

**Centro de Estudos da Linguagem**



**Vol. 7, nº 2**

**ISSN – 2594-4916**

**Estudos em Literatura e Cultura**

## EXPEDIENTE

### Editora Responsável

Geane Valesca da Cunha Klein

### Editor Adjunto

Lucas Martins Gama Khalil

### Editores Científicos

Fernando Simplício dos Santos

Lou-Ann Kleppa

Maria de Fátima Oliveira Molina

Natália Cristine Prado

### Equipe Técnica

Pedro Ivo Silveira Andretta

### Capa

Karin Rosenbaum

### Editoração Final

Geane Valesca da Cunha Klein

Lucas Martins Gama Khalil

### Conselho Editorial

Alina Villalva (Universidade de Lisboa)

Ana Maria G. Cavalcanti Aguilar (UNIR)

Angela Derlise Stübe (UFFS)

Angelica Rodrigues (UNESP)

Anna Flora Brunelli (UNESP)

Aracy Alves Martins (UFMG)

Ariel Novodvorski (UFU)

Camila da Silva Alavarce (UFU)

Carlos Piovezani (UFSCAR)

Cibele Naidhig de Souza (UFERSA)

Claudiana Nair Pothin Narzetti Costa (UEA)

Cleudemar Alves Fernandes (UFU)

Cristina Martins Fargetti (UNESP)

Élcio Aloísio Fragoso (UNIR)

Eloísa Joseane da Cunha Klein (UNIPAMPA)

Enivalda Nunes Freitas e Souza (UFU)

Gabriela Oliveira Codinhoto (UFAC)

Geane Valesca da Cunha Klein (UNIR)

Gladis Massini Cagliari (UNESP)

Grenissa Bonvino Stafuzza (UFG)

Heloisa Mara Mendes (UFU)

Iza Reis Gomes Ortiz (IFRO)

José Eduardo M. de Barros Melo (UNIR)

José Magalhães (UFU)

Kelly Priscila Loddo Cezar (UFPR)

Lilian Reichert Coelho (UNIR)

Lou-Ann Kleppa (UNIR)

Lucas Martins Gama Khalil (UNIR)

Luisa Helena Finotti (UFU)

Luiz Carlos Cagliari (UNESP)

Luiz Carlos Schwindt (UFRGS)

Maíra Sueco Maegava Córdula (UFTM)

Manuel Fernando Medina (University of Louisville - EUA)

Marcela Ortiz Pagoto de Souza (IFSP)

Márcia Helena S. G. Rostas (IFSUL)

Maria Aparecida Oliveira (UFAC)

Maria de Fátima Oliveira Molina (UNIR)

Maria do Socorro D. Loura Jorin (UNIR)

Marian Oliveira (UESB)

Maride Ima Laperuta Martins (UNIOESTE)

Marília Lima Pimentel Cotinguiba (UNIR)

Marisa Martins Gama Khalil (UFU)

Milenne Biasotto (UFGD)

Natália Cristine Prado (UNIR)

Niguelme Cardoso Arruda (IFSC)

Rosana Nunes Alencar (UNIR)

Sonia Maria Gomes Sampaio (UNIR)

Suzana Maria Lucas Santos (UFMA)

Talita de Cássia Marine (UFU)

Vera Pacheco (UESB)

Vitor Ceil Santos (UFES)

Welisson Marques (IFTM)

### Pareceristas *ad hoc* deste número

Alexandre Antônio Timbane

Aline Christiane Oliveira Souza

Altair Sofientini Ciecowski

Bárbara Del Rio Araújo

Deborah Garson Cabral

Deisi Luzia Zanatta

Edinaldo Flauzino Flauzino de Matos

Fabio da Fonseca Moreira

Fernando Reis de Sena

George Lima dos Santos

Heloisa Helena Siqueira Correia

Jacob dos Santos Biziak

Júlio César Barreto Rocha

Luís Alberto dos Santos Paz Filho

Luiz Renato Souza Pinto

Marina Silva Ruivo

Maurício Silva

Norival Bottos Junior

Raquel Aparecida Dal Cortivo

Rodrigo da Silva Cerqueira

Sávio Roberto Fonseca de Freitas

Tatiana da Silva Capaverde

Tiago Eric de Abreu

Valdemar Valente Junior

UNIR – Revista do Centro de Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Rondônia.  
V. 7 (2020), nº 2. Porto Velho-RO. Periodicidade: Anual  
Centro de Estudos da Linguagem - CEL  
Sala 104. Bloco 4A - Prédio das Pró-Reitorias, Campus - BR 364, Km 9,5  
CEP: 76801-059 - Porto Velho - RO  
Publicada em meio eletrônico:  
<http://www.periodicos.unir.br/index.php/RE-UNIR/index>

## SUMÁRIO

### APRESENTAÇÃO

|                                                  |   |
|--------------------------------------------------|---|
| Literatura como opção                            | 6 |
| <i>Raquel Dal Cortivo, Pedro Manoel Monteiro</i> |   |

### ARTIGOS

|                                                                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Violência e racismo nos contos de Machado de Assis: três leituras                                                         | 12  |
| <i>Valdemar Valente Junior</i>                                                                                            |     |
| Efeito de sentido realista em ressurreição, de Machado de Assis: a fundação de uma discursividade literária               | 27  |
| <i>Angélica Paixão Santos, Élcio Aloísio Fragoso</i>                                                                      |     |
| Belle Époque tropical em Recordações do escrivo Isaiás Caminha: contradições sociais que aparecem como forma              | 47  |
| <i>Bárbara Del Rio Araújo, Aleizy Aparecida Barati Domingos</i>                                                           |     |
| A violência divina do homem: leituras de “A hora e a vez de Augusto Matraga”                                              | 63  |
| <i>Antonio Daniel Félix</i>                                                                                               |     |
| <i>Sílvio Augusto de Oliveira Holanda</i>                                                                                 |     |
| Inácio, O enfeitado e Baltazar: o estilo Gótico como influência de Um mundo sem Deus                                      | 83  |
| <i>Luís Alberto dos Santos Paz Filho</i>                                                                                  |     |
| A formação do público português: o papel do intelectual romântico                                                         | 96  |
| <i>Alexandre Herculano</i>                                                                                                |     |
| <i>Hugo Lenes Menezes</i>                                                                                                 |     |
| Flanando pela série O Bairro, de Gonçalo M. Tavares                                                                       | 116 |
| <i>Taciane Aparecida Couto</i>                                                                                            |     |
| Dal segno al coda: a musicalidade em Um Retrato do Artista quando Jovem, de James Joyce                                   | 131 |
| <i>Hémille Raquel Santos Perdigão</i>                                                                                     |     |
| A descrição figurativa a partir do romance <i>Les Travailleurs de la Mer</i> , de Victor Hugo                             | 150 |
| <i>Dennys Silva-Reis</i>                                                                                                  |     |
| A Cosmogonia, a pirâmide vital e as concepções do sagrado na cultura Bantu: um olhar a partir da história e da literatura | 170 |
| <i>Altair Sofientini Ciecowski</i>                                                                                        |     |

Sabedorias de terreiros e micronarrativas de axé na ficção de Mãe Beata de Yemonjá 185  
*Sávio Roberto Fonseca de Freitas*

A cena genérica e a produção do espaço associado de um autor enquanto embreantes paratópicos: as cartas privadas de Sigmund Freud 199  
*Manuel Veronez*

O fantasma da obra: autorialidade e instâncias da enunciação na cenografia autobiográfica 219  
*Tiago Éric de Abreu*

Amélia: Cosmopolitismo do pobre e a resposta dos países emergentes aos hegemônicos 238  
*Patrícia Mara de Carvalho Costa Leite*

Descolonizando olhares: uma experiência no Grupo de Inovação Social – GIS 253  
*Claudimar Paes de Almeida*  
*Andressa Viana da Silva*

Barroco latino-americano e as relações de gênero: Gregório de Matos e Soror Juana Inés de La Cruz 268  
*Thalita Rose Tamirana Gadelha Taveira*

## ENTREVISTA

Entrevista com Professor Marcos Bagno: a Literatura Infantil nas Rotinas Educacionais 285  
*Silvio Profirio da Silva, Francisco José Tavares de Melo, Michelle Leonor da Silva, Josete Marinho de Lucena*

## RESENHA

É proibido miar na literatura infantil? 295  
*Dayse dos Santos*

## Apresentação

Literatura como opção

Pedro Manoel Monteiro<sup>1</sup>  
Raquel Aparecida Dal Cortivo<sup>2</sup>

Neste novo número da revista RE-UNIR, do Centro de Estudos da Linguagem, do Departamento Acadêmico de Letras Vernáculas da UNIR, mantém-se o caráter multifacetado e atemático. Assim, ao acolher os artigos e a resenha ora publicados, garante e promove o necessário espaço para a diversidade temática de estudos, abordagens e olhares precípuos das Letras. Essa postura torna-se necessária no atual momento histórico, pois diante da diversidade e da complexidade dos tempos atuais, avultam-se vozes totalitárias que, numa visão limitadora, se pretendem unívocas e avançam contra as universidades e a ciência.

A revista RE-UNIR, do CEL – Centro de Estudos da Linguagem, representa, justamente, esse ideal de resistência aos valores e vozes da centralização cultural, pois mesmo estando na periferia dos centros considerados os irradiadores do conhecimento e da cultura, o presente número, assim como os anteriores temáticos e atemáticos, assume-se como um ato de resistência na divulgação dos estudos literários a partir de diferentes abordagens.

Posto que cada edição semestral se compõe em ato de afronta ao ostracismo, ao obscurantismo, ao pensamento unívoco e simplista que recrudescer e ameaça avançar, a existência da revista RE-UNIR para além de um exercício de crítica literária acadêmica qualificada é uma declaração de luta, um símbolo da capacidade intelectual dos seus idealizadores e de todos envolvidos neste processo longo e extenuante. Tomando-se por base os textos presentes e considerando ainda a história desta revista, desde o primeiro número, patenteiam-se os resultados obtidos ao longo de carreiras e histórias individuais e coletivas arduamente lapidadas a partir da opção consciente por uma vida dedicada à pesquisa das Letras e ao trabalho docente.

<sup>1</sup> Pós-Doutor pela Universidade de Lisboa, Doutor e Mestre em Estudos Comparados pela Universidade de São Paulo, Docente do PPGMEL e DALV da Universidade Federal de Rondônia.

<sup>2</sup> Doutora em Estudos Comparados pela Universidade de São Paulo, Mestre em Teoria da Literatura pela Unesp-SJRP, docente do PPGCH-UFAM e DALV da Universidade Federal de Rondônia.

A presente edição está dividida em duas seções, a saber: dezessete artigos e uma resenha. Os textos podem ser agrupados em oito grandes grupos temáticos: Literatura Brasileira, com cinco artigos, sendo dois estudos sobre as obras Machado de Assis, portanto, o único caso em que a temática se repete; para o restante publicam-se artigos sobre os escritores Lima Barreto, Guimarães Rosa e Lúcio Cardoso; Literatura Portuguesa, com dois estudos versando sobre Alexandre Herculano e Gonçalo M. Tavares; Literaturas Modernas, com dois artigos abordando sobre James Joyce e Victor Hugo; Estudos Africanos e Afro-brasileiro, com dois artigos, tendo em perspectiva Mia Couto e Mãe Beata de Yemonjá; Literatura e Psicanálise, com duas análises literárias sobre Sigmund Freud e Carl Gustav Jung; Intervenção social e Cultura, com dois trabalhos, sendo um centrado na obra fílmica de Ana Carolina e outro sobre o Grupo de Intervenção Social; Literatura Comparada, com um trabalho comparativo da obra Gregório de Matos Guerra e Soror Juana Inés De La Cruz; e, finalizando, Literatura Infanto-juvenil, com uma entrevista de Marcos Bagno e a resenha sobre a obra de Pedro Bandeira. O leitor estará, portanto, diante de um painel bastante claro dos grandes temas e áreas multifacetadas de estudos que se vêm desenvolvendo na pesquisa acadêmica brasileira na atualidade.

As dezoito publicações, nesta edição, são assinadas por vinte e cinco autores<sup>3</sup>, cuja titulação assim se apresenta: dez doutores ou pós-doutores; três doutorandos; quatro mestrandos; um especialista e dois graduados, o que garante também a diversidade de olhares e de abordagens sobre os temas desenvolvidos.

A revista RE-UNIR é uma publicação nacional e expressa esse caráter através da seleção dos textos a serem publicados, que percorrem o longo caminho qualitativo da seleção cega dos artigos por parte de pareceristas *ad-hoc* que garante a qualidade dos textos ora publicados, sendo que estão representadas variadas instituições de ensino e pesquisa. Temos a presença das seguintes instituições públicas das quais se originam a maioria dos pesquisadores desta edição: UFPB, UFU, UFPA, UNIR, UFOP, UFAC, UFLA, UFJF, IFPE, IFPI, IFRO, IFPA, CEFET/MG, uma Escola Municipal do Mato Grosso e duas instituições particulares: PUCRS e UniEstácio. Esse fator demonstra clara e inequivocamente a penetração da revista em todo o território nacional e ainda a importância das instituições públicas na produção do conhecimento

---

<sup>3</sup> O termo autores nesta apresentação não se refere a nenhum gênero o termo está sendo empregado na forma neutra, não sendo entendido por masculino, mas, sim, primando pelo respeito a autodefinição de gênero.

científico institucionalizado de alto nível e de grande impacto, uma vez que a grande maioria dos artigos tem sua origem nessas instituições, que representam apenas 12,1% das Instituições de Educação Superior brasileiras, segundo dados do INEP. Em essência são as instituições públicas que congregam e disseminam a grande maioria do conhecimento produzido neste país.

Definidos os parâmetros de abrangência e de representatividade deste número, tomando por base o agrupamento temático com o qual iniciamos esta apresentação e recortando livremente a fala de seus autores para que a apresentação seja o mais fiel possível àquilo que eles pretendem transmitir, passaremos a breve apresentação.

Com o tema Literatura Brasileira temos os artigos:

- **Violência e racismo nos contos de Machado de Assis:** três leituras, de Valdemar Valente Junior, que aborda a questão da violência e do racismo como temas recorrentes nos contos *Conto de escola*, *O caso da vara* e *Pai contra mãe* evidenciando as diferentes formas dessas práticas como representações da sociedade patriarcal e escravocrata brasileira, no século XIX.

- **Efeito de sentido realista em Ressurreição, de Machado de Assis:** a fundação de uma discursividade literária, de Angélica Paixão dos Santos e Élcio Aloisio Fragoso, que, da análise de discurso materialista, busca entender os efeitos de sentidos que são produzidos na materialidade discursiva realista de Machado de Assis.

- **Belle Époque tropical em Recordações do escrivo Isaiás Caminha: contradições sociais que aparecem como forma,** de Aleizy Aparecida Barati Domingues e Bárbara Del Rio Araújo, trata das artimanhas textuais levadas à cabo por Lima Barreto tomando por base a sátira, o beletrismo, o processo memorialista na construção das personagens para expor, em tom satírico, como o progresso brasileiro não é sinônimo de desenvolvimento.

- **A violência divina do homem: leituras de “A hora e a vez de Augusto Matraga”,** de Antonio Daniel Félix e Sílvia Augusto de Oliveira Holanda, a partir da discussão de Hans Robert Jauß sobre a experiência estética, busca a ampliação do horizonte teórico que possibilita a percepção do leitor das hipocrisias sociais, bem como a compreensão de seu mundo e de si mesmo, buscando elucidar como se dá a experiência estética através da teoria da recepção.

- **Inácio, O enfeitado e Baltazar: o estilo gótico como influência de um mundo sem Deus,** de Luís Alberto dos Santos Paz Filho, focado nas três obras do

escritor Lúcio Cardoso, visa com base no conceito de narrativa fantástica e do conceito do gótico, realizar uma leitura da trilogia inacabada do escritor mineiro, elucidando o modo como se dá a constituição de uma ficção crítica à burguesia e à fuga da realidade realizada pelas personagens.

Com o tema Literatura Portuguesa temos os artigos:

- **A formação do público português:** o papel do intelectual romântico Alexandre Herculano, de Hugo Lenes Menezes, em que o autor visa abordar a formação do público português, o papel do intelectual romântico do século XIX e a consequente consolidação da categoria dos intelectuais e da profissionalização do escritor que, depois de desaparecida a figura do mecenas, fica na condição de seus escritos serem consumidos pelo público burguês.

- **Flanando pela série *O Bairro*, de Gonçalo M. Tavares**, escrito por Taciane Aparecida Couto, espraia-se pelo conceito de tradição literária promovida pelo autor português tendo em vista a abordagem, em especial, do livro da série intitulado *O Senhor Brecht*, no qual se podem observar proposições da teoria.

Com o tema Literaturas Modernas temos dois artigos:

- ***Dal segno al coda: a musicalidade em Um Retrato do Artista quando Jovem*, de James Joyce**, por Hêmille Raquel Santos Perdigão, em que é constatado que as mesmas metáforas aparecem repetidas vezes no romance, criando, assim, uma musicalidade semelhante à das canções cujas partituras apresentam os sinais *dal segno al coda*.

- **A descrição figurativa a partir do Romance *Les Travailleurs De La Mer*, de Victor Hugo**, realizado por Dennys Silva-Reis, examina o romance *Les Travailleurs De La Mer* e as 36 pinturas que “derivam” da obra literária para evidenciar as técnicas descritivas que atuam no trânsito entre literatura e pintura.

Na crescente linha dos Estudos Africanos e Afro-brasileiro temos:

- **A Cosmogonia, a pirâmide vital e as concepções do sagrado na cultura Bantu: um olhar a partir da história e da literatura**, Altair Sofientini Ciecowski, aborda o romance *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, discute as concepções do sagrado entre os *Bantu*, trazendo à luz aspectos da espiritualidade e que, por sua vez, perpassam a cultura e a história desses povos africanos.

- **Sabedorias de terreiros e micronarrativas de axé na ficção de Mãe Beata de Yemonjá**, de Sávio Roberto Fonseca de Freitas, aborda a contística de Mãe Beata,

com o fito de mostrar que a literatura afro-brasileira de autoria feminina cumpre uma agenda social de reflexão sobre temas que se voltam ao universo da cultura afro-brasileira, frequentemente negligenciada nos meios sociais, mas que vem se impondo por seus méritos próprios.

No campo das proximidades entre Literatura e Psicanálise temos dois artigos:

- **A cena genérica e a produção do espaço associado de um autor enquanto embreantes paratópicos:** as cartas privadas de Sigmund Freud, de Manuel Veronez, defende duas premissas básicas: i) as cartas privadas de autores consagrados do campo literário funcionam como um gênero do discurso e não como um hipergênero; e ii) tais cartas privadas, enquanto uma cena genérica e uma produção do espaço associado desses autores, também funcionam como um embreante paratópico.

- **O fantasma da obra: autoralidade e instâncias da enunciação na cenografia autobiográfica,** de Tiago Éric de Abreu, analisa textos autobiográficos de Carl Gustav Jung com o objetivo de demonstrar que, no texto autobiográfico “Livro Vermelho”, a cenografia valida a inscrição da subjetividade autoral e legitima a fala individual como campo de estudos.

Como trabalhos acerca da Intervenção social e cultural temos:

- **Amélia:** Cosmopolitismo do pobre e a resposta dos países emergentes aos hegemônicos, de Patrícia Mara de Carvalho Costa Leite, em que aborda a obra cinematográfica *Amélia* (2000), de Ana Carolina, inspirado na visita de Sarah Bernhardt ao Brasil em 1905. O texto trata da subversão do discurso hegemônico europeu, já que “o subalterno tem voz” e responde de várias formas ao país hegemônico.

- **Descolonizando olhares: uma experiência no Grupo de Inovação Social – GIS,** de autoria de Claudimar Paes de Almeida e Andressa Viana da Silva, traz uma reflexão sobre a experiência vivenciada no GIS, sob a luz de teorias pós-coloniais através da experiência da “Roda de Conversa”.

Da área da Literatura Comparada temos o estudo **Barroco latino-americano e as relações de gênero: Gregório de Matos e Soror Juana Inés de La Cruz**, de Thalita Rose Tamiarana Gadelha Taveira, que numa base teórica bastante moderna na análise dos poemas barrocos, utiliza-se da perspectiva das representações de gênero, o que demonstra a profunda modernidade do estudo e da crítica que ainda

hoje se pode lançar sobre ao período colonial latino-americano, principalmente, quando se tem por objeto dois dos maiores ícones literários do período.

Finalmente, da Literatura Infantil temos os trabalhos:

- **Entrevista com professor Marcos Bagno: a Literatura Infantil nas rotinas educacionais**, de Silvio Porfirio da Silva *et al.*, aborda temas como o conceito de literatura infantil e a sua inserção na rotina educacional como contributo para o letramento e o desenvolvimento literário das crianças e o processo de elaboração do livro infantil.

- A resenha **É proibido miar na literatura infantil?**, de Dayse Rodrigues dos Santos, sobre a obra *É proibido miar* (2016), do escritor brasileiro Pedro Bandeira, que apresenta a história do cãozinho Bingo, de uma família tradicional de cães, que ao invés de latir como qualquer cachorro, simplesmente mia.

Assim como de costume, gostaríamos de encerrar esta apresentação, mais uma vez, reiterando os nossos agradecimentos aos autores, pareceristas e toda a equipe da RE-UNIR, que garantiram com seus trabalhos, em dias tão cinzentos, a liberdade de pensamento e a produção intelectual institucionalizada de alto nível. Deixando-nos a grata satisfação de desejar a todas as leitoras e leitores: Muito Boa Leitura!

# Violência e racismo nos contos de Machado de Assis: três leituras

*Violence and racism in Machado de Assis' tales: three readings*

Valdemar Valente Junior<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo trazer à luz do debate contemporâneo a presença da violência e do racismo como temas recorrentes nos contos de Machado de Assis. Nesse sentido, “Conto de escola”, “O caso da vara” e “Pai contra mãe” evidenciam as diferentes formas dessas práticas como representações de uma sociedade patriarcal e escravocrata onde se identificam as marcas de um atraso secular nas relações humanas. Os respectivos contos dão conta do distanciamento crítico que a escrita de Machado de Assis estabelece em razão do lugar que ocupa, na condição de um narrador que se mantém isento ao não comentar os atos ignominiosos que são descritos. A isso corresponde o humor corrosivo que marca a proposta principal de sua obra narrativa como uma espécie de registro definitivo.

**Palavras-chave:** Machado de Assis; contos; violência; racismo.

**Abstract:** The present article aims to bring to light the contemporary debate the presence of violence and racism as recurring themes in Machado de Assis' tales. In this sense, “Conto de escola”, “O caso da vara” e “Pai contra mãe” show the different forms of these practices as representations of a patriarchal and slave society where the marks of a secular delay in human relations are identified. The respective stories tell of the critical distance that Machado de Assis's writing establishes because of his place, as a narrator who remains exempt by not commenting on the ignominious acts that are described. To this corresponds the corrosive humor that makes the main proposal of his work as a kind of definite record.

**Keywords:** Machado de Assis; tales; violence; racism.

## Introdução

Os contos de Machado de Assis, em vista de sua especificidade, revelam aspectos da sociedade brasileira no Segundo Reinado, nos quais se pode identificar a violência e o racismo como marcas que se associam ao estatuto da escravidão, assim como à forma destituída de sensibilidade social que representou sua abolição. Para tanto, concorre a má vontade de uma classe de proprietários de terras que abandona os escravos libertos ao léu da sorte. Das fazendas do interior em direção às cidades, esse contingente engrossa a legião de desocupados e subempregados sem paradeiro e sem qualquer meio de assistência que os possa socorrer. Nesse contexto, a escravidão, vista sob o olhar de Machado de Assis, em razão de alguns de seus contos mais expressivos, estende-se em suas formas de opressão e intolerância, seguindo-se ao opróbrio e à tirania, o que se configura como retrato de uma sociedade violenta e racista. O ponto mais elevado dessa relação de poder, como

---

<sup>1</sup> Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ. Pós Doutor em Literatura Brasileira pela UERJ. Professor do Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estácio de Sá. E-mail: valdemarvalente@gmail.com.

não poderia deixar de ser, diz respeito ao domínio com mão de ferro dos senhores sobre seus escravos. Essa atitude expressa uma força que se amplia a todas as formas de tortura física que se manifestam como um *modus operandi* consagrado em sua normalidade.

O espaço ocupado pelo outro em uma sociedade excludente tem como resultado a inconformidade dos que não abrem mão de seus privilégios em favor do que representa o domínio sobre os subalternos. Nesse sentido, a hierarquia social estabelece suas regras não apenas em vista da relação dos escravos com seus senhores, mas também, ainda que de modo diverso, nas formas do poder marcadas por manifestações de autoritarismo em seus vários setores. Pelo que se pode perceber, os contos de Machado de Assis não configuram apenas a violência e o racismo contra os escravos submetidos ao trabalho doméstico ou à lida no eito. Há também que se fazer referência aos segmentos mais baixos na hierarquia social, representados pelos mais pobres. A estes, a vergasta do trabalho servil não atinge, ainda que se apresentem como setores vitimados pela exclusão que os situa do lado de fora do espaço de representação dos potentados. A discriminação que se prolonga na sociedade brasileira deixa suas marcas, cabendo a Machado de Assis a condição de observador atento, que a isso consegue traduzir com fidelidade. Assim, em momentos espaços, as formas da opressão atingem escravos e libertos diante de um contexto onde se fazem presentes os sinais mais evidentes da exclusão.

