

PARASURAMAN, A.; ZEITHAML, V. A.; BERRY, L. L. Reassessment of expectation as comparison standard in measuring service quality: implication for future research. **Journal of Marketing**, Danvers, v. 58, n. 1, p. 111-124, Jan. 1994.

RENBORG, G. Marketing library services: how it all began. In: IFLA CONFERENCE: ADAPTING MARKETING TO LIBRARIES IN A CHANGING AND WORLDWIDE ENVIRONMENT, 63., 1997, Copenhagen. **Papers...** Munchen: K.G.Saur, 2000. p. 5-11.

SILVEIRA, A. **Marketing em bibliotecas universitárias**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1992.

VIEIRA, M. M. F.; ZOUAIN, D. M. **Pesquisa qualitativa em administração**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2004.

WEINGAND, D. E. **Future-driven library marketing**. Chicago: American Library Association, 1998.

WILSON, T. D. On user studies and information needs. **Journal of Documentation**, London, v. 62, n. 6, p. 658-670, 2006.

ZEITHAML, V. A.; BITNER, M. J. **Marketing de serviços: a empresa com foco no cliente**. Porto Alegre: Bookman, 2003.