Há que se pensar nos significados da opressão a que Machado de Assis coloca em evidência em alguns de seus romances, a exemplo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), não ocasião em que Brás Cubas, ainda criança, se serve do escravo Prudêncio como uma montaria, ao lhe desferir sucessivas pancadas. Do mesmo modo, Prudêncio, gozando da condição de liberto e dono de escravos, espanca o escravo relapso que negligencia com as obrigações a que é incumbido. Por sua vez, em *Dom Casmurro* (1899), Bentinho acusa Capitu, com quem se casara, de adúltera, associando a fisionomia de seu filho Ezequiel à de Escobar, seu colega de seminário, com quem sua esposa supostamente estabelecera um relacionamento. Ocorre, no entanto, que a narrativa em primeira pessoa evidencia apenas a fala de Bentinho, não permitindo a Capitu a possibilidade de se defender da carga de humilhação que sobre ela é despejada. Por esse meio, verifica-se de que modo cabe a Machado de Assis o exercício da observação acerca do comportamento perverso

que se identifica no assédio físico e moral de algumas de suas personagens mais emblemáticas sobre os que deles dependem. Essa atitude concorre como denúncia a respeito de uma sociedade patriarcal e escravocrata fortemente arraigada a preconceitos e tradições.

No que tange ao presente artigo, as questões a serem abordadas, a partir da escolha de três contos, dão conta dessa situação em vista da estrutura social que se observa no Rio de Janeiro, capital da Corte e principal ponto de referência do país no século XIX. Em razão dessa proposta, concorrem as análises de “Conto de escola”, “O caso da vara” e “Pai contra mãe”, nas quais são observadas situações que envolvem diferentes manifestações da violência. Esses contos estendem-se da violência ao racismo como marcas do preconceito que caracteriza a subjugação advinda da escravidão como um registro indecoroso que macula a história brasileira. Nesse sentido, Machado de Assis possui a perspicácia que lhe possibilita observar situações diante das quais se faz representar a humilhação e o opróbrio. A dimensão desses acontecimentos, a partir do que o escritor configura como elementos presentes no conjunto de sua obra, se mostra bem mais ampla, em que pese sua capacidade de recorrer a essas abordagens, servindo-se de diferentes formas de contenção daquilo que expõe ao leitor.

Por sua vez, há que se pensar acerca da conjuntura política e social do país durante o Segundo Reinado como período de reivindicações sociais que esbarram no conservadorismo das elites econômicas representadas pelos senhores de terras e donos de escravos. Nesse contexto, a violência que se pode perceber nos contos destacados concorre como estatuto a ser preservado como registro social que pouco ou nada consegue alterar a ordem retrógrada na qual se encontra fincada. Em vista disso, a narrativa machadiana se mostra atenta aos acontecimentos ao seu entorno sem com isso vir a tomar parte de forma direta no que se refere a uma interferência do narrador que em momento algum emite o seu ponto de vista. Esse distanciamento concorre para que, por exemplo, em *Dom Casmurro*, se observe uma postura lacunar acerca do exercício da tirania de Bentinho sobre Capitu, uma vez que a ela não é dado o direito de se defender da acusação de adultério. Nesse mesmo diapasão, os contos em questão chegam ao fim sem que se possa obter uma resposta convincente acerca da demanda sobre a qual é criada uma enorme expectativa. A isso diz respeito a

posição de Machado de Assis, no que se refere ao silêncio que se impõe em relação aos desdobramentos das situações narrativas que guarda consigo.

Em vista disso, “Conto de escola”, “O caso da vara” e “Pai contra mãe” evidenciam a precariedade social que se manifesta por meio da violência e do racismo como formas de dominação. Esse comportamento se mostra arraigado a certos setores da sociedade, ultrapassando o limite que separa os corpos, uns dos outros. O uso da palmatória pelo mestre-escola para punir o aluno, da vara pela senhora conta sua escrava ou da máscara de flandres pelos escravos que roubam as moedas de seus senhores para se embriagarem são marcas que denunciam a humilhação como um sintoma da ignomínia que caracteriza uma sociedade escravocrata de perfil extremamente autoritário. A relação de forças entre o liberalismo político-econômico e a vigência do estatuto da escravidão tem como agravante a contaminação que o trabalho servil exerce sobre os cidadãos livres que contribuem para sua reprodução, no que se refere às formas da violência e do racismo. Acerca dessa segunda natureza arraigada à sociedade brasileira, Machado de Assis desenvolve sua observação, cabendo-lhe um olhar preciso e distanciado, sem que a esse respeito possa interferir seu ponto de vista.

### **Pedagogia da violência**

A leitura de “Conto de escola” coloca em evidência a relação entre o conhecimento e o emprego da violência verbal e física como meio de punir não apenas os deslizes do aprendizado como também a conduta moral identificada como desvio de comportamento dos alunos. Desse modo, a figura do mestre-escola mostra-se como detentora da permissão expressa dos pais para representá-los de modo pleno, no que diz respeito à educação doméstica, onde se incluem os castigos corporais. A isso não se impõe qualquer oposição por parte da família dos educandos. Nesse sentido, o Rio de Janeiro no século XIX, em sua condição de caixa de ressonância da vida política e cultural do país, mostra-se como representação do atraso que atinge os diferentes setores da sociedade, afetando as relações que se buscam estabelecer. O retrato social de um país que não consegue se libertar de preconceitos de todas as ordens espelha a dimensão conservadora do que concorre para macular sua imagem diante das nações desenvolvidas. Em vista disso, nos enxergam através de uma lente

que serve para ampliar a escravidão como uma chaga social que não conseguimos cicatrizar:

É uma história, então, sobre a iniciação de uma criança no sórdido mundo adulto, em que serviços "ilegais" podem ser comprados - como Raimundo compra o conhecimento do narrador Pilar, para ser aprovado em uma matéria que ele não tinha conseguido aprender - e em que Curvelo os delata ao mestre-escola Policarpo, que é também pai de Raimundo. (GLEDSON, 2006, p. 91).

No exemplo desse conto, identificamos na figura do mestre-escola a representação do autoritarismo como expressão de uma forma de transmissão do saber que tem nos desvios de conduta dos alunos uma justificativa ao emprego de diferentes formas de violência. Nesse contexto, a intimidação funciona como uma postura prévia a qualquer possibilidade de transgressão, testando os alunos, de antemão prevenidos com relação aos riscos a que estão sujeitos. Nessa perspectiva, a educação obedece a princípios coercitivos que induzem ao aprendizado os que possuem maiores dificuldades por meio de métodos que se pautam no emprego da palmatória como instrumento de castigo. Em razão dessa prática não há outra possibilidade de se reverter uma falta sem que a violência deixe de se fazer presente. “No rigor do termo, o mal moral – o pecado na linguagem religiosa – designa o que torna a ação humana objeto de imputação, de acusação e de repreensão”. (RICOEUR 2000, p. 23). Nesse contexto, podemos constatar a reprodução de práticas que remetem à forma por meio da qual os escravos são castigados, tanto os que vivem na cidade quanto os que trabalham no interior, cabendo-lhes os castigos que decorrem do domínio sobre o corpo dos que se apresentam como subalternos.

Por essa via, há que se pensar acerca de que Machado de Assis reflete na maioria de seus contos os ambientes marcados por uma certa condição obscura. Isso não apenas diz respeito à violência física que se apresenta em “Conto de escola”, mas, do mesmo modo, às formas de uma violência moral que se integra à caracterização de personagens marcadas pela infelicidade, no que tange à relação consigo e com o outro. Em “Conto de escola”, o Rio de Janeiro do início do Segundo Reinado apresenta-se como cidade marcada por uma precariedade extrema, no que se refere às condições de conforto e oferta de serviços que se estendem a todos os níveis sociais. Diante disso, a escrita reitera o lugar da educação e da sala de aula como situações e espaços destituídos de prazer, haja vista o fato de que a escola

reproduz nos estudantes apenas a vontade de seus pais em vê-los realizados segundo a determinação de seus desejos pessoais. Nesse sentido, o pai de Pilar, que o surrara com uma vara de marmelo por vê-lo gazetear as aulas, sonha para o filho uma posição comercial de caixeiro de loja e futuro capitalista, daí a escola representar um espaço de retidão da qual não se deve transigir, não havendo como se possa contemplar a corrupção dos costumes:

A corrupção, presente nesse conto de Machado, é representada pelo ato de Raimundo em pagar seu amigo, Pilar, para que este lhe ensinasse, às escondidas, o conteúdo desejado, na implícita condição de que ambos assumissem, frente ao mestre e aos colegas, a melhora das notas do primeiro como sendo único e exclusivo mérito seu. O ciclo da corrupção se completa com o aceite da proposta por Pilar. (KLOSS, 2002, p. 2-3)

Nesse aspecto, Raimundo, filho do mestre-escola, mostra-se um menino tímido e oprimido pela presença do pai, que sobre ele despeja toda sorte de castigos, sendo-lhe reservada a maior intensidade dos que aplica aos demais alunos. A opressão exercida pelo mestre-escola sobre seu próprio filho justifica-se no que pode representar um sentido de isenção diante do rigor com os outros alunos. Do mesmo modo, verifica-se nessa atitude o poder absoluto que se estende do pai ao educador, sendo essa a forma explícita de uma pedagogia da violência que vai do lar à escola. Assim, resta a Pilar a possibilidade da transgressão que consiste em faltar às aulas para conviver com o espaço lúdico daquilo que a cidade oferece, na ocasião em que o Rio de Janeiro não passa de uma vila onde a diferença entre os espaços rurais e urbanos quase não se fazem perceber. “Os símbolos da liberdade de espírito e da individualidade são o papagaio no céu e o rufar dos tambores” (WAHBA, 2004, p. 71). Nesse sentido, observa-se o contraponto entre a cidade, em vista de seus espaços de liberdade, e a escola como um lugar de afirmação do conhecimento que contraria o saber relacionado à espontaneidade que na cidade pode ser oferecido como uma prática extremamente saudável.

Na sala de aula, a pequena moeda, oferecida por Raimundo a Pilar, em troca da explicação da lição de sintaxe a que não consegue entender, atende a um mesmo tempo a duas questões. Na primeira, o pagamento da explicação obriga Pilar a um compromisso a que não se faz possível fugir, em vista do dinheiro. Isso também coloca Raimundo na condição de quem, ao pagar pela explicação, foge ao descumprimento

do que para o mestre-escola seria passível de castigo. Do mesmo modo, o dinheiro, ainda que representado por uma moeda de dois tostões, impõe suas regras a partir de uma condição e de um argumento que com frequência se faz presente na obra de Machado de Assis. Nesse ponto, identifica-se a relação que estabelece com um mundo movido pelo interesse que corrompe o sentido moral em nome do que se impõe como sobrevivência individual. “O que prevalece na forma do discurso narrativo machadiano é o tom dubitativo – a esquiva e equívoca maneira de narrar, reticente e desconfiada, que também pode ser enganadora e enganosa” (NUNES, 1989, p. 17). Diante disso, a aquisição do conhecimento se constitui em tarefa árdua para a qual concorre a vigilância do mestre-escola, na medida em que o peso de sua palmatória corresponde à atribuição que lhe é delegada pelas famílias de seus alunos. Essas famílias são movidas pelo desejo de prosperidade, em vista do que nos contos de Machado de Assis se mostra como cenário de uma realidade desigual:

Monólogos, diálogos, apólogos, narrativas de chave, crônicas. Temas urbanos, psicologia feminina, tragicomédia da vida. *Humour* sorridente e superficial nas coletâneas (ainda de gosto romântico) da primeira fase; sarcasmo feroz, desespero, niilismo, em seguida. (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 288).

Em “Conto de escola”, explicita-se a carência de espaços de excelência em uma sociedade onde predomina a precariedade econômica de famílias remediadas. A isso corresponde o desejo de que seus filhos sejam dotados de condições que atendam à estabilidade em meio à profunda divisão de classes que nesse contexto se evidencia. A esse respeito, há que se ter em conta uma estrutura social na qual o trabalho escravo predomina, concorrendo para que a estatística acerca do número de cidadãos livres seja irrisória. Diante disso, o abismo que separa os diferentes extratos sociais é enorme, o que implica no esforço do pai de Pilar, no sentido de fazer com que a educação concorra para transformá-lo em um homem de comércio bem-sucedido em seus negócios. Para tanto, pode ser utilizado o peso de uma palmatória como instrumento capaz de não permitir qualquer desvio que comprometa a retidão de caráter e o compromisso com os estudos. Por essa via, pode ser identificada em “Conto de escola” a penúria que caracteriza as relações sociais na capital de um país de economia dependente e importância insignificante no contexto das grandes

nações. A isso se acrescenta a tentativa de se conciliar o exercício do pensamento liberal com a ignomínia representada pelas formas do trabalho servil.

### **Cinismo e exclusão**

A narrativa de Machado de Assis, mesmo em situações esparsas, concorre para patentear a hegemonia da classe dirigente como manifestação de uma elevada dose de cinismo. Isso decorre da escravidão como o que pode haver de mais abjeto nas formas de seu comportamento. Na condição do escritor do século XIX, não lhe cabe senão observar com o devido apuro as relações marcadas pela escravidão como uma situação que concorre para estorvar a liberdade de direitos e o exercício da cidadania. Do mesmo modo, sua condição de descendente de escravos o faz perceber, em razão do que dele se mostra muito próximo, a escravidão como tema de que se serve em sua obra, ainda que buscando acautelar-se no sentido de preservar um relativo distanciamento em sua abordagem. Diante disso, “O caso da vara” se constitui em narrativa para a qual concorre a observação de um escritor que se isenta do comentário que denuncie seu ponto de vista. Isso diz respeito ao fato de que o conto se encerra sem que se possa ter a devida dimensão daquilo que o autor pensa a seu respeito, cabendo ao leitor a conclusão que dele possa resultar:

Antes da abolição (e, portanto, durante todo o período romântico) era a instituição servil que estava em xeque, não a pessoa do negro escravizado, de forma que pouca atenção foi dada a este enquanto indivíduo ou enquanto coletividade. É claro que, ao darem forma literária a suas convicções abolicionistas, os escritores criaram personagens representando a raça explorada. (GOMES, 1988, p.17).

Em “O caso da vara” apresenta-se a relação de autoridade dos pais sobre seus filhos, bem como dos senhores sobre seus escravos. Isso identifica-se no momento em que Damião foge do seminário para onde fora enviado pelo pai no intuito de fazê-lo seguir a carreira eclesiástica. Do mesmo modo, cabe à escrava Lucrécia a tarefa da confecção da renda de bilros que deve ser concluída até o final do dia, sob a ameaça de uma surra de vara. Os dois exemplos definem a tirania de uma sociedade que não se exercita diante do que representa a liberdade individual. Do mesmo modo, não respeita a vontade dos subalternos de diferentes classes, em vista do que representa a servidão e o princípio inalienável da autoridade. Por isso, fugir do

seminário, para Damião, resulta em um nível de punição que, medidas as diferenças, corresponde à punição de Lucrécia, vista como mercadoria, por não terminar a tarefa da renda de bilros. “Sendo uma propriedade, um escravo pode ser vendido, mas não despedido. O trabalhador livre, nesse ponto, dá mais liberdade a seu patrão, além de mobilizar menos capital”. (SCHWARZ, 1977, p. 3). No entanto, a condição de se poder contornar um determinado impasse resulta na possibilidade de uma manobra que não cabe a Lucrécia e sobra a Damião. A isso diz respeito a escravidão como última instância da opressão despejada sobre os seres humanos sem a menor perspectiva de reversão desse quadro.

No contexto da sociedade brasileira da segunda metade do século XIX, Damião ocupa o lugar referente a uma pequena classe média que possui alguns privilégios em meio ao quadro de exclusão que vigora. A imposição paterna, ao enviá-lo a um seminário, concorre para interromper qualquer outra vocação em meio à falta de opções de uma sociedade marcada pelo atraso de suas instituições. Por conta disso, o encontro de Damião com Lucrécia, decorrente de seu esconderijo na casa de Sinhá Rita, faz com que a aliança que estabelece com a escrava, no sentido de protegê-la, seja provisória, chagando ao limite onde começam a vigor seus interesses. Nesse sentido, observa-se o lugar onde reside o cinismo com relação aos subalternos, na medida em que Lucrécia dispersou-se na execução de seu trabalho para dar atenção às anedotas contadas por Damião à Sinhá Rita. Diante da opressão que prevalece sobre as diferentes camadas da sociedade, Damião se coloca como personagem que, mesmo em face da imposição paterna, encontra meios de se salvaguardar, cabendo a Lucrécia levar uma surra de vara por não ter concluído em tempo hábil sua tarefa:

A apresentação do sistema de apadrinhamento e de favores não está, no entanto, completa, como logo nos faz ver o conto. Os “negócios de família”, que a princípio não envolveriam mais que Damião e seu pai, estenderam-se já ao padrinho e à sua amante, todos brancos e livres, cada um enredado de modo muito particular nessa teia de relações pessoais que se refere também uma prática social de valores – mas é a entrada em cena da menina Lucrécia que permitirá ao narrador avaliar o quadro familiar e burguês a partir de uma perspectiva ordinariamente escamoteada. (VILLAÇA, 2006, p. 26).

Para além dessas observações, “O caso da vara” corresponde às injunções que dizem respeito aos relacionamentos no microcosmo do Rio de Janeiro do Segundo Reinado. Nesse sentido, os atares e desatares inerentes ao convívio social

em processo concorrem como termos comuns ao cerne da narrativa. Em vista disso, evidenciam-se os sinais de proximidade entre Sinhá Rita e João Carneiro, padrinho de Damião, a quem ela impõe a obrigação de convencer o compadre a voltar atrás, no que diz respeito à ida do filho para o seminário, sob a ameaça de não mais voltar a vê-lo. Esses elementos agregam-se ao que o conto possui de mais legítimo, conferindo-lhe um sentido que concorre para dar um acabamento formal ao significado de que se faz portador. “Na razão inversa de sua prosa elegante e discreta, do seu tom humorístico e ao mesmo tempo acadêmico, avultam para o leitor atento as mais desmedidas surpresas”. (CANDIDO, 1995, 20-21). Por essa razão, a dimensão dos acontecimentos que se adensam ao tecido narrativo serve para que se justifique a participação de personagens que reiteram situações de despotismo, integrando-se à sociedade da época como um termo comum ao nível de comportamento que se espera de todos, não havendo acordo que se faça possível.

Assim, ao entregar a Sinhá Rita a vara com que Lucrecia será castigada, Damião coloca seu problema acima de todos os demais, na medida em que uma surra de vara aplicada a uma reles escrava nada pode representar. Diante disso, a superioridade de Damião, ainda que sob ameaça iminente, o faz abrir mão da aliança que estabelecera com Lucrecia. Isso diz respeito à condição que lhe cabe, colocando sobre a escrava o que para ele resultaria em subjugação à vontade de seu pai. Por essa razão, ao pleitear de Sinhá Rita a proteção contra a imposição de ir para um seminário, não caberia contrariá-la em sua ordem de pegar a vara e lhe entregar para o castigo de Lucrecia, mesmo tendo estabelecido o compromisso de protegê-la. Nesse contexto, observa-se de que modo a submissão dos subalternos apresenta-se como situação incontestável, uma vez que às classes superiores reservam-se as formas de exercício de um poder que não possui a menor possibilidade de vir a ser revertido em favor da equidade:

A escravidão, em primeiro lugar, legitimou a inferioridade, que de social tornava-se natural, e, enquanto durou, inibiu qualquer discussão sobre cidadania. Além disso, o trabalho limitou-se exclusivamente aos escravos, e a violência se disseminou nessa sociedade das desigualdades e da posse de um homem por outro. (SCHWARTZ, 2012, p. 30).

A ordem social que Machado de Assis coloca em evidência traz à luz os conflitos decorrentes da escravidão, bem como os aspectos da ordem familiar que

submete os filhos à autoridade dos pais. Em vista do que se pode perceber em “O caso da vara”, Machado de Assis se coloca na condição de quem consegue observar os deslizos de uma sociedade em formação. Para isso, por sua vez, não parece haver solução, haja vista a continuidade de práticas que se constituem no *modus operandi* de quem não consegue absorver novos ensinamentos. Diante do impasse que coloca nos pratos da balança a liberdade democrática e o trabalho escravo, a narrativa de Machado de Assis se mostra hábil no sentido de conviver com situações que remetem à sua origem, dando encaminhamento a abordagens problemáticas sem que a isso se interponha um confronto de ideias, o que se mostra distante de seus propósitos como escritor. “Os detratores de Machado via de regra baseiam-se na rarefeita presença do negro em seus contos e romances para julgar o homem a partir dos nem sempre bem-compreendidos artifícios do ficcionista”. (DUARTE, 2009, p. 253). Em vista do que na Corte lhe serve de argumento, podemos detectar a forma através da qual o escritor denuncia as expressões da violência e do racismo que observa, sem deixar de manter o distanciamento crítico que caracteriza sua posição.

### **Escravidão e morte**

O atraso social e a violência amparados pela lei nunca estiveram tão presentes na obra de Machado de Assis quanto no conto “Pai contra mãe”, que se caracteriza por situações que tangenciam o absurdo, mas que assumem uma condição de normalidade em vista do contexto em que se apresentam. A escassez de empregos ou o caiporismo a que Cândido Neves tem como argumento por não conseguir fixar-se em nenhuma profissão estável lhe fazem optar por receber gratificações pelo trabalho de capturar escravos fugidos de seus senhores. Diante disso, Machado de Assis alerta, no início do conto, que as lojas de funileiros exibem às suas portas máscaras de folhas de flandres que ao serem colocadas impedem os escravos do vício da bebida, ao passo em que do mesmo modo denuncia-lhes o vício de furtar os vinténs de seus senhores para saciar o alcoolismo. Do mesmo modo, o uso do ferro ao pé e ao pescoço denuncia os escravos reincidentes em fugir, o que concorre para que se tenha a medida do que representa o tratamento desumano que recebem. Essa situação decorre de o estatuto da escravidão deitar suas manoplas sobre os que se encontram subjugados, sem a menor possibilidade de reversão dessa ignomínia:

Machado mostra a realidade crua da época na sua obra e a maioria de suas personagens atua como se essa “realidade” fosse algo extremamente “normal”. Confrontadas com os horrores ou preconceitos da época, as suas personagens não reagem de maneira indignada, e sim de maneira fria e insensível, por exemplo, no conto “Pai Contra Mãe”. (KRECH, 2010, p. 151-152).

Nesse contexto, o casamento de Cândido Neves com Clara, segundo a opinião da tia Mônica, não tinha como vingar, uma vez que ao marido não toca a necessidade de se fixar em uma atividade permanente que lhe possa oferecer a segurança de trazer todos os dias o pão que lhes sustenta. Pelo contrário, a instabilidade de uma vida de aventuras concorre para que se verifique uma oscilação no que se refere ao padrão social que pode oferecer a Clara, sua mulher, e ao filho que está por vir. Diante disso, há que se refletir acerca de que a profissão de Cândido Neves, ao adestrar-se na captura de escravos fugidos, denuncia como desigualdade de uma sociedade que se compraz no tratamento desigual com que estes são tratados. Isso resulta nos castigos utilizados para puni-los pelo que venham a ser os seus deslizes de conduta. Assim, a obra de Machado de Assis, no contexto de um país que se utiliza do trabalho escravo como sua principal força econômica, determina a forma por via da qual “Pai contra mãe” concorre como denúncia, ainda que não resulte em discurso irritado a respeito dessas relações.

As dificuldades de sobrevivência decorrentes da procura por escravos fugidos acabam por condená-lo à penúria. Isso faz com que tia Mônica imponha a decisão de colocar o recém-nascido na roda dos enjeitados para que lhe fosse permitida uma criação livre das dificuldades financeiras decorrentes da instabilidade do trabalho que Cândido Neves adotara. A força dos acontecimentos narrados em “Pai contra mãe” dá conta das atrocidades de uma sociedade dominada pelo princípio da posse e do poder dos senhores sobre seus escravos, levando à afirmação de que a ordem social nem sempre é alcançada sem a interferência do grotesco e do cruel. Do mesmo modo que uma corrente ao pescoço servia para identificar escravos reincidentes, em fuga, a sociedade aceita com complacência o trabalho de Cândido Neves como uma expressão legítima do resgate de escravos evadidos e seu significado como afirmação do direito à propriedade. “Nesse mundo, a máscara não é exceção, não foi feita apenas para tapar a cara da personagem mais vilã. É a regra. É o selo da necessidade”. (BOSI, 1988, p. 66). A afirmação do lugar referente ao outro, no que diz

respeito à desqualificação representada pelo trabalho escravo, concorre para que a Cândido Neves, exemplo de cidadão desse tempo, a escravidão seja vista como uma condição inerente aos que desfrutam de uma fatia do poder, em alguma esfera, cabendo aos escravos que descumprem as regras da submissão aos seus senhores serem recapturados e castigados com rigor:

O ceticismo essencial de Machado de Assis lhe permitia visualizar o escravo e o livre no contexto da miséria social inerente à sociedade. Para muitos, a alforria poderia significar uma calamidade, quanto às condições de vida e trabalho que teriam de enfrentar. (IANNI, 1988, p. 93).

Em vista dessa situação, se faz imprescindível a Cândido Neves acatar a imposição da tia Mônica, no sentido de levar o filho de sua união com Clara à roda dos enjeitados, não sendo possível protelar essa decisão. A situação de escassez que faz a família ser despejada da casa que ocupa e ir morar de favor exige-lhe uma ação definitiva no que se refere ao trabalho de resgatar escravos fugidos de seus senhores. “A escravidão à margem em verdade está, mas de forma muito sutil, no centro da narrativa machadiana” (SCHAFFAUER, 2010, p. 126). Diante disso, as situações que se apresentam como imprevistos chegam a um desenlace que a ele se mostra favorável. No acesso entre a rua dos Barbonos e a rua da Ajuda, seguindo as informações que lhe prestara um farmacêutico, finalmente encontra Arminda, a escrava fugida por quem seu senhor, morador à rua da Alfândega, prometera uma recompensa de cem mil-réis. Há que se pensar acerca de que a escravidão, em vista desse episódio, concorre para que a narrativa de Machado de Assis aponte para o aspecto mais cruel de um sistema de exploração que explicita a tirania e a violência como termos para os quais não existe retrocesso ao que se impõe como regra.

A isso acrescenta-se o fato de que, ao ser detida por Cândido Neves e entregue ao seu senhor, Arminda acaba por abortar um filho, pouco antes entrar à casa na rua da Alfândega. Nesse momento, ignorando o drama da escrava, de quem ouvira que seu dono a castigava com crueldade, corre até a casa na rua da Ajuda, onde deixara o filho, em mãos do farmacêutico que lhe dera a preciosa informação. Os cem mil-réis que recebera lhe seriam suficientes para sustar as pendências de ordem familiar que tanto lhe inquietavam. Diante disso, pode ser observada a forma através da qual o trabalho de Cândido Neves concorre para que a salvação de seu filho resulte do

dinheiro obtido com a captura de uma escrava que abortara ao ser detida e levada de volta ao seu senhor. Ao recorrer a esse tema específico, “Pai contra mãe” aponta para o caráter excludente de uma ordem social marcada pela segregação e pela violência que separam escravos de libertos, não havendo acordo que os possa fazer compactuar, em vista da opressão exercida por diferentes algozes. Em um contexto onde predomina a insânia em relação à forma com que os subalternos são tratados, Machado de Assis confere a esse conto a condição de libelo às manifestações da crueldade humana:

As teorias raciais e crenças etnocêntricas apregoavam uma hierarquia etnográfica na qual o negro ocupava o último grau da escala social. Assim, ainda que elemento integrante – junto com o branco e o índio – da civilização brasileira, era marginalizado. (TRÍPOLI, 2006, p. 17).

A violência presente em “Pai contra mãe” decorre da constatação de que, como afirma Cândido Neves, ao final do conto, nem todas as crianças vingam. A isso se interpõe uma luta de gigantes entre o amor e a morte. Desse modo, para que o fruto do amor de Cândido Neves e Clara possa vingar, se faz necessário recorrer ao dinheiro decorrente da captura de Arminda, que acaba por perder seu filho. Assim, o feto exposto à rua dá conta de mais uma perda da escrava, cabendo a Cândido Neves a recompensa com que poderá restituir a ordem financeira de sua família, impedindo-o de entregar seu filho à roda dos enjeitados. “Trágica ironia, em função de que a morte da criança negra propicia a ‘salvação’ da criança branca, prestes a ser largada na Roda dos Expostos”, (DUARTE, 2009, p. 272). Por conta disso, há que se refletir acerca das ações em uma sociedade escravocrata que leva ao limite extremo as formas da violência despejadas sobre os que não têm qualquer arrimo. Do mesmo modo, recai sobre os escravos o ônus de serem duramente maltratados, quando em seguida tentam fugir à sanha de seus senhores. Nesse sentido, Machado de Assis, em que pese seu aparente alheamento, evidencia as formas explícitas da exclusão que recaem sobre os indefesos em um país que traz consigo as expressões seculares do sadismo aplicado contra os condenados à escravidão.

## REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988.

- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Duas Cidades, 1995.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Estratégias de caramujo. In: Eduardo de Assis Duarte. (org.). *Machado de Assis afrodescendente: escritos de caramujo*. Rio de Janeiro: Pallas; Belo Horizonte: Crisálida, 2009. p. 249-288.
- GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.
- GOMES, Heloísa Toller. *O negro e o romantismo brasileiro*. São Paulo: Atual, 1988.
- IANNI, Octavio. Literatura e consciência. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 28. São Paulo: USP, 1988. p. 91-99.
- KLOSS, Milene Vania; SANTOS, Pedro Brum; UMBACH, Rosani. A corrupção em conto de escola. Ano I, n. 4, maio de 2002.
- KRECH, Markus Klaus. O escravo e o protegido. In: BERNARDO, Gustavo; MICHAEL, Joachim; SCHÄFFAUER, Markus Klaus. (orgs.). *Machado de Assis e a escravidão*. São Paulo: Annablume, 2010, p. 147-164.
- \_\_\_\_\_. A borboleta preta e os olhos de ressaca. In: BERNARDO, Gustavo; MICHAEL, Joachim; SCHÄFFAUER, Markus Klaus. (orgs.). *Machado de Assis e a escravidão*. São Paulo: Annablume, 2010. p. 125-133.
- NUNES, Benedito. Machado de Assis e a filosofia. In: *Revista Travessia*. Florianópolis, n. 19, 1989.
- RICOEUR, Paul. *O mal: um desafio à filosofia e à teologia*. Tradução de Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas: Papiros, 2000.
- SCHÄFFAUER, Markus. A borboleta preta e os olhos de ressaca. BERNARDO, Gustavo; MICHAEL, Joachim; SCHÄFFAUER, Markus Klaus. (orgs.). *Machado de Assis e a escravidão*. São Paulo: Annablume, 2010.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- VILLAÇA, Alcides. Querer, poder, precisar: "O caso da vara". In: *Teresa: revista de literatura brasileira*, n. 6, 7. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 17-30.
- WAHBA, Liliana Liviano. O pensamento machadiano e a política da hipocrisia. In: COELHO, Márcia; FLEURY, Marcos. (orgs.). *O bruxo do Cosme Velho: Machado de Assis no espelho*. São Paulo: Alameda, 2004.

---

Recebido em: 21/06/2020

Aceito em: 26/08/2020

## Efeito de sentido realista em Ressurreição, de Machado de Assis: a fundação de uma discursividade literária

*Realistic sense effect in Resurrection, by Machado de Assis: the foundation of a literary discursiveness*

Angélica Paixão dos Santos<sup>1</sup>  
Élcio Aloisio Fragoso<sup>2</sup>

**Resumo:** Neste artigo, refletiremos sobre os processos de constituição, formulação e circulação de sentidos, a partir dos trabalhos de Eni Orlandi (2012), tendo como objeto de estudo o discurso da obra *Ressurreição* de Machado de Assis. Filiamo-nos, portanto, ao quadro teórico-metodológico da análise de discurso materialista, teoria fundada por Michel Pêcheux, na década de 1960. Desta perspectiva, pensar a literatura e os estilos literários nos remete à noção de discursividade literária estabelecida por Fragoso (2001), fundamental para este estudo, bem como os trabalhos de Jacqueline Authier-Revuz (1998; 1990; 1994), do campo da enunciação. Neste trabalho, tratamos de sujeitos constituídos pela história, em busca de entender que efeitos de sentidos são produzidos nessa materialidade discursiva realista.

**Palavras-chave:** Discursividade literária; Machado de Assis; Constituição; Formulação; Circulação.

**Abstract:** This article aims at reflecting on the processes of constitution, formulation and circulation of meanings, based on the writings of Eni Orlandi (2012a). The object of this study is the discourse in Machado de Assis's novel *Ressurreição*. Therefore, the theoretical contribution to support the study is the theoretical-methodological framework of materialist discourse analysis, a theory founded by Michel Pêcheux, in the 1960s. From this perspective, the thought of literature and literary styles leads to the concept of literary discursivity established by Fragoso (2001), as well as the works of Jacqueline Authier-Revuz (1990; 1994; 1998), in the field of enunciation. This analysis focuses on subjects constituted by history in an attempt to understand the effects of meaning produced in this realistic discursive materiality.

**Keywords:** Literary discursivity; Machado de Assis; Constitution; Formulation; Circulation.

### Considerações iniciais

Neste artigo, buscamos refletir sobre os processos de constituição, formulação e circulação de sentidos, em *Ressurreição*, de Machado de Assis, à luz da Análise de Discurso de linha francesa, teoria postulada por Michel Pêcheux na década de 1960 e, posteriormente, na década de 1970, introduzida no Brasil por Eni Orlandi. Os trabalhos desses autores fazem parte de nosso suporte teórico-metodológico, assim como os estudos desenvolvidos por Fragoso (2001), relativamente à temática da discursividade literária e por Jacqueline Authier-Revuz (1998; 1990; 1994) no campo da enunciação.

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). E-mail: angelpaixao@outlook.com

<sup>2</sup> Doutor em Linguística, docente da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). E-mail: elciofragoso@unir.br

Nosso olhar, enquanto analistas de discurso, permite-nos, portanto, realizar uma leitura do nosso *corpus* não pelo viés literário, mas sim discursivo<sup>3</sup>. Nós, da posição teórica que ocupamos, não olhamos para os textos literários com a pretensão de classificá-los ou enquadrá-los em estilos ou períodos literários, mas sim com o objetivo de compreender o seu funcionamento discursivo, isto é, olhar para o nosso *corpus* como materialização de um discurso, formulado por um sujeito-autor constituído pela história, e inscrito em determinadas formações discursivas. Sujeito este que analisaremos no decorrer deste trabalho em busca de compreender esse processo de autoria e, mais especificamente, o processo de fundação de uma discursividade literária – o realismo brasileiro.

Pensar a literatura e os estilos literários sob o domínio da Análise de Discurso nos remete ao termo discursividade literária, estabelecido por Élcio Fragoso (2001). Segundo Fragoso (2001), cada estilo literário constitui-se em uma discursividade literária, que se materializa linguística, ideológica e historicamente. A materialização do discurso literário se dá pelo sujeito na posição de autor, o qual, ao formular seu discurso, produzirá efeitos de sentidos que serão interpretados pelo sujeito-leitor.

Uma vez que na relação do sujeito-leitor com o texto encontra-se a ilusão de evidência de sentido, de transparência e de sentido literal, nos deslocamos para um lugar de entremeio entre descrição e interpretação. Lugar que possibilita ao analista compreender o texto como materialidade linguística-histórica-ideológica, subjetiva (constituída ideologicamente), opaca e não-transparente. Desse modo, nosso trabalho se desenvolverá na busca em compreender como se configura a discursividade literária realista, produzida pelo sujeito-autor de *Ressurreição* (2008), visto que a realidade explicitada nessa produção, para nós, da Análise de Discurso, trata-se de projeções imaginárias e efeitos de sentido.

Supomos que existe no realismo uma evidência de sentido produzida pelo efeito da ideologia: há indivíduos que se relacionam com a realidade denunciando-a/explicitando-a. A Análise de Discurso nos faz entender que não se trata de uma realidade empiricamente dada, mas sim de efeitos de sentidos, produzidos pelo sujeito na posição de sujeito-autor, constituído pela história a partir de formações discursivas

---

<sup>3</sup> Não ficaremos no gesto de interpretação literário (estético), pois queremos compreender, discursivamente, os efeitos de sentidos produzidos por esta interpretação, que é histórica e ideologicamente constituída.

e ideológicas; e com o seu dizer afetado pelo real da língua, da história e do inconsciente.

Desse modo, nossos questionamentos acerca dessa materialidade discursiva se dão a partir da posição teórico-metodológica em que estamos inscritos, a Análise de Discurso pecheuxtiana. Não se espera do analista de discurso uma posição “neutra”, pois todo discurso é ideológico, mesmo o científico, com a observação de que o analista por ser determinado pelo dispositivo teórico, conforme Orlandi (1996), não está sob o efeito do apagamento, da evidência de sentido, própria do sujeito comum.

Destinamos o passo seguinte deste artigo para assinalarmos o quadro teórico-metodológico e epistemológico constitutivo dessa análise. Isto posto, refletiremos em outras seções sobre os processos de produção dos sentidos, que, para Orlandi (2012a), implicam três momentos: a constituição, a formulação e a circulação dos sentidos dessa materialidade literária.

### **Quadro teórico-metodológico e epistemológico da análise de discurso de linha francesa pecheuxtiana**

Apoiado no materialismo histórico de Althusser, a partir de uma releitura de Karl Marx, na reformulação da psicanálise freudiana por Lacan e em sua releitura do estruturalismo saussuriano, Pêcheux desenvolveu a análise automática do discurso – um dispositivo teórico-metodológico. A Análise de Discurso, tal como foi fundada, se encontra desenvolvida a partir dos trabalhos de Pêcheux ao longo do movimento de suas reflexões que foram reconstruídas/retificadas de acordo com o que determinavam as condições de produção dessa teoria e desenvolvida, também, a partir do desdobramento feito por Orlandi, no Brasil.

Na Análise de Discurso tem-se a distinção entre dispositivo teórico e dispositivo analítico, sendo que o dispositivo teórico é sempre o mesmo e o dispositivo analítico se constrói conforme o analista vai mobilizando determinados conceitos e não outros. O sujeito analista não busca a completude, ou seja, a exaustividade do objeto e isso, segundo Orlandi (2015, p. 62), “[...] não tem a ver com a objetividade da análise mas com o fato de que todo discurso é parte de um processo discursivo mais amplo que recortamos e a forma do recorte determina o modo de análise”.

A Análise de Discurso surge na França, em um momento de questionamentos, releituras, revisões e retomadas no âmbito científico. Devido a essas condições de produção a Análise de Discurso (doravante AD) se constitui em um lugar não confortável, lugar do não evidente. As releituras feitas por Lacan, Althusser e Pêcheux atribuem à AD um caráter crítico, que reflete e questiona essas teorias.

Assim, a AD parte dessas três áreas<sup>4</sup>, mas no processo de releitura se desloca delas e da maneira positivista de fazer ciência. De acordo com Orlandi (2014, p. 12), “com a leitura de Pêcheux, nós temos um método para pensar a língua, as línguas, as linguagens, os sentidos, os sujeitos, o mundo”, que resiste ao positivismo deslocando-se da forma como se reflete a linguagem, o sujeito e os sentidos.

Desse modo, tomamos a posição de analistas de discurso e os trabalhos desenvolvidos nesse quadro teórico-metodológico para a análise de recortes da obra intitulada *Ressurreição* (2008) de Machado de Assis, especialmente do prólogo, a fim de compreender o funcionamento dessa materialidade discursiva, isto é, como essa discursividade literária realista<sup>5</sup> do sujeito-autor Machado de Assis, mais especificamente em *Ressurreição* (2008), produz sentidos, nos momentos de constituição, formulação e circulação de sentidos.

Na Análise de Discurso, teoria e análise se constroem ao mesmo tempo (não se separam), portanto para essa disciplina, não há uma mera aplicação de conceitos. O que queremos explicitar é que “[...] a análise de discurso tem um procedimento de demanda um ir-e-vir constante entre teoria, consulta ao *corpus* e análise” (ORLANDI, 2015, p. 65). É somente com esse ir-e-vir que o analista poderá compreender o funcionamento do discurso, deslocando-se para um lugar de entremeio: entre a descrição e a interpretação.

Não pretendemos entender o que o autor quis dizer, a posição teórica-metodológica da AD injunge que o analista busque a compreensão do funcionamento discursivo, considerando que a linguagem não é transparente, não é evidente. Assim, nas próximas etapas deste trabalho nos desdobraremos em compreender a materialidade discursiva em *Ressurreição* (2008), considerando nosso objeto como

---

<sup>4</sup> Referimo-nos às três disciplinas que formam o quadro epistemológico da AD: o materialismo histórico, a psicanálise e a Linguística.

<sup>5</sup> O que de uma perspectiva literária chamamos de escola, estilo ou período literário, da perspectiva discursiva, estamos compreendendo como uma discursividade literária.

um processo discursivo em um momento histórico dado e para uma formação social dada.

### **Do processo de constituição dos sentidos**

A busca pela compreensão do processo de constituição dos sentidos de uma materialidade discursiva literária torna necessária a reflexão sobre o sujeito que produz esses sentidos (o sujeito-autor), pois, de acordo com Orlandi, apesar de ser complexa, a relação do sujeito com seu discurso, pode-se afirmar que “[...] o sujeito está de alguma forma, inscrito no texto em que produz” (2012b, p. 102). Portanto, para refletirmos sobre o processo de autoria de *Ressurreição* (2008), se faz necessário explicitarmos, a seguir, o que entendemos por autor, na posição teórica a que estamos filiados.

Assim como afirma Claudia Pfeiffer (1995, p. 19), consideramos que “[...] não há como pensar a autoria sem entendê-la como uma forma que se constitui historicamente”. Isso porque os discursos se constituem na história por meio de processos parafrásticos (memória) e polissêmicos (deslocamento). A partir do interdiscurso, das formações ideológicas e discursivas, o sujeito se constitui e formula seu discurso. Mas isso não lhe é transparente, de acordo com Pêcheux (2014, p. 140), o “teatro da consciência” faz com que o sujeito se coloque na origem do discurso sem se dar conta de que os sentidos se dão na articulação entre sujeito, língua e história. A polissemia se dá, porque a ideologia, como afirma Pêcheux, é um ritual com falhas, e por ser assim, o sujeito se identifica com certas formações ideológicas e não com outras, possibilitando então as rupturas e os deslocamentos dos sentidos.

Os sentidos são produzidos de acordo com a posição-sujeito que está falando, e por isso, é salutar que compreendamos que sujeito é este e qual a posição que ele ocupa para que possamos analisar o seu discurso e os efeitos de sentidos produzido por ele.

Vejamos uma das considerações feita por Orlandi (2012a, p. 82) acerca do princípio de autoria como função enunciativa, ao lado das funções de locutor e enunciador: “O autor é, das dimensões enunciativas do sujeito, a que está mais determinada pela exterioridade (contexto sócio-histórico) e mais afetada pelas exigências de coerência, não contradição, responsabilidade etc.”.

O fato de ser atribuída ao sujeito-autor a responsabilidade da “não contradição” e da “coerência” faz com que o sujeito ao se colocar nessa posição esteja cada vez mais centrado, mais sob o “Efeito Münchhausen”, isto é, o apagamento, que é necessário para o sujeito, do fato de que ele é o resultado de um processo de determinações ideológicas. De acordo com Orlandi (2012a, p. 104) “O que aparece ao sujeito como sua definição mais interna e essencial é justamente o que o submete: quanto mais centrado é o sujeito, mais cegamente ele está preso a sua ilusão de autonomia ideologicamente constituída”. Vejamos as considerações de Michel Foucault para a compreensão da noção de autor/autoria:

[...] na ordem do discurso literário, e a partir da mesma época (séc. XVII) a função do autor não cessou de se reforçar [...] pede-se que o autor preste contas da unidade de texto posta sob seu nome; pede-se-lhe que revele, ao menos sustente, o sentido oculto que os atravessa; pede-se-lhe que os articule com sua vida pessoal e suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer. O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real. (FOUCAULT, 1996, p. 27-28)

É importante ressaltar que Foucault já realiza um deslocamento importante ao refletir acerca da posição autor cumprindo uma determinada função na sociedade, “com suas exigências e impedimentos” (PFEIFFER, 1995), o que nos é de grande interesse, pois nos possibilita repensar/realizar uma releitura considerando o sujeito determinado histórica e ideologicamente. A questão da autoria é histórica, importante. Apesar de ter um posicionamento deslocado, Foucault não realiza uma discussão a respeito do funcionamento das formações ideológicas<sup>6</sup>. Mas, como afirma Pfeiffer (1995, p. 46), assim como a AD, ele “considera a dispersão do sujeito em várias posições diferentes conforme as relações que se estabelecem entre as FD<sup>as</sup> [formações discursivas].”.

Esse sujeito na condição de autor/escritor literário está constituído pelos discursos das instituições às quais ele está filiado, neste caso – o da instituição literária, principalmente. Afetado pelo imaginário de que é origem do que diz, o sujeito autor se coloca na origem do discurso, como podemos ver no prólogo da edição de 1872, onde propõe a escrita de “um novo/um outro” ao formular os recortes a seguir:

<sup>6</sup> Devido à posição em que teorizava, e por ela não estar constituída pelo materialismo histórico, assim como a AD está. Desse modo, faz-se necessário, ao trazermos as reflexões de Foucault para nosso trabalho, realizarmos uma releitura, considerando o funcionamento ideológico.

“Este prólogo não se parece com esses prólogos” (ASSIS, 2008, p. 232), ou ainda: “Não quis fazer romances de costumes” (ASSIS, 2008, p. 233).

A evidência de sentido aí expressa, ou seja, o que é transparente tanto ao sujeito-autor como ao sujeito-leitor está relacionado ao que na literatura chamaríamos de períodos/estilos literários. Ao dizer que não pretende fazer “romances de costumes” o sujeito-autor está referindo-se ao “fazer romances” de sua época, isto é, à literatura de estilo romântico.

Temos, em *Ressurreição* (2008), um sujeito na posição de autor que tem a ilusão de apresentar ao seu leitor um discurso “novo”, se colocando na origem do seu discurso. Essa ilusão se dá porque a posição-sujeito, ao se identificar com certas formações discursivas e não outras, “[...] simula o interdiscurso no intradiscurso, de modo que o interdiscurso aparece como puro ‘já-dito’ do intra-discurso [...]” (PÊCHEUX, 2014, p. 154).

Ao refletirmos discursivamente, podemos pensar o discurso como sendo novo, não no sentido de origem, mas sim no sentido de deslocamento, que de acordo com Paul Henry (1993) seria a palavra mais adequada a utilizar, pois o sentido tido como novo se constrói a partir do retorno à memória, ou seja, “se a questão do sentido é daquelas em que não se pode chegar ao fim, é possível deslocá-la, reformulá-la” (HENRY, 1993, p. 152).

Ao longo da história, os discursos se deslocam e se configuram de outra forma e produzem sentidos diferentes, isso porque a ideologia é um ritual com falhas, como afirma Pêcheux (2014), e na identificação do sujeito com certos discursos e não com outros, há possibilidade de haver os movimentos de sentidos a partir do batimento entre atualidade e memória.

Compreendemos, portanto, que o discurso literário produzido por Machado de Assis, enquanto sujeito autor, trata-se de um discurso fundador, um discurso que funda o realismo enquanto uma discursividade literária no Brasil. É importante ressaltar que, como afirma Pfeiffer (1995, p. 20), “Dizer que um Discurso é fundador, não é dizer que ele se instaura num espaço vazio: ele faz do não-sentido, sentido, instaurando-se onde outros sentidos já se instauraram [...]”. Desse modo, para que se instaure o discurso fundador é necessário que haja um deslocamento. Assim, ao analisar o funcionamento discursivo em *Ressurreição* (2008) consequentemente, estamos refletindo sobre a fundação do discurso realista no Brasil, visto que na

materialidade discursiva analisada pode-se encontrar efeitos de um discurso realista, numa posição crítica ao Romantismo, que nessas condições de produção se configurava o discurso literário (a discursividade literária) dominante. Desse modo, o sujeito-autor produz em seu discurso efeitos de sentidos de rompimento com o “fazer romances de costumes” e a autoafirmação do realismo por meio da negação ao romantismo, como podemos ver em: “Este prólogo não se parece com esses prólogos” (ASSIS, 2008, p. 232).

Assim, o discurso produzido em *Ressurreição* (2008) trata-se de um discurso fundador, pois de acordo com Orlandi, ele se caracteriza como um discurso que:

Cria tradição de sentidos projetando-se para a frente e para trás, trazendo o novo para o efeito do permanente. Instala-se irrevogavelmente. É talvez esse efeito que o identifica como fundador: a eficácia em produzir o efeito do novo que se arraiga no entanto na memória permanente (sem limite). Produz desse modo o efeito do familiar, do evidente, do que só pode ser assim. (ORLANDI, 1993, p. 14)

Temos, na materialidade discursiva que analisamos, um discurso que ressoa e repercute efeitos de sentidos ao buscar a representação fiel da realidade e criticar o idealismo romântico. Trata-se de uma relação de dominância dessas discursividades literárias no interior de uma formação discursiva. Os efeitos de sentidos realistas, que se inscrevem na história como capazes de denunciar a realidade ao criticar a organização política e social tendo a verdade como compromisso, se sobrepõe aos efeitos de sentido românticos que, segundo Fragoso (2001, grifos do autor, p. 47), “tratava-se de exaltar (e afirmar) o *índio*, a *natureza* e o nosso *passado histórico* como a ‘alma nacional’”.

Pensar o Realismo discursivamente nos faz compreender que não se trata de uma realidade empiricamente dada, ou seja, o sujeito-autor ao apropriar-se desse discurso tem a ilusão de que detém o “saber do que se fala”, expressão utilizada por Pêcheux (2015, p. 55) ao afirmar que ninguém pode estar seguro disso, pois “[...] esses objetos estão inscritos em uma filiação e não são produtos de uma aprendizagem”. Trata-se, então, de efeitos de sentidos estabelecidos pelo autor que se naturalizam pela ideologia, causando a ilusão de sujeito-consciência.

Para Orlandi (2012a, p. 14), ainda refletindo sobre o processo discursivo “[...] o discurso é um processo que não se esgota em uma situação particular. Outras coisas foram ditas antes e outras coisas serão ditas depois”. Desse modo, os sujeitos se

identificam com certas formações discursivas e não outras, que determinam o seu dizer, conforme já assinalamos aqui. É no esquecimento número um, isto é, no esquecimento ideológico que o sujeito tem a ilusão de ser a origem do que diz, não notando que no seu discurso se faz presente o interdiscurso, sentidos pré-existentes. Para Orlandi (1999, p. 17), “[...] o sujeito, na análise de discurso, é posição entre outras, subjetivando-se na medida mesmo em que se projeta de sua situação (lugar) no mundo para sua posição no discurso”. Temos um sujeito que ocupa uma posição determinada na instituição em que está inserido. Essa posição, em uma conjuntura dada e em um estado de lutas de classes dado, determina o que pode e deve ser dito, segundo Pêcheux (2014), que é a projeção da formação ideológica na linguagem, isto é, a formação discursiva.

Nesta segunda seção, vimos brevemente como se dá o processo de constituição de uma materialidade discursiva literária, por meio da posição sujeito-autor, determinada linguística, histórica e ideologicamente. Considerando que “a constituição determina a formulação, pois só podemos dizer (formular) se nos colocarmos na perspectiva do dizível (interdiscurso, memória)” (ORLANDI, 2015, p. 31), destinamos o próximo passo desta análise para refletirmos sobre a formulação dos sentidos em *Ressurreição* (2008).

### **Da formulação do discurso**

Na seção anterior, vimos que não podemos pensar o processo de constituição dos sentidos em *Ressurreição* (2008) sem refletir sobre a posição-sujeito constituída ideológica e historicamente. Nesta seção, trataremos da formulação dos sentidos levando em consideração a determinação do sujeito à língua, e consequentemente à história, pois como afirma Glacy Roure (2002, p. 175), “[...] não há funcionamento linguístico que não pressuponha a existência de um sujeito constituído por um processo histórico”.

Refletir sobre a língua, na AD, é de grande importância, pois ela é “condição de possibilidade do discurso” (ORLANDI, 2015, p. 20). O sujeito ao formular seu discurso já está determinado pela língua que se inscreve na história produzindo efeitos de sentidos.

De acordo com Orlandi (2012a, p. 09), “É na formulação que a linguagem ganha vida, que a memória se atualiza, que os sentidos se decidem, que o sujeito se mostra (e se esconde)”. E é por meio da língua que o discurso se materializa. Opaca, não-transparente, aberta para o equívoco e passível de jogo, é assim que a Análise de Discurso considera a língua/linguagem - como lugar de possibilidade de inscrição do sujeito na história no processo de significação.

É por meio da língua que, na formulação, os sujeitos se inscrevem na história produzindo sentidos, de acordo com as posições-sujeito que eles estão ocupando nas instituições. No caso do discurso analisado neste artigo (o literário), o sujeito formula seu discurso que é regulado pela instituição literária, ocupando uma das posições por ela estabelecida, (isto é, historicamente determinada) a de autor, assim como afirma Pêcheux (2014, p. 146-147), “[...] as palavras, expressões e proposições são produzidas etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido [...] em referência às formações ideológicas [...] nas quais essas posições se inscrevem”.

Em *Ressurreição* (2008), temos a seguinte formulação: “A crítica decidirá se a obra corresponde ao intuito, e sobretudo se o operário tem jeito para ela” (ASSIS, 2008, p. 233). Retomando o que disse Pêcheux (2014), a respeito das palavras terem seus sentidos de acordo com a formação ideológica em que os sujeitos se inscrevem ao formulá-las, temos neste segmento, um jogo com a palavra obra, que nas condições em que foi formulada estabeleceria, por convenção, a relação obra/autor. No entanto, por estar formulando no lugar próprio do efeito poético, o sujeito-autor realiza um deslize de sentido, estabelecendo a relação obra/operário.

Para compreendermos o funcionamento discursivo dessa sequência, traremos para nosso trabalho, reflexões realizadas por Authier-Revuz (1994;1990), do campo da enunciação, a respeito das “heterogeneidades enunciativas” e das “formas de modalizações autonímicas”. Para Authier-Revuz (1994, p. 256), “toda forma de modalização autonímica aparece como uma ‘costura aparente’ sobre o tecido do dizer, ressaltando em um mesmo movimento a falha que expõe o dizer a uma de suas não-coincidências enunciativas [...]”, isto é, no fio discursivo, o sujeito-autor ao se deparar com a não coincidência das palavras consigo mesmas e com as heterogeneidades discursivas, que é o sentido outro no seu dizer, com a injunção de se produzir um discurso claro, objetivo e coerente, realiza uma modalização, negociando com as

heterogeneidades, que são constitutivas do seu discurso, e, assim, estabelecendo o “direito à existência para um dos dois [sentidos] apenas.” (Authier-Revuz, 1990, p. 31).

Essas negociações realizadas pelo sujeito falante causam efeitos de sentidos de um dizer claro e objetivo, não deixando espaço de dúvidas ao sujeito-leitor. De acordo com Authier-Revuz,

Face ao ‘isso fala’ da heterogeneidade constitutiva responde-se através dos ‘como diz o outro’ e ‘se eu posso dizer’ da heterogeneidade mostrada, um ‘eu sei o que eu digo’, isto é, sei quem fala, eu ou um outro, e eu sei como eu falo, como utilizo as palavras. (1990, p. 32).

Na Análise de Discurso, entendemos a “costura” realizada pelo sujeito falante como uma injunção constitutiva da posição-sujeito em que ele ocupa, que como vimos anteriormente está em referência às formações ideológicas. O sujeito, na ilusão de produzir um discurso coerente, realiza a modalização autonímica sem se dar conta de que está afetado pelo real da língua e que não tem controle sobre ela, pois ela não lhe é transparente.

Desse modo, entendemos que no recorte analisado, a posição-autor (literato), que é determinada pela instituição literária, tem a injunção de fazer jogos com as palavras, de fazer poesia, isto é, esse sujeito na posição que ocupa é aquele que detém o saber poético e, por isso, ao invés de formular uma linguagem “clara” e “objetiva”, desliza os sentidos, realiza sob efeito metafórico a transferência de sentidos. Authier-Revuz (1990, p. 34) considera que as “heterogeneidades enunciativas”, isto é, o discurso outro, com que o sujeito-autor se depara no fio de seu discurso, trata-se de um “sintoma”, e as modalizações autonímicas (as costuras) correspondem à “defesa”.

Ao analisarmos esta sequência, verificamos que o sujeito-autor tem o “sintoma”, ele detecta no fio do seu discurso a polissemia, isto é, a não coincidência da palavra consigo mesma, mas não realiza sua defesa, pelo contrário, como resposta, ele traz para seu discurso a palavra operário que confirma as heterogeneidades enunciativas; pois lhe é solicitado, da posição que ocupa na instituição em que se encontra - a literária, que realize poesia<sup>7</sup>, e não um texto que

---

<sup>7</sup> O termo poesia, de nossa perspectiva, é uma propriedade da língua, não se confundindo com o gênero literário poesia. Conforme Jean-Claude Milner, toda língua é capaz de poesia.

tem como princípio a objetividade. Consideramos que esse recorte discursivo assim se configurou, produzindo esses efeitos de sentidos e não outros, porque de acordo com Orlandi (2012a, p. 10), “O momento em que o sujeito diz o que diz. Em que se assume autor. Representa-se na origem do que diz com sua responsabilidade, suas necessidades. Seus sentimentos, seus desígnios, suas expectativas, sua determinação.”

O modo como o sujeito-autor formula seu texto é determinado ideologicamente, ou seja, o modo como a formulação se dá, em termos discursivos, não se dá no nível da consciência, mas já é efeito de sentido. Para Orlandi, (2012a, p. 123) “No imaginário pragmático do sujeito responsável, que se pensa regido por suas intenções, se produz o que chamamos efeito de completude [...]”. Isso porque o sujeito-autor, como vimos, tem seu dizer inscrito em determinadas formações discursivas que são as projeções das formações ideológicas na língua/linguagem. São elas que determinam o que pode ser dito, o que não pode ser dito e o como deve ser dito. Essa determinação não é visível para o sujeito, mas ela estabelece relações de poder, regula os sentidos.

Desse modo, analisaremos a seguir, outros dois recortes de *Ressurreição* (2008), buscando compreender o seu funcionamento e as determinações ideológicas, que fizeram com que o texto se configurasse de uma forma e não de outra. Para a análise desses recortes, mobilizaremos as reflexões acerca do Discurso Relatado, firmadas por Authier-Revuz (1998). Vejamos os recortes a seguir:

(S1)

- É então uma viagem de recreio? Perguntou Félix.

- Ou de romance; Lívia tem esse defeito capital: é romanesca. Traz a cabeça cheia de caraminholas, fruto naturalmente da solidão em que viveu nestes dois anos e dos livros que há de ter lido. Faz pena porque é boa alma. (ASSIS, 2008, p. 236).

(S2)

Que mulher será essa, perguntou a si mesmo, tão bela que mete medo, tão fantasiosa que causa lástima? (ASSIS, 2008, p. 237).

Em ambas as sequências, temos o discurso relatado, que segundo Authier-Revuz (1998), é um dos modos de representação do discurso outro no discurso. A autora reflete sobre os efeitos de sentidos de um discurso que se materializa sob a forma de discurso relatado, podendo ser nomeados em Discurso Direto – (DD), Discurso Direto Livre – DDL, Discurso Indireto – (DI) e Discurso Indireto Livre – (DIL). Authier-Revuz (1998, p. 145) afirma, ainda, que “o que um DR relata não é uma frase ou um enunciado, é um ato de enunciação [...]”.

Nos recortes apresentados, temos o DD na primeira sequência (S1) e o DDL na segunda sequência (S2). Authier-Revuz (1998, p. 149) afirma que, “há em DD uma ficção de apagamento, uma ostentação de objetividade no ‘eu cito’ (com valor de eu não intervenho) [...]”. Temos no recorte (S1), um discurso que se materializa na ilusão de apresentar ao leitor um discurso sustentado nas palavras “próprias” do personagem, produzindo efeito de verdade, e como diz Authier-Revuz, com a ilusão de “não intervenção” daquele que relata a enunciação do outro. De acordo com Authier-Revuz, (1998, p. 149) “citar m [mensagem] exatamente não impede que e [ato de enunciação] seja reconstruído, descrito por L [locutor]”, desse modo o DD não pode ser considerado como “restituição completa” e “fiel”.

Para Authier-Revuz (1998), o DDL apresenta um funcionamento “irregular”, pois não há uma demarcação entre o dizer do narrador e o dizer dos personagens, podendo ser considerado como um DD sem introdutor e sem marca topográfica. Tendo como princípio, assim como o DD, a apresentação do que disse o personagem por meio das palavras “próprias”, o sujeito-autor produz efeitos de sentidos de um discurso “fiel”, que mobiliza as falas das personagens para firmar o discurso realista. Desse modo, podemos afirmar que a produção desse discurso por meio do DD e DDL já é uma questão ideológica, pois já produz efeitos de sentidos.

É nessa perspectiva que ao formular, o sujeito estabelece a relação “defeito capital/romanesca”, pois, para ele, os sujeitos-leitores de literatura da sociedade do século XIX são afetados pelos efeitos de sentidos românticos e por isso têm “caraminholas” na cabeça, que são frutos dos livros que possivelmente leu. Isso porque a instituição literária estabelece relações de poder na medida em que interpela os sujeitos-leitores. E, com base nisso, o sujeito autor de *Ressurreição* (2008) produz efeitos de sentidos que provocam inquietações aos leitores que tem como referência

as produções literárias românticas, tidas como “fantasiosas” e passíveis de causar “lástima”, por não ter compromisso com a realidade.

### **Da circulação dos sentidos**

Destinamos esta última seção para discutirmos sobre o processo de circulação dos sentidos da materialidade discursiva de *Ressurreição* (2008). A circulação dos sentidos, de acordo com Orlandi (2012a, p. 9), “se dá em certa conjuntura e segundo certas condições”, portanto, levaremos em consideração as condições de circulação dessa desse discurso, mais especificamente falando na configuração do mercado editorial, no Brasil no século XIX. Falaremos, também, do sujeito-leitor e da leitura, que para a Análise de Discurso, assim como o processo de escrita (formulação), também faz parte da instauração de sentidos.

De acordo com Orlandi (2012a), nos trajetos dos dizeres, os meios de circulação nunca são neutros, isto é, a circulação é constitutiva dos efeitos de sentidos produzidos nos discursos. Desse modo, considerando que os meios aos quais os discursos circulam já significam, já causam efeitos de sentidos, refletiremos, a seguir, acerca dos meios de circulação de *Ressurreição* no século XIX. É importante ressaltar que apesar de haver uma divisão, teoricamente falando, desses três momentos do processo de produção dos discursos, estabelecidos por Orlandi (2012a), eles não podem ser pensados separadamente. Assim, ao falar da circulação dos sentidos, iremos em alguns momentos refletir sobre a constituição e a formulação também.

*Ressurreição* (2008) foi o primeiro romance produzido por Machado de Assis, publicado pela primeira vez em 1872, pela editora francesa Garnier. A cidade do Rio de Janeiro, capital imperial, foi marcada no século XIX, de acordo com Davi Bonela (2016, p. 21), pelo “[...] surgimento de bibliotecas, gabinetes de leitura, livrarias e alfarrábios, que eram as lojas que vendiam livros de segunda mão. Junto a isso surgiram tipografias, editoras, e, é claro, cresceram em número os ofícios relacionados ao comércio do livro.” Bonela (2016, p. 25) afirma, ainda, que “todo esse crescimento só não foi acompanhado pelo número de leitores. O analfabetismo entre a população era enorme.”

Frente a esses dados históricos, fazemos os seguintes questionamentos: visto que grande parte da população brasileira do século XIX era analfabeta, nos

perguntamos, quem eram os leitores? Eles pertenciam a alguma classe social específica? Esses questionamentos serão discutidos em um outro momento, em uma outra análise, mas salientamos que eles nos são importantes para a compreensão do processo de circulação, na medida em que consideramos que o sujeito-leitor também faz parte do processo de significação, pois como afirma Pêcheux (2014, p. 82), “o fato de que a língua, escreve E. Balibar, seja ‘indiferente’ à divisão de classes e a sua luta, não quer dizer que as classes sejam ‘indiferentes’ à língua”. Desse modo, o ato de leitura também é considerado, por nós da Análise de Discurso, produção de sentidos, pois em contato com a língua, no processo de leitura, o sujeito interpreta e atribui os sentidos de acordo com as formações ideológicas que o interpelam. Temos, então, a leitura também determinada linguística, histórica e ideologicamente, pois essa “indiferença” se dá pelo fato de que *“todo processo discursivo se inscreve numa relação ideológica de classes”* (PÊCHEUX, 2014, p. 82, grifo do autor). Mas isso não é transparente ao sujeito, pois ele, de acordo com Orlandi (2012a, p. 26), “[...] funciona no ordinário do dizer sob o efeito do apagamento da alteridade (exterioridade, historicidade), com a ilusão do sentido-lá, de sua evidência”.

Em *Ressurreição* (2008), há uma disputa de sentidos entre as discursividades literárias. Por um lado, o Romantismo como discursividade literária dominante, em que havia uma tradição, um modelo no fazer literário. E do outro, o Realismo se configurando, no processo de fundação de uma nova discursividade literária com outros sentidos. Isso, porque na produção do discurso, temos a articulação de dois processos, o de paráfrase (sentido mesmo) e o da polissemia (sentidos diferentes). A partir dessa tensão (entre paráfrase e polissemia), em que se dá a produção dos sentidos, de acordo com Orlandi (2012b, p. 25), “expressa-se [...] o conflito entre o garantido, o institucionalizado, o legitimado, e aquilo que, no domínio do múltiplo, tem de se garantir, se legitimar, se institucionalizar.”.

Na sequência a seguir, podemos verificar a relação entre paráfrase e polissemia presente no recorte, assim como o confronto entre as duas discursividades literárias mencionadas anteriormente.

Aqui podia acabar o romance muito natural e sacramentalmente, casando-se estes dois pares de corações e indo desfrutar a sua lua de mel em algum canto ignorado dos homens. Mas para isso, leitor impaciente, era necessário que a filha do coronel e o dr. Meneses se

amassem, e eles não se amavam, nem se dispunham a isso. (ASSIS, 2008, p. 273)

Neste recorte, verificamos que ocorre a “[...] instituição do novo (polissemia) pela ruptura do processo de produção dominante” (ORLANDI, 2012c, p. 15). O sujeito-autor no processo de fundação da discursividade literária realista atravessa o fio da narrativa estabelecendo interlocução com o sujeito-leitor a respeito da composição do texto.

Na sequência: “Aqui podia acabar o romance muito natural [...]”, a palavra “natural” está remetendo ao Romantismo, que por ser a discursividade literária dominante, produz efeitos de sentidos que são naturalizados aos sujeitos, tanto ao sujeito na posição de autor, como na posição de leitor. Temos, nesse recorte, o dizer romântico emergindo no dizer realista, isso porque, no funcionamento discursivo, como vimos anteriormente temos os processos parafrásticos e polissêmicos.

O discurso tem continuidade com a sequência adversativa: “mas para isso, leitor impaciente, era necessário que a filha do coronel e o Doutor Meneses se amassem”. O “mas” representa a ruptura com o discurso romântico, pois esse amor “idealizado” não corresponde com a “realidade”. O sujeito-leitor é chamado de impaciente, porque, “[...] pelo mecanismo da antecipação, o sujeito-autor projeta-se imaginariamente no lugar em que o outro o espera [...], assim, ‘guiado’ por esse imaginário, constitui, na textualidade, um leitor virtual que lhe corresponde, como um seu duplo” (ORLANDI, 2012a, p. 61). O sujeito-autor ao realizar a antecipação imaginando o sujeito-leitor atravessado pelos discursos românticos, busca explicar seu discurso produzindo efeito de verdade/realidade em contraposição ao Romantismo que é tido como idealização/ilusão.

Desse modo, a forma como o texto se configura, isto é, a impossibilidade de um romance entre os dois personagens, trata-se de “coisa de que nem ele [narrador], nem o autor do livro temos culpa”. Pois como vimos, a partir do discurso relatado, que é a representação de um discurso outro no discurso, é produzido nesse recorte “[...] a ilusão que sempre se pode saber do que se fala, [...] negando o ato de interpretação no próprio momento em que ele aparece”, como diz Pêcheux (2015, p. 55). Para nós, da Análise de Discurso, não se trata de explicitar a realidade, pois consideramos a interpelação do indivíduo em sujeito pela e ideologia, e “a ideologia, por sua vez, é interpretação de sentido em certa direção” (ORLANDI, 1996, p. 31). Os efeitos de

sentidos de denúncia da realidade presente no texto tratam-se então de uma interpretação/projeção imaginária do sujeito-autor a respeito da sociedade brasileira do século XIX, a realidade empírica, que é função do imaginário.

Assim, o sujeito-autor desse discurso, ao formular de outro lugar (o não dominante), institui seu discurso nessa ilusão. E por se constituir, também, no deslocamento da formação discursiva romântica, ele se configura em um discurso que desloca o sujeito-leitor, que deixa o leitor desconfortável, em um lugar não naturalizado, que não corresponde ao “romance de costumes”.

Considerando que “ao dizer, os falantes estabelecem um sentido (e não outro), por um (e não outro) enunciado, para um certo interlocutor (e não outro) com uma determinada finalidade etc.” (ORLANDI, 2012c, p. 16), ao analisar esse recorte vimos que efeitos de sentidos estabelecidos pelo sujeito-autor estão relacionados com a formação discursiva e ideológica a qual ele está interpelado (a realista) e não o discurso institucionalizado no momento em que foi publicado. O sujeito-autor, ao formular seu discurso, projeta seu discurso para o sujeito-leitor imaginado por ele, que é o sujeito romântico.

No processo de formulação, o sujeito-autor já pensa na circulação do discurso por ele produzido. Podemos afirmar, então, que a formulação além de determinar a circulação, é determinada pelas projeções imaginárias a respeito da circulação dos sentidos. Por isso o cuidado que ele tem em não se contradizer, em produzir um discurso coerente, que lhe é exigido na posição em que ocupa, sem se dar conta de que todo discurso é atravessado por diferentes formações discursivas e de que a contradição é constitutiva de todo discurso.

O pensamento foucaultiano também nos ajuda a compreender as exigências e projeções imaginárias da sociedade em relação ao sujeito-autor:

[...] o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status. (FOUCAULT, 2001, p. 13)

O nome do autor juntamente com sua obra *Ressurreição* (2018) passa a produzir efeitos de sentidos, de acordo com as especificidades de seu discurso, ao

entrar em circulação. Ao referir-se a Machado de Assis o sujeito-leitor o tem como referência enquanto literato realista, e é por isso que o anonimato literário não é suportável para o sujeito leitor, como afirma Foucault (2001), pois o texto em que esse sujeito assina como autor passa a “receber um certo status”, como vimos acima. Temos a identificação do sujeito-autor como já sendo ponto de interpretação. O nome do autor passa a ser referência do próprio discurso literário realista, na medida em que ele se funda como discursividade literária dominante.

### Considerações finais

Neste artigo, tivemos como objetivo compreender como se configura a discursividade literária realista produzida pelo sujeito-autor de *Ressurreição* (2008), à luz da Análise de Discurso pecheuxtiana. A partir da análise de recortes dessa materialidade discursiva, buscamos compreender o seu funcionamento e as determinações históricas, linguísticas e ideológicas.

Com base na análise discursiva que foi apresentada, podemos concluir que os efeitos de sentidos produzidos em *Ressurreição* se contrapõem à discursividade literária romântica, que no momento era a dominante. Vimos através da análise dos recortes que o sujeito-autor ao formular seu discurso se coloca na origem de si, com a ilusão de denúncia da realidade, sem se dar conta de que a realidade que ele apresenta é um gesto de interpretação determinado pelas formações discursivas e ideológicas.

Tendo em vista que o processo de constituição dos sentidos determina o da formulação, pois como afirma Pêcheux (2014), algo fala antes, em outro lugar e independentemente, afirmamos que o sujeito-autor (literato) ao formular seu discurso desloca os sentidos estabilizados e instaura uma nova ordem dos sentidos, isto é, funda o realismo como discursividade literária no Brasil. E em *Ressurreição* (2008), já nos foi possível analisar esse deslocamento, assim como a afirmação do seu discurso por meio crítica ao romantismo, na busca em deslocar o leitor romântico para a identificação com o discurso realista.

Refletimos, ao longo de nosso trabalho, sobre os processos de constituição, formulação e circulação dos sentidos produzidos por um sujeito na posição de autor (literato), levando-se em conta o modo como se praticava a literatura no Brasil neste

determinado momento da história de nossa formação social. Salientamos que as reflexões realizadas neste artigo não buscam uma análise exaustiva do texto empírico. Realizar uma análise a partir da teoria que estamos filiados se diferencia de realizar uma análise de conteúdo, na ilusão de completude, pois como nos diz Lagazzi-Rodrigues (2015, p. 94), “O enfoque no conteúdo faz do texto um objeto no qual a linguagem é apenas um meio de expressão de pensamentos e ideias”. Ao selecionar os recortes, o sujeito analista, diante de seu material de análise e determinado por sua filiação teórica – a teoria do discurso –, constrói o seu dispositivo analítico a partir das noções mobilizadas, orientadas pela pergunta que faz o analista na compreensão de seu objeto de estudo, em vista de sua finalidade, passando, desse modo, do texto (unidade de análise) para a análise do funcionamento discursivo. Foi assim que procedemos com a análise que realizamos de nosso objeto de estudo e que formulamos os resultados que ora apresentamos ao leitor, considerando o domínio teórico desta pesquisa, a Análise de Discurso.

## REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Ressurreição*. In: ASSIS, Machado de. Obra completa, em quatro volumes: volume 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Heterogeneidade(s) Enunciativas(s)*. Trad. Celene M. Cruz e João Wanderley Geraldi. Cad. Est. Ling., Campinas, (19): 25-42, jul./dez. 1990.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Falta do dizer, dizer da falta: as palavras do silêncio. In: ORLANDI, E. P. (org.) [et al.]. *Gestos de Leitura: da história no discurso*. Campinas, SP: Unicamp, 1994.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Palavras incertas: as não-coincidências do dizer*. Campinas, SP: Unicamp, 1998.
- BONELA, Davi. Difícil ofício de ser escritor no Brasil na época de Machado de Assis. ROHR, Cilene Trindade; RODRIGUES, Diego do Nascimento. Orgs. In: *Machado de Assis: urbano, cosmopolita e carioca*. Cabo Frio: Mares, 2016 p. 21-46.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 2ª ed. São Paulo: Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol III) Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.
- FRAGOSO, É. A. *A Relação entre Língua (Escrita) e Literatura (Escritura) na Perspectiva da História da Língua no Brasil*. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: IEL/UNICAMP, 2001.

- HENRY, P. APÊNDICE: sentido, sujeito, origem. Trad. Eni P. Orlandi. In: ORLANDI, E. P. (org.) *Discurso Fundador: a formação do país e construção da identidade nacional*. Campinas, SP: Pontes, 1993. p. 151-162.
- LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy. Texto e Autoria. In: ORLANDI, E. P.; LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy. (orgs) *Introdução às ciências da linguagem – Discurso e textualidade*. Campinas, SP: Pontes. 2015. p. 89-113.
- ORLANDI, E. P. Vão surgindo sentidos In: ORLANDI, E. P. (org.) *Discurso Fundador: a formação do país e construção da identidade nacional*. Campinas, SP: Pontes, 1993. p. 11-25.
- ORLANDI, E. P. *Interpretação*; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- ORLANDI, E. P. Do sujeito na história e no simbólico. In: *Escritos: contextos epistemológicos da análise de discurso*. n. 4. Campinas, SP: Labeurb/UNICAMP, 1999.
- ORLANDI, E. P. *Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos*. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 2012a.
- ORLANDI, E. P. *Discurso e Leitura*. 9ª ed. São Paulo: Cortez, 2012b.
- ORLANDI, E. P. Destruição e Construção do Sentido: um estudo da ironia. In: *Rev. Discursividade*. ed. n. 9 – Jan./Mai. - ISSN - 1983-6740. 2012c.
- ORLANDI, E. P. Ler Michel Pêcheux hoje. In: *Análise de Discurso*. Textos selecionados: Eni Puccinelli Orlandi. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 2014.
- ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. 12. ed., Campinas, SP: Pontes. 2015.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni P. Orlandi, [et al.] 5. ed. Campinas, SP: Unicamp, 2014.
- PÊCHEUX, Michel. *O Discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni P. Orlandi. 7. ed. Campinas, SP: Pontes, 2015.
- PFEIFFER, Claudia Castellanos. *Que autor é este?* Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: IEL/UNICAMP, 1995.
- ROURE, Glacy Queirós de. *Criança-objeto: entre o desejo e o gozo*. Tese de doutorado. Campinas, SP: IEL/UNICAMP, 2002.

---

Recebido em: 31/05/2020

Aceito em: 21/08/2020

## ***Belle Époque tropical em Recordações do escrívão Isaías Caminha: contradições sociais que aparecem como forma***

*Belle Époque tropical in Recordações do escrívão Isaías Caminha: social contradictions that appear as formal aesthetic element*

Aleizy Aparecida Barati Domingues<sup>1</sup>  
Bárbara Del Rio Araújo<sup>2</sup>

**Resumo:** A premissa dessa pesquisa é que a obra *Recordações do escrívão Isaías Caminha* se vale da subjetividade memorialística dos personagens para expor, em tom satírico, como o progresso brasileiro não é sinônimo de desenvolvimento. Deste modo, a contradição social acaba por ser representada com recursos estéticos também contraditórios, como, por exemplo, a linguagem beletrista contrastada com o objeto popular; a sátira a congregar os estilos baixos e sublime e, por fim, a memória objetiva dos personagens que se coloca para além das recordações íntimas. A narrativa consegue representar a entrada do país no mundo republicano, manifestando a euforia do progresso, que contrasta com a permanência de um projeto elitista, moralista e conservador. A Belle Époque tropical é um momento de importantes transformações no âmbito urbano-social, econômico e estético, caracterizado pela ânsia de renovação. Entretanto, o que se pode notar é que o agente dessa ação permanece retrógrado, fato que compromete a emancipação brasileira.

**Palavras-chave:** Belle Époque; Contradição formal; Lima Barreto.

**Abstract:** The premise is that *Recordações do escrívão Isaías Caminha* uses the character's memorialistic subjective to show, in satiric tone, how the Brazilian progress is not a development synonym. On this way, the social contradiction is represented as aesthetic resource, as belletrist language chocked with popular object; the satire which congregate the common and sublime stylus, at least, the subjective memory that demonstrate forward the intimate recordation. The narrative can expose the country entrance on the republican world, showing the progress euphoria that oppose with the perdurance of an elitist, moralist and conservator project. *Belle Époque tropical* is an important transformation moment characterized by renovation will. However, what we can notice is the medium of this action remain retrograde, aspect that compromise the Brazilian emancipation.

**Keywords:** Belle Époque; Esthetic formal contradiction; Lima Barreto.

### **Introdução: a representação da Belle Époque nas recordações íntimas de Isaías**

As análises estéticas desenvolvidas pelo crítico Antônio Candido<sup>3</sup> revelam, através da forma dos textos literários, visões sobre o Brasil que podem ser polarizadas entre a imagem de um país anunciante de um futuro inovador e a imagem de um país que permanece preso no subdesenvolvimento social. De modo geral, sobretudo em “Literatura e Subdesenvolvimento”, Candido explica como a literatura nacional, especialmente no modernismo, passou a exaltar os aspectos naturais da pátria, em uma tentativa de compensar

<sup>1</sup> Graduanda em Letras pela Universidade Federal de Lavras (UFLA). Bolsista de iniciação científica na FAPEMIG. E-mail: aleizybarati@gmail.com

<sup>2</sup> Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Orientadora de projetos de iniciação científica e pesquisas voluntárias sobre literatura e sociedade. Professora efetiva no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). E-mail: barbaradelrio@cefetmg.br.

o atraso no âmbito civil, criando uma literatura que “se nutria das promessas divinas de esperança” (CANDIDO, 1986, p.171). Expondo as condições predispostas, nas quais nossa literatura foi formada, o autor também revela como o analfabetismo aparece ligado diretamente à debilidade cultural, trazendo à tona pensamentos sobre o escritor brasileiro estar fadado a ser um escritor das minorias, que, sobretudo diante do contexto de modernização, sofre o risco de se tornar parte de uma cultura massificada e marcada pela dependência.

Não obstante todo esse processo de ocultação, isto é, um apagamento das classes baixas, a literatura nacional acaba denunciando as contradições do empréstimo cultural e, num processo mimético, cuja representação se dá através do diálogo com a forma social e com a deformação do modelo externo, surge a autenticidade reveladora. Exemplo disso é a formação da *Belle Époque* tropical, período que faz referência às transformações culturais ocorridas no início do século XX, as quais fomentaram o desenvolvimento nacional, e que coincidiram com a derrocada da monarquia, e em consequência disso, fizeram surgir novas formas de governo como a instauração da primeira República. Nesse contexto, ampliaram-se as trocas comerciais, a progressão do parque industrial interno e o consumo de bens externos, o qual auxiliava inclusive na dinâmica cultural nacional.

Nicolau Sevcenko (1989) afirma que transformações radicais ocorreram no cenário nacional entre 1900 a 1920, tornando o Brasil, sobretudo a capital federal, um catalizador cultural e de consumo. Assim, o Rio de Janeiro espalhava as tendências vindas sobretudo da Europa, incorporando a seu modo modificações de caráter urbano e paisagístico, buscando reiterar o pressuposto cosmopolita e civilizado. Estava sendo formada a *Belle Époque* brasileira símile da parisiense e, em meio aos cafés e as confeitarias, disseminava-se um glamour arquitetônico, trajes europeus que logo se contrastariam com o calor nacional, com a periferia urbana e até mesmo no uso de sapatos e paletós, como vemos em: “houve a criação de uma lei de obrigatoriedade do uso do paletó, para todas as pessoas sem distinção. O objetivo do regulamento era, pôr em termo a vergonha e a imundície injustificáveis dos mangas-de-camisas e descalços nas ruas da cidade” (SEVCENKO, 1989, p. 33).

A literatura nacional assimila esse processo histórico com propriedade e autonomia, sendo crítica a essa cosmetização. O resultado é ímpar: a representação de um país cuja modernização é conservadora, que mantém intocadas as relações sociais. Ou seja, o país se desenvolve, mas permanecem as contradições como a falta de acesso das classes mais pobres às inovações. Essa temática circunscreve às *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1917) em uma mediação entre a configuração da memória individual da personagem e da memória coletiva relatada em documentos históricos que discorrem sobre o Rio de Janeiro da primeira década do século XX:

Que casaco! Que sapatos! Naturalmente que hão de procurar coberturas para o frio, mas onde vão busca-las? Ao lixo e é um disparate! Se queres uma multidão catita, arranja meios de serem todos remediados. Vocês querem fazer disto um Paris em que se chegue sem gastar a importância da passagem ao mesmo tempo ganhando dinheiro, e esquecem de que o deserto cerca a cidade não há lavoura, não há trabalho enfim... (BARRETO, 2010, p. 170).

Ao relatar seus sentimentos sobre a lei que tornava o uso dos sapatos e dos paletós obrigatório, Isaías Caminha faz um relato da sociedade da época, inclusive menciona o decreto que tornava o uso do adereço obrigatório nas ruas cariocas, mas coloca nele suas impressões, o modo como se sente e como reage aos acontecimentos, mesclando assim os conceitos de memória individual e memória coletiva. Interessante é que, nessa relação, a memória individual produz uma reflexão sobre a construção da memória coletiva, o que acaba por relativizar o valor do desenvolvimento e da modernização dessa sociedade, sendo que o responsável por essa denúncia se encontra à margem.

As asserções de Jacques Le Goff (1985), que abordam a relação entre Documento e Monumento, transitando diretamente entre as definições de memória coletiva e memória individual, podem ajudar a compreender como a Literatura, ao produzir textos individuais, acaba por superar os registros historiográficos na medida em que nela a combinação entre o coletivo e o autoral se mescla dialeticamente. Nesse sentido, Le Goff retrata a importância da representação da memória coletiva, enfatizando que, sem ela, não seria possível uma associação representativa da memória individual. Livros de História, por exemplo, *Compêndio de História do Brasil*, de José Borges, costumam registrar o período de colonização como uma tentativa de representar o coletivo da formação do Brasil, mas, nisso, acabam apagando a memória indígena, submetendo-a à documentação oficial. Assim, fica evidente que toda memória oficial é um apagamento das individualidades, sobretudo daquelas que circulam à margem. A literatura, por sua vez, se diferencia da história, visto que, no âmbito literário, há deformações no processo de representação dos acontecimentos. Esse processo de *mimese* faz com que as contradições sejam evidenciadas, tornando o processo mais autêntico e verossímil. Para que fique mais claro, a literatura é capaz, através da forma estética, de representar a dinâmica da vida social e todas as suas

contradições, aspecto que muitas vezes não é revelado nos documentos historiográficos.

*Recordações do escrivo Isaiás Caminha* consegue refletir algumas das características da cultura nacional, pontuando especificamente acontecimentos da *Belle Époque* brasileira através das impressões do protagonista:

Parava diante de uma e de outra, fascinado por aquelas coisas frágeis e caras. As botinas, os chapéus petulantes, o linho das roupas brancas, as gravatas ligeiras pareciam dizer-me: Veste-me, ó idiota! Nós somos a civilização, a honestidade, a consideração, a beleza e o saber. Sem nós não há nada disso; nós somos, além de tudo, a majestade e o domínio! (BARRETO, 2010, p. 44)

A associação da civilização com a vestimenta já explicita o seu caráter fetichista. Trata-se de um adereço, um penduricalho, isto é, não se conforma como algo estruturalmente anexado. A impressão fascinada do personagem mostra o quanto distante ele estava do progresso. Dessa forma, o diálogo entre memória coletiva e memória individual também se faz estabelecido, visto que na produção de Lima Barreto esses dois elementos aparecem de forma recorrente: por vezes as recordações de Isaiás são só suas lembranças, mas, muitas vezes, suas memórias se tornam também parte importante do relato de um Brasil da época, confirmando a associação de ambas. Ainda nesse contexto, ao avaliarmos a obra como uma denúncia das contradições sociais e ao associarmos à nossa sociedade atual, trabalhamos também o conceito de imagem dialética explorado por Jeanne Marie Gagnebin (2004) e Georges Didi-Huberman (2010). Para eles, o passado não representa apenas uma lembrança, mas sim um questionamento do presente através do passado, despertando a vontade de mudar aquilo que não precisa mais ser o mesmo. Nesse sentido, as imagens literárias são dialéticas, no sentido de unir os contrários, sendo sempre questionadoras na medida em que proporcionam o reavivamento do passado sempre em nova perspectiva.

### **A forma contraditória das memórias: sátira e linguagem**

Nas muitas definições e visões que conceituam a sátira, João Adolfo Hansen define, entre outras formas, a sátira de Gregório de Matos como elemento capaz de ridicularizar algo ou alguém por meio do exagero com relação àquilo que é

supostamente fictício, mas que, exatamente, pela presença da hipérbole, passa a ser compreendido como real:

Lembre-se que a hipervalorização seiscentista da elocução propõe o discurso como metáfora pictórica; por isso, o artifício é um lugar-comum de ficção nas precativas e nos poemas, prescrevendo e efetuando a contrafação do natural como efeito inclusive 'hiper-realista', que oblitera a ficção por excesso dela (HANSEN, 1989, p. 294).

Embora essa definição tenha sido elaborada no século XVIII, é possível aproximá-la do século XX de modo a apontar na obra de Lima Barreto alguns pontos em que a sátira aparece como forma de denúncia social, próxima à perspectiva adotada por Gregório de Matos. Entretanto, ao contrário do Boca do Inferno, a sátira barretiana passa muitas vezes despercebida, mas ainda assim existe. Isaías Caminha, em suas recordações, representa muitos dos comportamentos que podiam ser encontrados em nossa sociedade na época. Ao descrever os títulos e prestígios de um médico, o faz de modo a congregar a sublimidade, a hipérbole na adjetivação o que conduz para um tom de escárnio. Nesse sentido, há um tom jocoso em que o travejamento irônico trabalha em função da sátira:

Ah! Doutor! Doutor!...Era mágico o título, tinha poderes e alcances múltiplos, vários polifórmicos...Era um pallium, era alguma coisa como clâmide sagrada, tecida com um fio tênue e quase imponderável, mas a cujo encontro os elementos, os maus olhares, os exorcismos se quebravam. De posse dela, as gotas da chuva afastar-se-iam transidas do meu corpo, não se animariam a tocar-me nas roupas, no calçado sequer. O invisível distribuidor de raios solares escolheria os mais meigos para me aquecer, e gastaria os fortes, os inexoráveis, com o comum dos homens que não é doutor. Oh! Ser formado, de anel no dedo, sobrecasaca e cartola inflado e grosso, como um sapo-entanha antes de ferir a martelada à beira do brejo; andar assim pelas ruas, pelas praças, pelas salas, recebendo cumprimentos: Doutor, como passou? Como está, doutor? Era sobre-humano! (BARRETO, 2010, p. 22)

A construção da figura do médico se faz através do louvor "Ah! Doutor! Doutor!" e do engrandecimento do título "era um pallium, era coisa como clâmide sagrada", mas junto a essa descrição solene há também o baixo, o chiste "Oh! Ser formado, de anel no dedo, sobrecasaca e cartola inflado e grosso, como um sapo-entanha". O uso

da expressão “sobre-humano” já revela a intenção em desfazer a interpretação, uma espécie de ironia produzida de forma a enfatizar a crítica satírica. Com elementos que vulgarizam a figura de um médico da época, Isaías procura ridicularizar, escarnecer, não só essa classe, mas a sociedade, que cultua esse exagero, como um todo, provocando o riso simultâneo a uma crítica aos relatos da cultura daquele tempo.

Ainda pelos olhos de Hansen, a sátira gregoriana é também utilizada como forma de dramatização das várias faces de algo ou alguém, por meio da ironia. Através da junção de diversos sinônimos que definem um termo, o efeito cômico é causado, advindo da desarmonia dessa reunião de palavras:

A sátira costuma jogar, aliás, com o procedimento de dramatizar a mesma divisão de um conceito, figurando-o de modo diverso e sinônimo em cada nova divisão com efeito irônico. Embora o discurso figurado ‘ande’, como encadeamento sequencial, não avança o tema reiterado nos sinônimos, que o acumulam. O descompasso é cômico, porque produz desarmonia por meio da acumulação apta para caracterizar tipos viciosos que, por definição, são desarmônicos e cômicos. (HANSEN, 1989, p. 317)

Essa configuração ajuda a iluminar a análise satírica da obra de Lima Barreto na medida em que percebemos o protagonista Isaías em um estado de revolta ao tomar conhecimento da situação favorável de um deputado que partira para São Paulo para estudar a cultura do café um dia depois de mandar que ele o visitasse. Uma vez em contato com essa notícia, Isaías atinge um estado de consciência, e parece perceber o absurdo no qual a sociedade em que vive é constituída:

Num dado momento, na segunda página, dei com esta notícia: ‘Parte hoje para São Paulo, onde vai estudar a cultura do café, o doutor H, de Castro Pedreira, deputado federal. Sua Excelência demorar-se-á... Patife! Patife! A minha indignação veio encontrar os palestradores no máximo de entusiasmo. O meu ódio, brotando naquele meio de satisfação, ganhou mais força [...] Gente miserável que dá sanção aos deputados, que os respeita e prestigia! Porque não lhes examinam as ações, o que fazem e para que servem? Se o fizessem... Ah! Se o fizessem! Que surpresa! Riem-se, enquanto do suor, da resignação de vocês, das privações de todos tiram ócios de nababo e uma vida de sultão... (BARRETO, 2010, p. 58)

Isaías, uma vez que descobre a verdade sobre o político, usa do acúmulo de inúmeros termos ofensivos para ilustrar a situação de indignação. Ao fazer uso dessa

técnica, que inclui o uso de adjetivações descompassadas, confere riso e humor, sobretudo ao mostrar as diversas faces do deputado, fazendo com que a sua figura se transforme em uma caricatura, transitando entre o real e o irreal, por meio do exagero.

Também pelo riso, a obra de Lima Barreto estabelece relação com as *Questões de Literatura e Estética*, de Mikhail Bakhtin. Para o filósofo, a linguagem é uma forma concreta de materializar suas convicções e assim expressar uma crítica quanto à sociedade em que vivemos e um elemento próprio dessa crítica social e da construção dos elementos satíricos é o riso, capaz de revelar ao indivíduo uma realidade a qual ele desconhecia:

Riso e lágrima reunidos é o princípio do drama moderno e, sobretudo, é a representação da expressão da natureza contraditória do homem na modernidade. No caso, a sátira pode revelar o comportamento alienado de homens socialmente considerados normais. (BAKHTIN, 2010, p. 110)

Em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, podemos notar exemplificações da teoria bakhtiniana, quando Laje da Silva enfrenta uma situação que explicita a crítica pelo riso, trazendo a concepção de Bakhtin para o que ele chamava de drama moderno:

Laje não lhe conhecia as obras, nem mesmo os artigos e ficou satisfeito que um outro conhecido seu viesse sentar-se sem cerimônia alguma à nossa mesa, obrigando-me a não lhe fazer mais perguntas sobre o *Pithecanthropus* literato. Era o Oliveira – não me conhece? O Oliveira, do O Globo!... tão conhecido!... Oh! (BARRETO, 2010, p. 33)

O riso no excerto revela a necessidade do “tão conhecido” jornalista ainda precisar reafirmar sua identidade e é assim também que Lima Barreto dá vida à crítica social que evidencia a necessidade geral de se autoafirmar, mesmo quando se tem seu sucesso reconhecido, principalmente pela classe jornalística da época. Interessante notar é que essa sátira aliada ao elemento irônico se depreende muito do comportamento social novecentista em que a aparência e a verborragia precedem a essência do trabalho a demonstrar como a cordialidade é o elemento chave para o sucesso da profissão. Nesse sentido, enfatiza-se como a figura do jornalista se

constrói pelo processo caricatural, fato que reitera o aspecto satírico do texto, demonstrando assim o exagero e o aspecto humorístico.

É inegável que a configuração da sátira nas *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, através da hipérbole na mescla de estilos – cômico e sério, rebaixado e sublime – acaba por desempenhar uma fatura hiper-realista, a qual consegue representar o real pela sua distorção ou pela ilusão criada. Lima Barreto consegue revelar, através da forma do texto, como o progresso nacional, a urbanização e a *Belle Époque* no Brasil representam uma apropriação distorcida daquilo que se tinha como projeto na Europa, nas avenidas de Haussmann e bulevares, como descreve Pesavento (1999).

Por fim, a linguagem da narrativa é um dos aspectos estéticos que esboça ainda a sua tendência conservadora e progressista, já que, embora coloque como objeto de representação “as mazelas físicas, sociais e mentais do Brasil oligárquico da I República, que se arrastavam por detrás de uma fachada acadêmica e parnasiana” (BOSI, 1969, p. 67), o faz de modo decorativo, ornamental, o que implica em um comprometimento da verossimilhança. De toda forma, essa linguagem nos permite evidenciar como o olhar para as questões nacionais ainda se fazia com o parâmetro das tendências arcaicas, caracterizando a ânsia crítica e de renovação como difusa:

o gosto pela ornamentação pode ora estar a reboque de um costumismo de superfície voltado para a celebração das elegâncias e vícios mundanos do Rio afrancesado do começo do século, ora buscar veicular uma metafísica ou teoria de conciliação entre barbárie e civilização (PAES, 1992, p.21).

Desse modo, Lima Barreto demonstra uma tentativa de popularização da linguagem, no intuito de torná-la mais oralizada. Sua investida, no entanto, é falha e acaba por evidenciar um conservadorismo enraizado, que busca na Europa um modelo de linguagem de sucesso:

o seu olhar fixo, atrás de fortes lentes, a testa baixa e fugidia quase me fizeram duvidar que fosse aquele o Veiga Filho, o grande romancista de luxuoso vocabulário, o fecundo *conteur*, o enfático escritor a quem eu me tinha habituado a admirar desde os catorze anos... Era aquele o homem extraordinário que a gente tinha que ler com um dicionário na mão? (BARRETO, 2010, p. 111).

No exemplo acima é possível notar como o protagonista Isaías, no momento em que encontra seu escritor favorito, duvida que o homem ali parado em sua frente é o ídolo que ele costumava ler desde o início da adolescência. Com palavras rebuscadas e referências no francês, Veiga Filho era um homem com uma escrita que o próprio personagem define como difícil de compreender. E é exatamente essa característica a responsável por sua fama de grande autor. Em aparência, no entanto, Veiga Filho é um homem ordinário como todos os outros e ao descrevê-lo assim, Lima Barreto revela uma contradição presente no Rio de Janeiro após o período da *Belle Époque*: um rebuscamento que é contradito pela pobreza dos conteúdos.

Na obra *Canaã e o Ideário Modernista*, José Paulo Paes busca discutir, além da obra de Graça Aranha, outras produções do início do século XX, evidenciando como o momento da *Belle Époque*, que precede o modernismo, demarca um período de transição. Assim, faz menção a Jeffrey D. Needell, com uma citação que ilustra bem todo o processo de tentativas de europeização do Brasil, revelando a necessidade de progresso pelas vias do atraso: “Um corpo brasileiro com uma máscara francesa.” (NEEDELL *apud* PAES, 1992, p. 44).

É também, por meio dessa citação, que José Paulo Paes inicia sua crítica à idealização da modernidade brasileira, argumentando que um otimismo utópico e um pessimismo crítico se opõem a todo momento, apesar de ser possível estabelecer uma conexão entre ambos, ao passo que os dois apresentam lados agressivos. Nesse aspecto, o crítico deixa evidente a dificuldade de conformação entre o Brasil do futuro e o Brasil passadista, resultando em um conflito permanente a conduzir a entrada dessa nação no mundo moderno. Paes assim como Needell revelam como as contradições históricas no momento do início do século XX acabam por ser representadas esteticamente e criticamente evidenciam um país cindido.

Consolidando esse raciocínio empreendido, a obra *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* aborda diretamente o assunto da linguagem como um drama do escritor brasileiro, cujos olhos se voltam à Europa ao mesmo tempo em que se preocupam com a representação nacional, denunciando as mazelas sociais e o jeito do brasileiro. Assim, a linguagem destaca esse drama entre sermos nós mesmos e sermos outro:

Na redação, era conhecido e respeitado como entendido em literatura e coisas internacionais. Ele e o Lobo, o consultor gramatical, eram os

dois mais altos ápices da intelectualidade do *O Globo*. Eram os intelectuais, os desinteressados, ficavam fora da ação ordinária daquele exército. Nunca se metiam nas polêmicas, não procuravam escândalos, não escreviam alusões. Eram os estandartes; as águias... Gregoróvitch era a artilharia. Com o seu estilo desconjuntado e a sua violência injuriosa, abria brecha nas linhas adversárias e dizimava-as de longe. Estrangeiro, nada sabendo da nossa história, nem pelo estudo nem a sentindo pelo sangue, a sua crítica e o seu ataque tinham uma violência desmedida. Não poupava, não desculpava, não sentia até que ponto o homem era culpado, até que ponto a marcha das coisas fazia o homem culpado. Ligeiramente enfronhado nas causas da política do momento, ele só via diante de si um aspecto do fato, não sentia inconscientemente os outros que se ligavam com o passado que ele não conhecia, nem os outros que o futuro pressentido condicionava. Um brasileiro, educado e criado no meio das tradições, dos usos, dos hábitos, das qualidades, dos defeitos do seu meio, não teria a violência de sua linguagem, a sua força de crítica, a brutalidade de seu ataque. (BARRETO, 2010, p.105)

Lima Barreto, de forma sutil, evidencia aqui a dualidade no olhar do escritor brasileiro. Perceba que Gregoróvitch, que não conhecia bem a realidade brasileira, baseava suas críticas na Europa, e queria trazer ao Brasil o modelo de sociedade europeizada sem considerar o que diferenciava nosso país dos demais lugares, ignorando as peculiaridades que não permitiam que ambos fossem iguais. Isaías, por sua vez, ao discorrer sobre as opiniões do amigo, acrescenta sua visão de que um brasileiro, exposto às condições de criação e a uma realidade totalmente diferente da do colega, se colocado na mesma posição que Gregoróvitch, repensaria suas críticas e expressaria maior preocupação com as denúncias das adversidades brasileiras do que com a implementação da cultura europeia em nossa nação.

Essa questão representada na obra é muito debatida por Flora Sussekind, que explica como a formação do ofício do escritor no começo do século passado sofria de uma condição ambígua, isto é, uma relação entre perpetuar-se escritor no seu país sob o signo do estrangeiro, daquela ótica de fora. Existia todo um esforço para o desenvolvimento no sentido de tornar o texto técnico contrastando imagens, fato que até enforma os autores do período. Assim, “o tipo de trabalho que se oferecia aos literatos era cada vez menos literário” (SUSSEKIND, 1987, p.75). Notícias e colunas vão substituindo os folhetins e o escritor fica à mercê de uma série de novidades que precisa incorporar aliançando à demanda de seu convívio.

Interessante, nesse aspecto, é compreender a formação da República das Letras que caminhava sob a égide do progresso na consideração da profissão e do jornalismo, mas carregava o atraso na medida em que a profissionalização se dava através do viés da cordialidade e do favor, fato que comprometia a postura do intelectual engajado, que precisava vender-se aos modismos, inclusive europeus, para sobreviver em território local, se assim quisesse ser reconhecido:

O chique era mesmo ignorar o Brasil delirar por Paris (...) As Viagens se multiplicavam, o câmbio favorável e as companhias de navegação proporcionando facilidades aos escritores e jornalistas, os jornais, por sua vez, muito interessados em terem correspondentes na Europa. (BROCA, 1956, p.93)

*Recordações do escrívão Isaías Caminha* representa o drama de qualquer escritor do período, inclusive Lima Barreto, na medida em que insere na literatura temas novos e alterações causadas pela *Belle Époque*, mas mantém um conservadorismo na linguagem, um vezo estético arcaizante, expondo claramente um movimento transitório denominado Pré-Modernista, por Tristão Athayde, e retomado por Alfredo Bosi, que assim o conceitua:

De modo geral, os gêneros literários (lírica, ficção, crítica etc.) no Pré-Modernismo indicam o prosseguimento e a estilização dos já cultivados pelos escritores realistas, naturalistas e parnasianos. Entretanto, ao elemento conservador importa acrescentar o renovador, aquele que justifica o segundo critério, com que definimos o termo Pré-Modernismo. Um Euclides, um Graça Aranha, um Monteiro Lobato, um Lima Barreto injetam algo novo na literatura nacional, na medida em que se interessam pelo que já se convencionou chamar “realidade brasileira”. (BOSI, 1969, p. 12)

Isto posto, pode-se dizer que a obra de Lima Barreto, ainda que apresente um ornamento de linguagem, consegue, através do contraste com a denúncia sobre o *modus vivendi* do escritor e do jornalista brasileiro, representar a ânsia progressista nacional perpetuada por vezos conservadores. Seja na linguagem contrastante, seja na exposição do sublime e do rebaixamento na sátira também presente na narrativa a contradição fica evidente deixando claro seu potencial crítico. Não podemos ainda deixar de lembrar que nessa obra a memória tem valor especial, pois ela é capaz de reunir o contraste entre as recordações íntimas do personagem e a memória nacional em construção, evidenciando seus momentos de encontro e de separação.

Há momentos em que a narrativa *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* pontua uma crise iminente no jornal, causada por um desejo repentino de Loberant por mudar a temática abordada nas notícias, anseio esse que marca a necessidade de uma renovação estética. Entretanto, a linguagem e a configuração da narrativa enunciam como esse processo se caracterizava somente como parte de um projeto de cosmetização das questões sociais nacionais, semelhança radical entre a obra e o processo modernizador da *Belle Époque* nacional:

Mas não contente com esses expedientes todos, um dia o doutor Loberant, supondo a popularidade do rival devida à falta de gramática nos artigos, chegou à redação furioso e, com o seu modo habitual, berrou:

— Não quero mais gramática, nem literatura aqui!... Nada! Nada! De lado essas porcarias todas... Coisa para o povo, é que eu quero!

O Lobo, que estava na sala, teve em começo um grande olhar de tristeza com que envolveu toda a sala e a coleção de jornais dependurados pelas paredes. Depois de um momento de hesitação, tomou coragem e observou:

— Mas, doutor...

Ora, Lobo! já vem você...

— Mas, doutor, a língua é uma coisa sagrada. O culto da língua é um pouco o culto da pátria. Então o senhor quer que o seu jornal contribua para corrupção deste lindo idioma de Barros e Vieira.

— Qual Barros, qual Vieira Isto é brasileiro — coisa muito diversa!

— Brasileiro, doutor! falou mansamente o gramático. Isto que se fala aqui não é língua, não é nada: é um vazadouro de imundícies. Se Frei Luís de Sousa ressuscitasse, não reconheceria a sua bela língua nesse amálgama, nessa mistura diabólica de galicismos, africanismos, indianismos, anglicismos, cacofonias, cacotecnias, hiatos, colisões... Um inferno! Ah, doutor! Não se esqueça disto: os romanos desapareceram, mas a sua língua ainda é estudada...

(...)

A República soltou de dentro das nossas almas todas uma grande pressão de apetites de luxo, de fêmeas, de brilho social. O nosso império decorativo tinha virtudes de torneira. O encilhamento, com aquelas fortunas de mil e uma noites, deu-nos o gosto pelo esplendor, pelo milhão, pela elegância, e nós atiramo-nos à indústria das indenizações. Depois, esgotado, vieram os arranjos, as gordas negociatas sob todos os disfarces, os desfalques, sobretudo a indústria política, a mais segura e a mais honesta. Sem a grande indústria, sem a grande agricultura, com o grosso comércio nas mãos dos estrangeiros, cada um de nós, sentindo-se solicitado por um ferver de desejos caros e satisfações opulentas, começou a imaginar meios de fazer dinheiro a margem do código e a detestar os detentores do

poder que tinham a feérica vara legal capaz de fornecê-lo a rodo. Daí a receptividade do público por aquela espécie de jornal, com descomposturas diárias, pondo abaixo um grande por dia, abrindo caminho, dando esperanças diárias aos desejosos, aos descontentes, aos aborrecidos. E os outros jornais? Nos outros o suborno era patente; a proteção às negociatas da gente do governo não sofria ataques; não demoliam, conservavam, escoravam os que dominavam. (BARRETO, 2010, p. 126)

Com medo de que seu jornal deixasse de fazer o sucesso que fazia, Loberant decide abandonar as publicações inspiradas na cultura europeia e publicar tópicos informais e bem “abrasileirados”, na intenção de despertar o interesse da população para que seu público alvo alcançasse constante crescimento. Essa decisão, apesar de fundamentada apenas no interesse, é capaz de estabelecer um paralelo com a modernização de fachada, quando a renovação vinha não por uma necessidade consciente da renovação, mas por uma estratégia de venda e de configuração populista, pois assim como Loberant decide publicar “assuntos do povo”, também o faziam os autores do período, inovando em temas que revelavam os problemas sociais e as mazelas do país, mas sob uma forma estética que ainda se vinculava às estéticas passadistas.

Com a *Belle Époque*, as temáticas literárias passam a ser “o embate irreconciliável entre civilização e barbárie quanto como ameno saudosismo de uma época – e, conseqüentemente, de um espaço - ainda não inteiramente tomados pelas transformações modernizadoras” (NEGREIROS, 2019, p. 122). Desse modo, a literatura passa a representar não um espelho do corpo social do país, mas um recurso capaz de expressar críticas às várias faces que ele possui, além de possibilitar um diálogo entre a modernidade e a produção literária da época. Os jornais também são alvos das grandes mudanças e iniciam abordagens de temas como moda e entretenimento, em detrimento cada vez maior dos textos críticos, transformando então a notícia na força do jornal, em seu foco principal. O progresso era então visitado e a imagem austera de uma sociedade em transformação se colocava, seja na ênfase a adaptação aos costumes europeus, seja na especificidade nacional, que se mantinha frente às tendências. Entretanto, não eram apresentadas soluções práticas e significativas de transformação para aqueles cuja renda ou classe não permitia a incorporação aos padrões implantados, revelando assim sua marginalização.

## Considerações finais

Este artigo buscou discorrer sobre a obra *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, a qual é capaz de apresentar a *Belle Époque* criticamente, isto é, revelando-a como um acontecimento implementado no Brasil, inspirado no modelo europeu, visando à modernização social, trazendo costumes e uma linguagem que ignoravam as peculiaridades brasileiras e a heterogeneidade do nosso povo. Em outras palavras: uma modernização de fachada, que visou adaptar parte da população a um modo de vida europeu e marginalizou aqueles cuja posição social e econômica não permitia a adequação.

As consequências da *Belle Époque*, no entanto, não modificavam apenas a estrutura social, a imprensa também sofreu diversas mudanças estruturais. Os jornais passaram abordar cada vez menos conteúdos literários e críticos, focando especialmente nas notícias e visando o lucro cada vez maior. Os problemas socioculturais se tornaram então o cerne dos autores, que utilizavam a imprensa como campo de debate social. Para Lima Barreto, os jornais configuravam inspiração para suas obras literárias e carregavam suas impressões pessoais sobre a administração pública da capital do Brasil na época, o Rio de Janeiro. Na visão do autor, a gestão administrativa carioca era caótica e se atentava em revestir bem o exterior dos bairros mais nobres e centrais, enquanto a população que residia na periferia não tinha seus direitos básicos atendidos. Suas obras, portanto, retratam o caráter do público leitor e da imprensa do início do século XX; em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, essa personalidade é exprimida através do jornal abordado na obra, O Globo. É também através de suas obras que Lima Barreto apresenta algumas inovações parciais nos quesitos estéticos como forma de denúncia e crítica ao português arcaico que ainda predominava nos autores renomados. Sua ironia, sátira e linguagem coloquial foram vistos por um longo período como erros duramente reprovados, como pontua Sussekind (1987). Com o passar do tempo, no entanto, foram reconhecidos como nada mais que uma crítica discreta ao conservadorismo que contradizia a ideia de inovação como um todo, mas que representava não só uma incoerência literária como também social características da época e do período pré-modernista.

*Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, primordialmente, apresenta revolução estética ao exteriorizar os princípios nos quais a criação literária deve ser

pautada e incidir em problemas socioculturais, funcionando como instrumento de denúncia. A temática da solidão dos personagens também é algo que, segundo Osman Lins, só viria a aparecer como pauta literária no romance moderno e contemporâneo (LINS *apud* NEGREIROS, 2019, p. 252). Em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, os personagens mantêm apenas relações superficiais entre si e vivem em recorrente vazio existencial, situação, no entanto, que é encoberta pelo tom caricatural em que a história é construída. Podemos dizer então que Isaías é a personificação da angústia humana e que a consciência de seu estado traz à tona também uma consciência do espaço social em que vive e de sua constituição, pois ao perceber sua condição de solidão e, obrigatoriamente, independência, Isaías também acaba por constatar a falta de relações profundas presentes no meio em que vive e uma ideia equivocada de autossuficiência praticada por todos. Não obstante isso, Isaías aceita sua condição e é incapaz de realizar algo que mude seu papel social, representando cada vez mais a constituição de um povo alienado e decidido a não romper seu estado de ilhamento.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Martin Claret, 2010.
- BOSI, Alfredo. *O pré-modernismo*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1969.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1986.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1989.
- LE GOFF, Jaques. *Memória-história*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1985.
- NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (orgs). *Belle Époque: a cidade e as experiências da modernidade*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.
- PAES, José Paulo. *Canaã e o ideário modernista*. São Paulo: EDUSP, 1992.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Um novo olhar sobre a cidade: a nova história cultural e as representações do urbano. In: *Porto Alegre na virada do século 19: cultura e sociedade*. Porto Alegre: UFRGS, 1994.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias sobre o urbano* Paris, Rio de Janeiro e Porto Alegre. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

---

Recebido em: 20/05/2020

Aceito em: 31/07/2020

# A violência divina do homem: leituras de “A hora e a vez de Augusto Matraga”

*The man's divine violence: readings of “The hour and the turn of Augusto Matraga”*

Antonio Daniel Félix<sup>1</sup>

Sílvio Augusto de Oliveira Holanda<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho é apenas um recorte de nossa pesquisa sobre a relação entre o texto literário e seu público. Aqui, discutimos dois textos de recepção da novela “A hora e a vez de Augusto Matraga” de Sagarana (1983), a saber: Luis Truzzi (2007) e Gustavo Ribeiro (2016). Tomamos como base a discussão de Hans Robert Jauß sobre a experiência estética, considerando tanto seu lado positivo quanto seu lado negativo, ou seja, o gozo possibilitado pela diversidade de experiências na leitura, bem como a ampliação do horizonte possibilitada por meio desta, isto é, a percepção do leitor das hipocrisias sociais, bem como a compreensão de seu mundo e de si mesmo; por outro lado, a possibilidade utópica e doutrinadora que esta experiência pode possibilitar, principalmente quando em interação com leitores ingênuos.

**Palavras-chave:** Sagarana; Guimarães Rosa, leitura; experiência estética; Hans Robert Jauß.

**Abstract:** This paper is just a cutout of our research on the relationship between the literary text and its audience. Here, we discuss two reception texts of the novel “A hora e a vez de Augusto Matraga” from Sagarana (1983), they are: Luis Truzzi (2007) and Gustavo Ribeiro (2016). We take as basis Hans Robert Jauß's discussion about the aesthetic experience, by considering both its positive and negative sides, it means, the enjoyment made possible by the diversity of experiences in reading, as well as the widening of the horizon made possible by it, that is, the reader's perception of social hypocrisy, as well as the understanding of his world and of himself; on the other hand, the utopian and indoctrinating possibility that this experience can make possible, especially when interacting with naive readers.

**Keywords:** Sagarana; Guimarães Rosa, reading; aesthetic experience; Hans Robert Jauß.

## Introdução

A insatisfação com sua própria realidade leva as pessoas constantemente à criação e/ou procura de outras realidades que possam satisfazer seus anseios irrealizáveis e/ou reprimidos num dado momento.

A literatura torna-se, assim, o refúgio dos decepcionados e/ou tediados com seu mundo. Nela, tudo é possível, como, por exemplo, ser espancado, cair em um barranco consideravelmente alto, não morrer e, ainda, enfrentar o maior jagunço de todos, com parte de seu bando, sozinho, além de, supostamente, ir para o céu por matar pessoas consideradas más.

O melhor de tudo isso é que o leitor não sofre dano algum, pois há quem diga que a “ficção” não tem nada a ver com a realidade e que, por conta disso, não causaria

<sup>1</sup> Mestrando em Letras (UFPA/CAPES); graduado em Letras Língua Portuguesa (IFPA); graduando em Letras Língua Alemã (UFPA). Contato: antodanfel@outlook.com.

<sup>2</sup> Possui Pós-doutorado em Letras pela Universidade de Lisboa e doutorado em Letras pela USP. Atualmente é Professor associado IV da UFPA. Contato: eellip@hotmail.com.

nenhum dano a este. Não obstante, há quem diga o contrário, visto que, se o leitor se identificar com a obra de tal maneira a tomar seus ideais como exemplos a serem seguidos e praticados na vida real, teremos um problema.

Admitimos, claramente, que a literatura não tem efeito algum imediatamente concreto, no entanto, consideramos que ela possa “provocar” efeitos irreversíveis em relação às emoções e percepção de mundo do leitor. Como exemplo destas considerações iniciais, temos os casos de suicídios resultantes da identificação de inúmeros leitores com os sofrimentos do jovem Werther de *Die Leiden des Jungen Werther* (1774) (Os sofrimentos do jovem Werther), de Wolfgang von Goethe.

A literatura pode ser, assim, tanto um repositório histórico e/ou cultural ao repassar o conhecimento de antes às novas gerações, como pode quebrar velhos paradigmas e instaurar novas formas de ser e agir ou pode, simplesmente, ser o refúgio dos cansados do cotidiano que procuram por algum entretenimento e deleite.

Levando estes pontos em consideração, nosso trabalho discutirá dois textos de recepção da novela “A hora e a vez de Augusto Matraga”, Luis Truzzi (2007) e Gustavo Ribeiro (2016), tomando como base os pontos de convergência e/ou divergência entre as interpretações propostas e a novela. Ademais, tomamos como metodologia para nossa leitura a proposta de caráter hermenêutico feita por Jauß (2002), segundo a qual, para que se tenha uma compreensão mais completa possível de um dado texto, é preciso que inúmeras leituras consequentes sejam realizadas.

### **Sob o olhar de Jauß**

Em 1977 é publicado um livro, cujo objetivo é discutir a relação entre a obra literária e seu público, intitulada *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik: Versuch im Feld der ästhetischen Erfahrung, Band I*<sup>3</sup>, no qual é-nos introduzido o conceito de *ästhetische Erfahrung*<sup>4</sup> logo em seu primeiro capítulo. Não obstante, para começarmos nossa discussão, partiremos de uma passagem de outro livro, no qual Jauß afirma que

<sup>3</sup> *Experiência estética e hermenêutica literária*: pesquisa no campo da experiência estética, volume I.

<sup>4</sup> Acreditamos que o conceito de *experiência estética* seja introduzido na estética da recepção no livro *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* (Pequena apologia da experiência estética) de 1972, entretanto ainda não tivemos acesso a ele.

Denn was uns ästhetische Erfahrung vornehmlich eröffnet, ist keine Intuition fremden Wesens, wie sie mystische Erfahrung beansprucht, sondern der uns zugewandte Horizont der Welt eines Andern, der seine Fremdheit als Möglichkeit eines Anderssein-Könnens verstehen läßt.<sup>5</sup>

Certamente, é por meio desta possibilidade de se experienciar o outro que a experiência estética possibilita ou abre (se traduzíssemos literalmente *eröffnet*) que o leitor compreende não somente ao outro, mas também a si mesmo, tendo em vista que a demanda de que a obra deva ser compreendida a partir de si mesma, não exclui, pelo contrário, requer que o leitor adentre seu mundo.

Antes de maiores discussões, devemos admitir que para que haja a experiência estética, deve haver interesse pela obra literária e, por conseguinte, a interação desta com o público, seja com o próprio autor ou com o leitor. Neste sentido, de acordo com Jauß (1977), mesmo nos tempos mais atuais, a possibilidade de se viver outras experiências em mundos distintos da realidade ordinária é a porta de entrada para a interação entre a obra e seu público, isto é, a experiência estética, que, certamente, não se inicia pela compreensão e/ou interpretação da obra, mas sim pelo envolvimento emocional do leitor com ela. Não obstante, este envolvimento emocional pode ter reflexo na interpretação desta.

O mundo literário envolve o leitor, de tal modo que ele vivencia novas formas de ser e agir. Durante esta imersão a este mundo distinto, o leitor é, majoritariamente, tomado por emoções que desenvolvem a trama. Atentando para isso, faz-se necessário pontuar que, uma vez que a leitura é uma imersão no outro, numa realidade paralela a do leitor, este deve, num dado momento, retornar a sua realidade primária.

Ao considerar estes dois momentos, em um estudo seu, traduzido e publicado em artigo sob o título *Levels of identification between hero and audience* (1974), Jauß divide a experiência estética em dois níveis, a saber: o *nível prerrelexivo* e o *reflexivo*.

Hermeneutically, we must distinguish between a first and second level of aesthetic experience. Understanding of the intention, like all explication of a work, occurs on a second, reflective level of aesthetic

---

<sup>5</sup> Para nós, o que experiência estética possibilita não é nenhuma intuição de seres estranhos como a experiência mística clama, mas a de um mundo do outro com o horizonte voltado para nós, cuja estranheza como possibilidade nos permite a compreensão de um poder-ser-outro. (JAUß, 1994, p. 17-18, tradução nossa)

experience, when the spectator or reader turns back critically toward his primary aesthetic experience. The first, prereflective level of aesthetic perception is the communicative framework for an imaginative consciousness which is prepared to enter into emotional identification with the action and situation of the character. (JAUß, 1974, p. 287)

Podemos dizer que o primeiro é, justamente, voltado para o envolvimento emocional, isto é, o envolvimento do leitor dentro da narrativa de modo que ele sinta as mesmas emoções que os personagens, enquanto que o segundo é voltado para a compreensão crítica da obra, momento em que o leitor julga o texto literário, conscientemente, em suas nuances, inevitavelmente, tomando o mundo humano como base para seu julgamento.

Se, anteriormente, o estudioso alemão julga que a *experiência estética* aconteceria antes de qualquer reconstrução de intenção do autor, agora dizemos que há uma estrutura que “conduz” o leitor a um envolvimento emocional e que tal estrutura é o que possibilita o primeiro nível da *experiência estética*. A reconstrução da intenção do autor, bem como qualquer outra forma de, criticamente, ler a obra é o que possibilita ou constitui o segundo nível da *experiência estética*.

Certamente podemos dizer que a literatura, de modo geral, extrapola a realidade humana ao proporcionar experiências ao seu público, as quais não seriam possíveis de serem vividas na vida real, ou seriam muito arriscadas. Neste sentido, ao considerar a relação entre estas, Jauß (1977) assegura que somente em casos extremos que a perfeição de antecipação da literatura poderia se rebaixar à coincidência com realidade humana, mas que, provavelmente, deverá ser decepcionada por ela. Em outras palavras, os ideais literários não se adequarão a ela, porque esta é “falha”, por isso, eles devem permanecer no mundo literário.

Como o escritor, no lado da produção estética, tem como fundamento o mundo humano, na obra, o leitor pode deparar-se consigo mesmo, isto é, com sua própria personificação, por conta da natureza libertadora da obra que o livra das restrições da percepção cotidiana, possibilitando-lhe perceber e julgar as hipocrisias sociais. Não obstante ele deve considerar fazer com sua liberdade e “poder de percepção” somente o que faria com seriedade em seu mundo.

Ao adentrar ao mundo literário, o leitor deve ter ciência de que este se trata de um mundo que não deve ser levado em conta em sua plenitude, isto é, o que ele abre

ao leitor não precisa coincidir com a realidade primária, tampouco ser comprovado. Dessa forma, o leitor, no nível prerreflexivo da experiência estética ou no ato da leitura propriamente dito, deve ter uma atuação à distância, ou seja, ele deve ter ciência de que os papéis assumidos no mundo literário não condizem com aqueles em seu próprio mundo, dado que, caso haja confusão entre tais mundos, a experiência estética pode avançar para esteticismo, quando o leitor assume uma postura oriunda do mundo literário numa ocasião real, na qual, segundo Jauß (1977), as convenções da moral ou do tato demandam sua seriedade.

Ao considerarmos que o mundo literário se aproxima do mundo humano em sua configuração, devemos admitir a possibilidade de um leitor ingênuo confundi-los, ao não conseguir distinguir sua conduta num ou noutro. De fato, o leitor ingênuo pode, também, fazer o inverso, pois, assim como ele baseia-se em seu mundo para julgar o literário, ele pode julgar seu mundo com base no literário. Mas, isso seria o inverso do, supostamente, natural, uma vez que o padrão é ter seu próprio mundo como fundamentação para avaliar qualquer outro. Tendo isso em vista, o estudioso alemão afirma que

Die Umkehrung dieser Muster: daß die aus der Lektüre geschöpften Erwartungen auf eine fremde Wirklichkeit stoßen, die reinen Gefühle und höheren Leidenschaften der Dichtung sich im Leben nicht einstellen wollen und nur gegen die Alltagserfahrung in den Phantasiewelten des Tagtraums aufrecht erhalten werden können, ist eine pathologische Kehrseite der ästhetischen Erfahrung.<sup>6</sup>

Aqui, deparamo-nos com o auge da desconstrução da sétima tese de 1967 do crítico alemão. Se antes a literatura só cumpriria sua função se ela tivesse impacto sobre a forma de pensar e agir de seus leitores, agora, em especial os casos inexequíveis, a possibilidade de tal ocorrência é considerada uma patologia, tendo em vista seu idealismo inadequado ao mundo humano.

Reiteramos que, como a literatura não tem compromisso com uma verdade que possa e/ou deva ser comprovada, ela pode possibilitar a realização de sonhos e/ou desejos utópicos, que, na realidade do leitor, não seriam possíveis, por isso, a

---

<sup>6</sup> O contrário desse padrão: a expectativa criada a partir da leitura que se choca com uma realidade estranha — os sentimentos puros e paixões mais elevadas da literatura não se ajustarão à vida e, somente em contraste à experiência cotidiana, nos mundos de fantasia do devaneio, podem ser validamente preservados — é um lado contrário patológico da experiência estética. (Ibidem, p. 29, tradução nossa)

tentativa de materialização do mundo literário no humano, é considerada, por Jauß, patológico. Logo, levando em conta tanto o lado libertador da experiência estética quanto seu lado doutrinador e/ou utópico, ele assegura que

Erst auf der reflexiven Ebene der ästhetischen Erfahrung wird der Betrachter in dem Maße, wie er bewußt die Zuschauerrolle einnimmt und diese mitgenießt, gerade auch wiedererkannte oder ihn selbst betreffende lebensweltliche Situationen ästhetisch genießen und genießend verstehen.<sup>7</sup>

Se antes o prazer residiria no nível prerreflexivo da experiência estética, agora, considerando a interação entre os mundos literários e humano, bem como a possibilidade de o leitor deparar-se com sua própria posição social, Jauß julga que somente no nível reflexivo haveria não só um prazer, oriundo do envolvimento emocional, mas acima de tudo, um prazer consciente.

Aqui, a literatura cumpre uma de suas funções, a de ampliar a visão de mundo do leitor. Uma vez que é possível a este a possibilidade de vivenciar, como um deus, suas próprias ações, bem como as ações de toda uma comunidade, ele pode ver o que os outros — neste caso, em relação à obra, os personagens — não veem e daí ampliar seu entendimento em relação à sua própria vida e ao mundo que o circunscreve.

Em alguns de seus trabalhos, o fundador da estética da recepção resume sua discussão, como uma forma de revisão e organização de seu pensamento. Aqui, ele o faz, ao resumir sua discussão acerca do lado receptivo e comunicativo da experiência estética, como segue:

Die einführende Betrachtung hat uns einige Struktureigenschaften der ästhetischen Erfahrung vorgestellt, die vornehmlich als Aspekte des rezeptiven und kommunikativen Verhaltens greifbar wurden. Bevor wir uns der produktiven Seite der ästhetischen Erfahrung zuwenden, sei das Ergebnis der ersten Bestandsaufnahme kurz zusammengefaßt. Auf der rezeptiven Seite unterscheidet sich ästhetische Erfahrung von anderen lebensweltlichen Funktionen durch die ihr eigentümliche Zeitlichkeit: sie läßt ›neu sehen‹ und bereitet mit dieser entdeckenden

---

<sup>7</sup> Somente no nível reflexivo da experiência estética que o observador, à medida em que ele conscientemente ocupa o papel de expectador e com isso goza, agora, também, seria reconhecido ou gozaria esteticamente de situações cotidianas de seu interesse e as, prazerosamente, compreenderia. (Ibidem, p. 26, tradução nossa)

Funktion den Genuß erfüllter Gegenwart; sie führt in andere Welten der Phantasie und hebt damit den Zwang der Zeit in der Zeit auf; sie greift vor auf zukünftige Erfahrung und öffnet damit den Spielraum möglichen Handelns; sie läßt Vergangenes oder Verdrängtes wiedererkennen und bewahrt so die verlorene Zeit. Auf der kommunikativen Seite ermöglicht ästhetische Erfahrung sowohl die eigentümliche Rollendistanz des Zuschauers als auch die spielerische Identifikation mit dem, was er sein soll oder gern sein möchte: sie läßt genießen, was im Leben unerreichbar oder auch schwer erträglich wäre; sie gibt den exemplarischen Bezugsrahmen für Situationen und Rollen vor, die in naiver Nachahmung, aber auch in freier Nachfolge übernommen werden können; sie bietet schließlich die Möglichkeit, gegenüber allen Rollen und Situationen die Verwirklichung seiner selbst als einen Prozeß ästhetischer Bildung zu begreifen.<sup>8</sup>

Em outras palavras, no lado receptivo, há um *novo olhar* e este tem a função descobridora, porque, no mundo literário, o leitor sente a emoção do descobrimento ao perceber coisas que sua realidade mantém sob limitação, e a intuição de *presente mais completo*, porque ele tem acesso completo ao mundo, podendo, por exemplo, deparar-se com sua personificação e além dela, ter acesso a forma de ser e pensar de seu chefe.

Ao poder ir a outros mundos, o leitor pode ter a perspectiva de viver tanto num tempo futuro, no qual pode experienciar coisas novas que não existem em sua realidade, possibilidades do futuro, quanto num tempo passado, no qual ele pode vivenciar tanto o que já passou na história da humanidade quanto, simplesmente, experienciar a forma de ser e pensar de momentos anteriores.

No lado comunicativo, há tanto a possibilidade de o leitor ter a ciência de que seu gozo na interação com a obra não lhe causará qualquer dano, uma vez que ele

---

<sup>8</sup> O estudo introdutório tem-nos apresentado algumas propriedades da experiência estética, que seriam compreensíveis, principalmente, como aspectos de condutas receptiva e comunicativa. Antes de voltarmos nossa atenção ao lado produtivo da experiência estética, que o resultado do inventário inicial seja brevemente resumido. No lado receptivo, a experiência estética se diferencia de outras funções cotidianas por meio de sua temporalidade peculiar: ela permite um “novo olhar” e prepara, com essa função descobridora, o gozo do presente mais completo; ela conduz a outros mundos da fantasia e, com isso, suspende as restrições do tempo no tempo; ela antecipa experiência futura e, com isso, abre o escopo de possíveis ações; ela permite reconhecer o passado ou o suprimido e preserva, assim, o tempo perdido. No lado comunicativo, a experiência estética possibilita tanto a peculiar atuação à distância do expectador quanto a identificação lúdica deste, com o que ele é ou gostaria de ser: ela permite gozar o que seria inalcançável na vida ou, também, o que seria dificilmente suportável; ela predetermina o quadro de referência exemplar para situações e atuações, que em imitação ingênua, assim como em livre emulação poderiam ser assumidas; ela oferece, finalmente, a possibilidade de, em contraste a todas atuações e situações, compreender a realização de si mesmo como um processo estético de formação. (Ibidem, p. 32, tradução nossa)

tenha ciência de sua *atuação à distância*, isto é, de que ele não faz parte do mundo literário, embora se “veja” neste, quanto a de ele não conseguir estabelecer esse distanciamento seu da obra, o que poderia provocar um comportamento seu inadequado quando em sua própria realidade.

Este último caso é considerado como um problema patológico por Jauß. Entretanto, só se configuram como um problema patológico os casos inexecutáveis, visto que a obra possibilita ao leitor, seja por imitação ou emulação, um quadro de referências de situações e/ou atuações que podem ser assumidas em sua realidade cotidiana. Por fim, diante da possibilidade de ver um todo, o leitor pode compreender a si mesmo como um processo de formação estética.

### **O deus Matraga**

Luis Truzzi (2007) objetiva analisar a relação entre a cultura erudita e a cultura popular como fundamentação para a criação dos contos “O burrinho pedrês”, “São Marcos” e da novela “A hora e a vez de Augusto Matraga”. Em relação à novela de Nhô Augusto, sua discussão divide-se, basicamente, em três momentos, a saber: uma discussão sobre o mítico e outra sobre o místico que podem ser vistos na base da obra, em ambas as discussões é estabelecida relação do personagem com representantes míticos, Dionísio e Orfeu, e místicos, São Francisco e Jesus Cristo, e uma leitura de natureza religiosa da novela, na qual o pesquisador apresenta os três momentos desta — arraial do Murici, Tombador e Rala-Coco — sob a perspectiva de inferno, purgatório e céu; estes três últimos seriam uma adaptação na ótica religiosa, segundo o estudioso, da trilogia mítica de morte, renascimento e vida.

Em sua comparação entre o protagonista e Orfeu, seu texto assevera que, assim como este, Nhô Augusto tem duas passagens pela morte finalizada com o fogo, seja pela queimadura na pele ou por bala. Além de seu nome que pode ser relacionado com o termo grego “tragos”, que significa “bode”, ele assinala que o protagonista da novela morre como um bode expiatório, pontuando, ainda, que o bode teria sido a base do escritor para a criação do personagem, tendo em vista que este pode ser simbolicamente relacionado tanto a um ato sacrificial quanto à luxúria e ao desregramento.

Em relação a Orfeu, sua pesquisa afirma que o protagonista, assim como ele, desce ao inferno, neste caso, simbolizado por sua queda ao barranco, de onde inicia um retorno à vida. Além disso, ambos têm um forte apego ao passado e são supostamente santificados após a morte.

Sobre o diálogo entre a vida de São Francisco e a de Nhô Augusto, sua dissertação pontua que ambos têm um desejo profundo de seguir os passos de Cristo, não obstante, reconhece que aquele escolhe tal caminho enquanto este é, relativamente, forçado.

Ele afirma, ainda, que ambos têm, inicialmente, uma vida mundana e que buscam a redenção na abstinência dos prazeres e na penitência do corpo, concluindo que “apesar de se diferenciar de São Francisco por fazer uso da violência em seu derradeiro ato de conversão, Augusto Matraga, pela nobreza e verdade cristã contida em seu coração, torna-se digno da benção dos céus” (TRUZZI, 2007, p. 76-77). Podemos constatar ao longo da novela de Nhô Augusto que, em momento algum, ele expressa vontade de seguir os passos de Jesus Cristo, da mesma forma que, após recuperado, “abandona” sua penitência e sai em busca de aventura.

Para o pesquisador, a intertextualidade entre a vida de Cristo e a de Nhô Augusto reside na partida deste para o Tombador, onde acabaria de se recuperar, o que, para ele, pode ser comparado a ida de Cristo ao deserto. Neste sentido, ambos são atentados pelo demônio, no caso de Nhô Augusto, seus demônios seriam suas lembranças, Tião da Thereza e seu Joãozinho Bem-Bem.

Finalizada esta última discussão comparativa, é iniciada sua última linha de interpretação. Com base em Walnice Galvão, o pesquisador faz uma leitura da trajetória de Nhô Augusto de Murici, Tombador e Rala-Coco como Inferno, Purgatório e Céu.

Seu texto começa esta última interpretação afirmando que o caráter triádico e supostamente circular da novela “é o que propicia, portanto, a Guimarães Rosa recriar num contexto regional sertanejo [...] configurando, assim, por analogia, três momentos distintos em sua narrativa: inferno, purgatório e céu” (Ibidem, p. 63-64). Sendo que o primeiro momento, equivalente ao período em que se passa no arraial do Murici, equivaleria ao inferno ou seria o período de pecado do protagonista, dado que as “características da personagem nesse momento da narrativa são negativas. Matraga

levava uma vida desregrada moral e religiosamente, entregue aos prazeres físicos e à libertinagem” (Ibidem, p. 64).

Assim como nos casos de maniqueísmo, não podemos reduzir a complexidade deste primeiro momento da obra como inferno, tendo em vista que o personagem claramente apresenta um suposto respeito à igreja, embora não seja adepto a esta. Se considerarmos que não poderia haver igreja no inferno, na qual houvesse adoração à Deus, logo, diríamos que esta colocação não faz jus ao período da trama.

Podemos afirmar que, no início, assim como em todo o enredo, há uma mistura entre o bem e o mal, problemática ao espírito humano. Antes de qualquer coisa, Nhô Augusto é “humano” e, como tal, é suscetível às diversas influências ou modos de pensar e agir que regem sua comunidade.

O pesquisador considera que o personagem expresse uma “aristocracia rural” que seria “sacralizada” por um catolicismo patriarcal, tal qual em época de reis e senhores feudais. Ademais, ele assinala que Nhô Augusto se comporta de forma extremamente egocêntrica, prepotente e arrogante, concluindo que este, respaldado “por suas posses e posição social considera-se superior às demais pessoas, desprezando-as, e como um ‘deus pecador’ evidencia toda a negatividade e maldade enraizada dentro de si” (Ibidem, p. 64). De fato, podemos constatar na novela que o poder monetário, por meio da subordinação de capangas, é o responsável pela manutenção do poder, tanto que quando o protagonista vai à falência perde seu poder sobre a comunidade.

O fundamento de sua argumentação, como base no discutido até agora é, claramente, a bíblia. Segundo sua pesquisa, assim como as histórias de salvação da bíblia, não há santo sem pecados. Logo, ele conclui que o momento infernal de Nhô Augusto apresenta-se como condição inicial para sua conversão. Antes da redenção há uma trajetória de queda e degradação do protagonista, marcando, assim, sua ida ao ‘inferno’” (Ibidem, p. 64). Neste sentido, seguindo esta lógica, poderíamos dizer, ironicamente, que para ser salvo deve-se pecar e que aquele que não peca não é salvo, portanto, deve ser condenado ao inferno por falta de pecado.

Haveria interpretação imparcial, sem indícios da opinião do leitor/estudioso? Acreditamos que não. Ainda que minimamente, a interpretação da obra sempre fundamentar-se-á no conhecimento de vida e, portanto, nas crenças do leitor. Se este for ateu, “sempre” perceberá algo que não pode ser pensado com base na ótica

religiosa ou que a contradiz, por outro lado, o religioso fará o oposto, ainda que pareça absurdo, ou que não haja “evidência textual” suficiente, o leitor perceberá a “obra divina” no texto.

Após sua queda no barranco, no desespero de, ainda, salvar sua vida, salvo “pelo casal de negros, Nhô Augusto humildemente renasce para uma nova vida, tendo início o período nomeado por Galvão de penitência / purgatório” (Ibidem, p. 65). Para o estudioso, neste período, o protagonista vive um isolamento social, mas julgamos que isto não se aplique a momento algum da novela, pois o personagem está sempre acompanhado por alguém, com exceção de sua ida ao arraial do Rala-Coco, não obstante, mesmo assim, ao longo do caminho, ele encontra-se com outras pessoas.

Este suposto isolamento social colocado pelo texto seria, para o estudioso, necessário, visto que “para alcançar a desejada redenção, Matraga precisa enfrentar os seus pecados, suas tentações, para transpor o próprio ‘inferno’” (Ibidem, p. 65-66) Como dito, estas supostas tentações que provocam Nhô Augusto são suas lembranças, o desprezo de Tião da Thereza e seu Joãozinho Bem-Bem.

Considerando os valores e princípios do sertão carregados por estes dois últimos, seu texto afirma que o que difere o protagonista dos outros personagens “é a reordenação, e não a negação, desses ideais pela fé” (Ibidem, p. 66), tendo em vista esta suposta reordenação do modo de ver as coisas e o mundo, sua argumentação é a de que o “processo de salvação do protagonista iniciar-se de dentro para fora, pois somente (re)conhecendo o próprio mal, fazendo-se maior que ele, é que Matraga começa verdadeiramente a se redescobrir” (Ibidem, p. 66).

Sua pesquisa assinala que esta mudança do personagem, ocorrida em seu interior, é oriunda da “integração entre o divino e o cotidiano material, [que] outorga-lhe a condição para, enfim, compreender a essência de seu destino, de sua vida: a conversão pela morte” (Ibidem, p. 66). Se sua conversão acontece por meio de sua morte, logo, não teria sentido a abstinência de seu desejo de vingança em relação ao Major Consilva, por exemplo.

Quando Nhô Augusto sai do arraial do Tombador, ele busca aventura, não a morte em si mesma. Além disso, o estudioso pontua que “Augusto Matraga encontra em si mesmo o caminho para a redenção. Assim como o ciclo das chuvas que cessa, Matraga encerra em sua alma e em sua carne o período de penitência” (Ibidem, p. 67).

Sua saída do arraial do Tombador em busca de aventuras dá início, segundo sua pesquisa, à “etapa final da vida de Augusto Matraga, que Galvão intitula como ‘céu’, fase em que a personagem obtém a redenção dos pecados e, como ‘profetizado’ ao longo do conto, eleva sua alma à imortalidade divina” (Ibidem, p. 67). É interessante ressaltar que o conto termina com a morte de Nhô Augusto; se ele foi salvo ou não, é uma informação que não temos.

Por outro lado, cabe ao leitor julgar o que pode ter acontecido após sua morte, caso este seja religioso e acredite no “pós-vida”, ou, simplesmente, aceitar a morte do protagonista.

A trajetória de Nhô Augusto é considerada como circular pelo pesquisador, embora ele tenha assinalado, antes em seu texto, que esta possua uma natureza evolutiva. De qualquer forma, ele julga que a queda do protagonista e sua partida para o arraial do Tombador se configure como um isolamento social seu, dado que, para o estudioso, “na vinda para o Tombador evidencia-se o abandono, o isolamento social e espiritual do protagonista” (Ibidem, p. 67).

Seu trajeto do Tombador, acidentalmente, para o arraial do Rala-Coco, próximo do arraial do Murici, onde ele morava com sua esposa e filha, é considerado pelo estudioso como a conclusão da circularidade espacial em sua trama. Além disso, ele considera o retorno de Nhô Augusto à vida social, como se ele tivesse vivido isolado no arraial anterior, uma vez que, montado num jumento e, segundo sua pesquisa, acompanhando as “maritacas itinerantes” que voavam para o sul, aos poucos, vai “aparentando-se com a natureza, reencontrando as pessoas, por fim, descobrindo um novo sertão, misturado, que revela na carcaça calejada do sertanejo, no solo duro da terra batida a sublimação de Deus” (Ibidem, p. 67).

No final, considerando a briga entre Nhô Augusto e seu Joãozinho Bem-Bem, se muitos estudiosos consideram, na conclusão de suas pesquisas, que o protagonista se torne santo, para este, a vitória de Nhô Augusto, evitando a morte do morador local “e a desonra de sua família, simboliza, mesmo que por meio da violência de sua natureza sertaneja, a vitória da virtude de um deus ‘manso e puro de coração’ sobre o deus dos exércitos” (Ibidem, p. 76-77). A conclusão é de que, sem dúvida, como várias vezes o pesquisador escreve, o herói é um deus, pelo menos, em sua interpretação.

## Os dois olhos da justiça cega

Em sua dissertação, Ribeiro Carvalho (2016) tem como finalidade analisar a construção do conceito de justiça, além da forma em que esta é apresentada nos contos “O burrinho pedrês”, “Duelo”, São Marcos”, “Corpo fechado”, “Conversa de bois” e a novela “A hora e a vez de Augusto Matraga” de *Sagarana*, assim como “Os irmãos Dagobé” e “Fatalidade” de *Primeiras estórias*.

Sua pesquisa começa pela fundamentação sobre justiça, cuja base inicial é o pensamento de Aristóteles, para quem fazer justiça é dar a cada um o que este merece. O filósofo grego julga, também, que todas as coisas tendem para o bem e que a finalidade humana seja a felicidade. Neste sentido, ele considera que a justiça tenda para o bem e que tenha a felicidade humana como finalidade.

Com base na mitologia grega, o estudioso pontua que a justiça convencional pode ser comparada à deusa grega *Diké*, uma vez que esta representa uma noção mais violenta de justiça, enquanto que a justiça substancial pode dialogar com a deusa *Têmis*, dado que, há uma noção mais elevada de bem e/ou ordem natural das coisas em sua figura.

Considerando a justiça divina como uma força superior ao homem e que interferiria na vida deste quando invocada num conflito que ele não pudesse resolver, o pesquisador considera que tanto esta quanto a substancial podem se aproximar à providência divina. Para ele, “a justiça divina aparece como providencial, coordenando as ações humanas e o próprio cosmos” (RIBEIRO, 2016, p. 33) e que esta providência divina que “arranja as ações das personagens rosianas, é também aproximada ao bem ao qual as coisas tendem, segundo Aristóteles” (Ibidem, p. 34).

Ainda, sobre a justiça de mão própria, seu texto afirma que esta ainda ocorre na atualidade, quando o homem precisa defender a si mesmo. Aqui podemos notar mais claramente a opinião/interpretação do leitor. Se assim for, então, toda a trama é manuseada por uma força divina, logo, tanto o mal quanto o bem seriam oriundas de deus.

Levando em conta uma discussão feita pelo Professor da USP Stefan W. Bolle, segundo a qual, na obra de Guimarães Rosa, “sempre que um fato de valor considerado moralmente negativo ocorre ao longo da história, uma sanção negativa é estabelecida (seja ela de justiça divina ou de mão própria)” (Ibidem, p. 34), o

pesquisador considera que esta colocação pode ser alicerçada pela teoria tridimensional do direito, segundo a qual há “três dimensões: o fato, que é o acontecimento social; o valor que a sociedade imputa a este fato e, por fim, com base nessa valoração, a norma criada para ordenar tal acontecimento” (Ibidem, p. 34). Estas ponderações fundamentarão sua discussão sobre a novela, que, para ele, atribui sanções que transcendem o delito, na maioria das vezes.

Assim, o pesquisador começa sua análise da novela “A hora e a vez de Augusto Matraga”, pois, afirmando que se trata da história de um homem cujo nome é Augusto Matraga. Este não é, necessariamente, o nome do personagem, de fato, ele nem sequer existe na trama, senão para o narrador. Além disso, seu texto segue afirmando que o protagonista possui três nomes, a saber: Matraga, Augusto Estêves e Nhô Augusto.

Sua pesquisa afirma que o protagonista vivia “agindo com desmandos, destratando empregados, matando pessoas e desrespeitando mulheres comprometidas” (Ibidem, p. 93). Embora não haja indícios na obra de que Nhô Augusto vivia matando pessoas no arraial do Murici, tampouco no do Tombador, no primeiro período, o narrador afirma que o protagonista, para isso, “sim, ele prestava muito. Matava, mesmo, como dera conta do homem da foice, pago por vingança de algum ofendido” (ROSA, 1983, p. 326).

Sua dissertação assinala que os capangas do protagonista, após o abandonarem, armam “uma armadilha com outro proprietário de terras da região, o Major Consilva, para quem passaram a trabalhar: espancam Nhô Augusto e nele atiram” (RIBEIRO, 2016, p. 93). Sua colocação é falha, aqui, porque nenhum capanga atira em Nhô Augusto, eles o espancam, o levam para longe e o marcam a ferro.

Dando início a sua observação em relação à violência presente na trama, seu texto bem pontua que, nesse princípio, já se encontra a manifestação da justiça de “mão própria, buscada pelo homem que se vinga dos desmandos do fazendeiro contra a mulher pela qual era apaixonado, participando da armadilha de Consilva para a queda de Matraga” (Ibidem, p. 94), isto é, o caso do capiau apaixonado que teve sua amada tomada de seus braços por Nhô Augusto.

Após a tomada de Tomázia dos braços do capiau apaixonado, Nhô Augusto a menospreza. Sua ação tinha mais o intuito de exibir seu poder do que interesse na moça. Tendo isso em vista, a argumentação do estudioso é a de que a ação tomada

pelo Major Consilva, também, é orientada por uma exibição de poder, afirmando que “[t]anto se trata de poder que [...] marcaram-no com ferro em brasa que era usado para gravar a posse do Major sobre o gado que possuía: um triângulo inscrito numa circunferência” (Ibidem, p. 94).

Após a queda de Nhô Augusto, seu texto julga que o casal que o salvou e cuidou dele e que por ele foi “adotado” como pais, é importante na manifestação da justiça divina, sendo intermediada, principalmente, pela figura de Mãe Quitéria, assinalando, também, que

A presença de Mãe Quitéria é, pois, importantíssima para a configuração da justiça divina em “A hora e vez de Augusto Matraga”: seus provérbios sempre profetizam a ação providencial, lembrando ao protagonista a fé e a paciência, condição *sine qua non* para sua redenção: o momento da providência. (Ibidem, p. 95)

Seu texto implicitamente diz-nos que Quitéria seria a responsável pelo direcionamento do destino de Nhô Augusto, como se este não tivesse autonomia. Devemos ressaltar que assim que se sente realmente bem, o protagonista se dispõe a ir embora, sem que ninguém possa fazê-lo ficar.

Antes de sua partida, Nhô Augusto encontra-se com Tião da Thereza, que ao reconhecê-lo dá-lhe notícias sobre sua antiga família, esposa e filha. O caso mais delicado é o da filha. Este diz que “com a filha, sim, é que fora uma tristeza: crescera sã e se encorpora uma mocinha muito linda, mas tinha caído na vida, seduzida por um cometa, que a levava do arraial, para onde não se sabia...” (ROSA, 1983, p. 341). O que Tião da Thereza diz é que a filha de Nhô Augusto tinha ido embora com alguém que estava de passagem pelo arraial<sup>9</sup>. Dizer que “Mimita [...] se entregara à prostituição” (RIBEIRO, 2016, p. 96) é uma conclusão, no mínimo, precipitada.

Após a suposta morte de Nhô Augusto, temos mais um caso de justiça com as próprias mãos ou, pelo menos, uma tentativa. O texto bem pontua que a ação do “personagem Quim está dentro dos limites da justiça de mão própria: por fidelidade e apreço ao patrão, em busca de vingança, colocou-se no risco que causou sua morte,

<sup>9</sup> No ato de escrever sinto-me dono de meu próprio texto. Posso mudá-lo a qualquer momento, destruí-lo até. Quando, porém, ele ganha mundo, quando passa ao domínio público, sinto que me fugiu, emancipou-se, escapou de meu alcance. Uma sensação muito viva e estranha: a de só agora ver a cara de meu filho ao mesmo tempo que dele me despeço; vê-lo **cair na vida**, ausentar-se entregue à indiscrição de quem não conheço, a destinos que fogem a meu controle. Talvez à chacota e ao menosprezo, talvez à acolhida. (MARQUES, 2011, p. 27, grifo nosso). Aqui, podemos ver um uso claro da expressão *cair na vida* no sentido de ir embora.

para matar Consilva” (Ibidem, p. 96). Algo bem observado pelo pesquisador é que “sua coragem possibilita a reversão da lei do mais forte, mais uma vez, sendo que era miúdo e, mesmo assim, conseguiu matar dois capangas do Major e ferir um terceiro”. (Ibidem, p. 96).

Quando lembramos o momento em que Nhô Augusto estava se preparando para ir ao confronto com o Major Consilva e que Quim diz: “[e]u, não, porque sou medroso. Eu cá pouco presto... Mas, se o senhor mandar, também vou junto” (ROSA, 1983, p. 330). Embora reconheça sua suposta fraqueza, no momento de raiva, por conta da, então, morte injusta do padrão, este tem ‘homênciã’ suficiente para, sozinho, tentar fazer aquilo que o padrão não conseguiu.

O estudioso julga que o encontro entre Joãozinho Bem-Bem e Nhô Augusto represente a “mais perfeita união das justiças divina e de mão própria. Primeiramente, porque um parece ser o oposto do outro, nos próprios nomes, revela-se a presença do “bem” em Joãozinho e do “mal” em **Matraga**.” (Ibidem, p. 96-97, grifo do autor). Neste sentido, seu texto assevera que, se no nome de Joãozinho Bem-Bem observamos uma apologia ao bem, por conta de seu sobrenome, no caso de Nhô Augusto, podemos considerar uma apologia ao mal, por conta do nome Matraga que lhe é atribuído.

Assim como Luis Truzzi (2007), sua pesquisa pontua a possível relação de Matraga com o bode dionisíaco, assinalando que o protagonista morre como um bode expiatório.

Sua dissertação assevera que o caminho feito pelas maritacas — quando o protagonista se dispõe a ir embora e que, por deixar o jumento escolher o caminho, acaba, por instinto animal, seguindo, supostamente, para o mesmo caminho — “é, pois, o maior símbolo da chegada da hora da ação providencial, da justiça divina, que arranja os acontecimentos do universo” (RIBEIRO, 2016, p. 97), tendo em vista que é “[s]eguindo-as, montado no sagrado burrinho, *[que]* o protagonista chega ao povoado do Murici, que ficava muito perto da propriedade onde outrora fora temido e, encontra, ali, justamente, Joãozinho Bem-Bem” (Ibidem, p. 97).

Devemos destacar aqui que o arraial do Murici é o local onde começou a narrativa, não onde ela termina, de qualquer modo, o estudioso, em outro momento, deve, corretamente, se referir aos locais por onde passa o protagonista. Levando em

conta que um dos objetivos da referida dissertação é constatar a justiça divina, considerando que não há aparição de nenhum ser divino na obra, ele argumenta que

[...] se analisarmos a ilustração sugerida por Guimarães Rosa para o conto em questão (anexo 2), podemos perceber Augusto Matraga na caminhada solitária para o encontro do destino, montado em um burrinho que, segundo Mãe Quitéria, é um animal bíblico e sagrado. Acima dos dois, há um grande sino, muito maior em proporção no desenho. Tal objeto simboliza a chegada da hora e vez do protagonista, ou seja, o destino: a concretização da providência divina, como se houvesse uma mão invisível a badalar o sino, fazendo de pêndulo o próprio Matraga. Ademais, a ilustração é moldurada por um círculo, que nos remete à trajetória de Nhô Augusto. (Ibidem, 99-100)

Podemos constatar por esta passagem que, de acordo com sua pesquisa, o protagonista seria uma espécie de marionete usada por Deus. Logo, não teria vontade própria e, como tal, suas ações seriam oriundas de Deus, tanto as boas quanto as más.

Considerando a relação entre Nhô Augusto e seu Joãozinho Bem-Bem, sua argumentação segue afirmando que o destino daquele se cumpri somente em interação com o deste, pois o chefe jagunço é “sua antítese e sua complementação: a soma de ambos forma a plenitude numa quebra da visão maniqueísta, propiciando a completude do trajeto de Augusto Matraga à redenção” (Ibidem, p. 103).

O estudioso bem assinala que algo que chama a atenção é a exigência do chefe jagunço quanto ao cumprimento da regra vigente do sertão, muito próxima da lei de Talião, visto que seu próprio respeito depende de ele cumprir a regra estabelecida, assim, este deve vingar a morte de seu jagunço. Ele bem observa, também, que o cumprimento desta regra do sertão só não é cumprida por causa de Nhô Augusto que “após tentar convencer Joãozinho Bem-Bem, baldadamente, de não executar o ato, pega uma das armas, mata todos os jagunços, incluindo o chefe, e depois é morto por este” (Ibidem, p. 105).

O lado cômico desta última passagem é que o pesquisador coloca primeiro a morte de seu Joãozinho Bem-Bem, ressuscitando-o depois para, então, matar Nhô Augusto. Há um equívoco nesta passagem, que discutiremos depois. De qualquer modo, mais adiante, referindo-se ao mesmo caso, ele conserta seu equívoco, ao assegurar que o protagonista se opõe ao seu amigo, em defesa dos inocentes, e, por

isso, por instantes, torna-se inimigo de seu Joãozinho Bem-Bem. Desta forma, este julga que

No final da história, Matraga, ao completar a jornada, chega à transcendência de seu ser. Nele próprio reunir-se-ão as justiças divina e de mão própria. A primeira, através do cumprimento da marca insculpida em sua carne, momento atingido após seguir o caminho das maritacas, levando-o à transcendência. A segunda porque o protagonista, sozinho, toma uma das armas do inimigo e liquida todos os jagunços do bando, inclusive o próprio Joãozinho Bem-Bem, que acaba matando-o também. (Ibidem, p. 101)

Tínhamos dito que havia um equívoco ao qual retornaríamos mais adiante. Aqui, ele comete o mesmo equívoco, ao assegurar que Nhô Augusto mata todos os jagunços do bando, assim como o chefe deste. Bem, desde o Tombador, o chefe jagunço já informa que não andava acompanhado de todo seu bando, visto que, como assinala o narrador, chegaram uns oito jagunços, incluindo seu Joãozinho Bem-Bem.

Sabemos, de qualquer modo, que era somente parte de seu bando e que, no momento da briga dele com o protagonista, o narrador afirma que “[t]rês dos cabras correram, porque outros três estavam mortos, ou quase, ou fingindo” (ROSA, 1983, p. 365). Nesta passagem temos a presença de seis deles. Três sabemos que não morreram, porque fugiram, os outros três, não sabemos ao certo, visto que o narrador deixa na dúvida. Logo, afirmar que Nhô Augusto mata todos os jagunços é, no mínimo, um equívoco.

Ao observar a relação entre Nhô Augusto e seu Joãozinho Bem-Bem novamente, o pesquisador bem assinala que existe uma colisão entre os conceitos de justiça defendidos por estes personagens. De fato, Guimarães Rosa, aqui, recupera o sentido primário de justiça, que seria uma possível anulação diante do acontecimento. Esta se faz presente em ambos os lados, isto é, cada um tem sua razão e, por isso, é merecedor de justiça.

São, portanto, personagens duplas: uma no caminho inverso da outra, ambos, durante a vida, fazendo justiça pelas próprias mãos e, ao serem unidos pela providência divina, acabam se completando transcendentemente. Aliás, na última cena do conto, quando ocorre a morte dos dois personagens, o que temos é um conflito entre as noções de justiça carregados por Augusto Matraga e por Joãozinho Bem-Bem. (RIBEIRO, 2016, p. 105).

Algo interessante é que nem um nem o outro usufrui da dita justiça. Ademais, não há justiça a ser cobrada do chefe cangaceiro, pois este não comete nenhuma atrocidade, ao contrário, ele é a vítima, no sentido de que foi quem sofreu a perda de seu amigo e capanga.

Ao final, o pesquisador conclui que “Augusto foi visto como um santo pelo povo do lugar onde morreu, mas, para isso, usou da violência a que outrora fora acostumado, fazendo justiça por suas próprias mãos” (Ibidem, p. 106). Deste ponto de vista, a violência assume uma ambiguidade ou uma dupla faceta, podendo ser de natureza boa ou má, dependendo da razão de seu uso. Aqui, poderíamos dizer, ainda, que esse “boa ou má” equivaleria a “sob comando de Deus ou do Diabo”, segundo sua pesquisa.

### **Considerações Finais**

Podemos constatar a tomada de posição de natureza religiosa dos pesquisadores em ambas as dissertações. Após a experiência por meio da leitura, cada um assume mais agressivamente sua interpretação. Se o primeiro considera o protagonista como um deus, o segundo o julga santo, dado que não há qualquer argumentação contrária a isso em sua pesquisa. Ao contrário disso, ambos tentam mais e mais fundamentar tal interpretação. Aqui, caberia uma colocação feita por Jauß já em 1967, de que o texto literário pode construir propositadamente um dado horizonte de expectativas para destruí-lo depois. No caso da novela de Nhô Augusto, suas leituras parecem assumir uma característica de comprovação de uma dada perspectiva.

Se, no primeiro caso, não há uma constatação maior entre a vida violenta de Nhô Augusto e a pacífica de São Francisco e de Jesus Cristo, podemos notar pela minimização desta divergência uma vontade de, até mesmo, forçar a interpretação de santidade do personagem. Já no segundo caso, vemos o pesquisador, de imediato, sem questionamento sobre o que seria justiça, tomar seu posicionamento.

Podemos constatar na trama de Nhô Augusto o questionamento quanto a esta noção, colocando-a como uma questão de escolha de perspectiva ou de lado, dado que se se apoia a família do assassino, temos uma justiça, que não é mais justa que a requisitada pelo chefe jagunço.

Quanto à questão religiosa, podemos notar o distanciamento do protagonista, seguida de uma aproximação e, então, outro distanciamento, por meio da violência. Ironicamente, quando o velho pede auxílio a deus, quem o socorre é o homem. A conclusão da trama seria, então, uma negação irônica, tendo em vista que, como finaliza *Grande sertão: veredas*, o que há, quando muito, é homem, travessia.

Seja lá como for, cada leitor sente as emoções das aventuras dos personagens. Estes, ao que tudo indica, sentiram o prazer da vida, seguida de redenção e salvação da alma. Cada um é responsável por suas emoções e interpretação. Excetuando a possibilidade de esteticismo, toda interpretação é verdadeira e única, pelo menos, para o leitor em seu próprio universo em diálogo com a obra.

## REFERÊNCIAS

- JAUß, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*; coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JAUß, Hans Robert. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik: Versuch im Feld der ästhetischen Erfahrung*. München: Wilhelm Fink, 1977.
- JAUß, Hans Robert. Levels of identification of hero and audience. *New Literary History*, Charlottesville, v. 5, n. 2, inverno, 1974.
- JAUß, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: *Teoria da literatura em suas fontes*. v. 2. org. introd. rev. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 873-925.
- JAUß, Hans Robert. *Wege des Verstehens*. München: Wilhelm Fink, 1994.
- RIBEIRO, Gustavo de Mello Sá Carvalho. *A mão pronta e a divina: manifestação da justiça em contos rosianos*. Araraquara, 2016. 134 p. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Universidade Estadual Paulista. p. 105.
- ROSA, João G. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983, p. 365.
- TRUZZI, Luis Henrique. *A relação entre a cultura popular e a cultura erudita na obra Sagarana de Guimarães Rosa*. São José do Rio Preto, 2007. 104 p. Dissertação de Mestrado em Letras, Universidade Estadual Paulista.

---

Recebido em: 31/05/2020

Aceito em: 31/07/2020

## Inácio, O enfeitado e Baltazar: o estilo Gótico como influência de Um mundo sem Deus<sup>1</sup>

*Inácio, O enfeitado and Baltazar: the Gothic Style as influence of Um mundo sem Deus*

Luís Alberto dos Santos Paz Filho<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente trabalho tem por objetivo realizar uma leitura da trilogia inacabada intitulada *O mundo sem Deus*, do escritor mineiro Lúcio Cardoso, que compreende as novelas *Inácio* (1944), *O enfeitado* (1954) e *Baltazar* (2002). Na análise proposta, observa-se que a razão já não serve de guia para a compreensão do mundo e, por isso, deve-se considerar de que forma e em quais medidas o estilo Gótico influencia o estabelecimento de um ambiente fantástico na escrita cardosiana, no que tange à constituição de uma ficção crítica à burguesia de costumes e à fuga da realidade realizada pelas personagens exageradamente emocionais, aflitas e perseguidas. Para realizar este estudo, parte-se de pressupostos da narrativa fantástica elaborados por Tzvetan Todorov, e por preceitos da desautomatização da leitura literária, pensados por Viktor Chklóvski. As três narrativas desenvolvidas por Lúcio Cardoso estão entrelaçadas em seu plano diegético, uma vez que as personagens de cada uma reaparecem na narrativa posterior, ora como fio condutor, ora como mote inicial. Assim, a análise aqui proposta direciona seu olhar, efetivamente, para dois recursos literários: por um lado, a criação e desenvolvimento das personagens, e, por outro, o ambiente, que se torna espaço fantástico, segundo a caracterização do Gótico observada.

**Palavras-chave:** Narrativa fantástica; Gótico; Narrativa brasileira.

**Abstract:** The present work aims to make a reading of the unfinished trilogy entitled *O mundo sem Deus*, by the Minas Gerais writer Lúcio Cardoso, which includes the short stories *Inácio* (1944), *O enfeitado* (1954) and *Baltazar* (2002). In the proposed analysis, it is observed that reason no longer serves as a guide for understanding the world and, therefore, one must consider how and to what extent the Gothic style influences the establishment of a fantastic environment in cardosian writing, with regard to the constitution of a fiction critical to the bourgeoisie of customs and the escape from reality by the exaggerated emotional characters, afflicted and persecuted. To carry out this study, it is based on fantastic narrative assumptions elaborated by Tzvetan Todorov, and precepts of the de-automatization of literary reading, thought by Viktor Chklóvski. The three narratives developed by Lúcio Cardoso are intertwined in his diegetic plan, since the characters of each one reappear in the later narrative, sometimes as a guiding thread, sometimes as an initial motto. Thus, the analysis proposed here directs his gaze, effectively, to two literary resources: on the one hand, the creation and development of the characters, and, on the other hand, the environment, which becomes a fantastic space, according to the observed characterization of the Gothic.

**Keywords:** Fantastic narrative; Gothic; Brazilian narrative.

### Considerações iniciais

O conjunto da obra de Lúcio Cardoso compreende uma diversidade de textos que passeiam por distintos gêneros literários. Da poesia lírica à narrativa de contos,

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

<sup>2</sup> Doutorando em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. E-mail: luis.alberto@acad.pucrs.br

novelas e romances, passando também pelo teatro e texto jornalístico, a carreira de Lúcio Cardoso teve altos e baixos no tocante à recepção da crítica: considerado “alienado” de causas sociais (matéria que estava em pauta à época) por alguns, integrado ao grupo dos chamados “escritores católicos” por outros, o escritor mineiro não raras vezes causou impacto com suas obras publicadas. No que se refere aos temas abordados por Lúcio, comumente simplifica-se a gama de assuntos a um punhado de signos repetitivos: morte, sombras, Deus, angústia e outros. De fato, nos mais variados gêneros e estilos que percorreu com sua escrita, tais signos surgiram como protagonistas de sua linguagem provocadora e desafiadora. No entanto, seria possível, realmente, definir um escritor ou uma escrita por palavras-chave? Lúcio não foi um escritor do obscuro, embora sobre ele tenha construído diversos versos e diversas narrativas. O que impressiona em sua obra é o estilo: o emprego do discurso como diferentes vozes, múltiplos mergulhos no que se esconde de mais pérfido na alma humana. E é este um dos grandes valores da obra literária: provocar, desafiar, incomodar. No final, a gama de significados e de símbolos em uma escrita revela-se sempre renovada quando reencontrada por uma leitura que se permite atualizar no tempo.

No que se refere ao estilo gótico, vertente pela qual este trabalho almeja transitar, não parecem ser muito famosos os escritores ou as obras do Brasil que com ele flertam. Embora não se pretenda aqui projetar um panorama sobre todas as obras que, de algum modo, são influenciadas pelo gótico, a título de curiosidade, esta pesquisa menciona certos títulos que, de acordo com os critérios adotados e mostrados na análise proposta, parecem conversar com o estilo. São eles: *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Luísa de Azevedo Castro, *Ursula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, *Esfinge* (1908), de Coelho Neto, *Noite* (1954), de Érico Veríssimo, *Margarida La Rocque: a ilha dos demônios* (1949), de Dinah Silveira de Queiroz, *A menina morta* (1954), de Cornélio Pena. Estes são apenas alguns dos títulos que podem ser associados à escrita brasileira influenciada pelo estilo gótico e, ainda que não se almeje explicar neste trabalho em quais aspectos cada uma dessas obras dialogam com o gótico, elas ficam como sugestões para leitores interessados no tema – menciona-se ainda a existência de pesquisas sobre o gótico com raízes particulares, como o gótico feminino no Brasil.

Sob este prisma, Lúcio Cardoso parece investir, em sua escrita, sob influência do gótico europeu, atualizando-o para o ambiente brasileiro em duas perspectivas: por um lado, há uma espécie de gótico regionalizado, que retrata o ambiente das secas do interior mineiro, dos tempos das fundações de pequenas cidades e vilarejos, remontando a uma espécie de cronotopo deslocado do progresso evidente das metrópoles. Serve de exemplo a este caso o seu terceiro romance publicado, *A luz no subsolo* (1936); por outro lado, há uma espécie de gótico urbano, que transmuta o cenário urbano carioca em representações de castelos e mausoléus europeus que encerram mistérios, sombras e desordem. As casas são locais opressores e não funcionam como lares que garantem a segurança; as ruas transmitem uma sensação de sujeira e criminalidade brutal, especialmente à noite, quando todo tipo de criatura 'sobrenatural' pode emergir e o comportamento humano é desregrado, animalizado e, em alguns casos, demonizado. A este segundo modo pertencem as novelas aqui utilizadas como objeto de estudo: *Inácio* (1944), *O enfeitado* (1954) e *Baltazar*, obra não finalizada, mas organizada e editada em 2002. Para dar conta dos aspectos góticos das obras, a análise será embasada no estudo da literatura fantástica e pelos processos de desautomatização e de estranhamento por ela realizados. Assim, se o estudo não pretende dar conta de todas as manifestações góticas na obra de Lúcio Cardoso, o que se torna inviável devido à extensão deste texto, almeja pelo menos provocar os leitores que já conhecem a obra de Lúcio, bem como aqueles que por ela ainda não tenham sido tocados.

### **As relações entre o gótico e a desautomatização da leitura pelo fantástico**

Tratar da literatura dita fantástica implica a reflexão a respeito dos gêneros: pensar um gênero literário diz respeito a pensar, em última instância, a concepção que se tem sobre literatura, bem como sobre suas características. Quando se parte de um ponto modal no qual a literatura exerce a função de um organismo vivo – assim como a língua à qual pertence – pode-se indagar a respeito de seu caráter mutável. Isto é, possibilita tratar da literatura como um fenômeno, uma experiência social temporal marcada por traços que a adjetivam em um dado espaço e tempo. Sob a ótica da literatura enquanto fenômeno vivo, seu caráter mutável pode assumir diversas

facetas: assim como os grupos sociais mudam assumindo ou deixando para trás dados valores, também a arte literária assimila novos modos de expressão.

Ao se pensar em gênero literário, por conseguinte, pensa-se não apenas na divisão canônica (prosa, poesia e drama ou épico, poético e dramático), mas também pressupõe uma discussão de estética. As tendências estéticas em arte nunca são definitivas nem definidoras: andam, antes, ao lado dos movimentos filosóficos e ideológicos que servem de visão geral para uma dada sociedade em um momento histórico. Dessa forma, elaborar uma reflexão acerca de uma estética literária é também considerar a história de um povo.

De acordo com Tzvetan Todorov em *Introdução à literatura fantástica*,

Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Que percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra. O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2004, p. 15-16)

Ao ocupar o tempo da incerteza, nas palavras de Todorov, o fantástico ocupa um espaço atemporal: sem a marca histórica do tempo enquanto fenômeno social cronológico, a incerteza pode durar um instante ou a vida toda, visto que a incapacidade de tomar o sentido para um lado ou para o outro é estendida a proporções incalculáveis. Neste caso, é justamente a necessidade de não optar por nenhuma das duas respostas possíveis (a existência do “impossível” ou a explicação científica lógica) que torna o fantástico viável através do tempo. Sua duração diz respeito ao subconsciente: vive nas entrelinhas, nas possibilidades de ser, sem que nunca se torne algo concreto e definitivo.

A vacilação, uma das palavras-chave do texto de Todorov funciona em duas instâncias: há o plano diegético, no qual a personagem vivencia a experiência

fantástica, uma vez que pende entre os dois mundos já citados; e há, por outro lado, o plano exterior, no qual o leitor se encontra na posição da personagem, sentindo a necessidade de explicar o acontecido na obra – e para isso, opta por um dos dois caminhos, que o leva ao maravilhoso ou ao estranho. Trata-se, pois, da interpretação da obra. No entanto, Todorov alerta: o fantástico não pode ser resumido apenas a essa vacilação. É, acima de tudo, um modo de produção de discurso<sup>3</sup>, e, por conseguinte, um modo de experienciar e interpretar a vida.

Viktor Chklóvski, em *A arte como procedimento*, diz sobre a arte poética que

tanto nas suas constituintes fonéticas e lexicais como na disposição das palavras e nas construções semânticas constituídas por estas palavras, percebemos que o caráter estético se revela sempre pelos mesmos sinais: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo. (CHKLÓVSKI, 1978, p. 5)

Ao pensar sobre o efeito de desautomatização da leitura em uma obra literária, reflete-se acerca do caráter literário do “desvio da linguagem”, uma vez que em arte o discurso é constituído de forma distinta à maneira como a linguagem é empregada no cotidiano. Embora tenha como base a mesma língua, o discurso literário faz um *emprego* diferenciado desta, com o objetivo de causar outros efeitos: a plurissignificação, a opacidade, a dubiedade. Assim, ao se pensar na concepção de Chklóvski, uma narrativa fantástica parece apresentar seu próprio procedimento de quebra do automatismo da leitura: um método elaborado com a finalidade de intensificar a hesitação.

Ao partir destes princípios, o estilo gótico apresenta-se como uma possibilidade de lidar com o mundo dos casos “atípicos”. Uma vez que permite a entrada a um universo obscuro e enigmático, o gótico abre portas para o impensável, o grotesco e o pecaminoso. Ao seguir estes rastros, torna-se possível adentrar em um plano diegético no qual a razão e a hesitação frente ao horror psicológico constituem-se como um procedimento (nas palavras de Chklóvski), mais do que como hipótese.

---

<sup>3</sup> Todorov tratará da importância de não se considerar a leitura como uma construção metafórica ou alegoria, pois isto “mataria” o tratamento da linguagem do fantástico, considerando-o apenas uma corrente de símbolos. Neste sentido, toda poesia pertenceria ao gênero fantástico, por exemplo, por elaborar um discurso fortemente simbólico e representativo. Embora este trabalho não almeje aprofundar tais questões, considera-se de suma relevância este tópico. Uma pesquisa está sendo planejada sobre este aspecto, e acredita-se que um exame aprofundado sobre a relação entre o gênero fantástico e a poesia lírica mereça maior destaque, com a finalidade de acrescentar e renovar as propostas apresentadas por Todorov.

Assim, as narrativas cardosianas aqui introduzidas passam a pertencer a um *lócus* descentrado da esfera crítica convencional, ocupando o terreno do discurso do estranho – e do estranhamento – como estética de um mundo caótico.

### A trilogia fantástica de Um mundo sem Deus

Estas palavras ficaram ecoando na mente do Desconhecido. *Você agora é nosso, é nosso, é nosso, é nosso.* (VERISSIMO, *Noite*, 1997, p. 28)

Lúcio Cardoso publica a novela *Inácio* em 1944, após já ter (des)estruturado as expectativas da crítica com seus primeiros romances *Maleita*, *Salgueiro* e, sobretudo, *A luz no subsolo*. Embora o título seja *Inácio*, o protagonista que acompanhamos nesta narrativa é Rogério Palma – filho do tal Inácio (personagem misterioso, envolto de características que o tornam uma criatura quase mística e sobrenatural, com um rosto “de boneca, muito pálido” e com trajes que já não se usam mais, quase como um vampiro contemporâneo retratado em obras audiovisuais) – que vive uma série de estados dúbios: pende entre a febre e a loucura, a atração e a repulsa a respeito de Inácio, e a verdade e a mentira de um mundo no qual Deus não existe. Rogério transita por ambientes sujos, de violência e prostituição – estabelecendo uma relação quase doentia também com Violeta, a qual conhece em um bar. Lucas Trindade, personagem que almeja assassinar Inácio – e por tal motivo vai ao encontro de Rogério – é um bom modelo para exemplificar a reação das personagens ao se depararem com Inácio, seja em memória, em imaginação ou apenas em menção de seu nome, como é o caso do excerto a seguir:

Pôs-se a tremer de repente, e nunca vi homem algum se abater tão depressa ao simples enunciado de um nome. Dir-se-ia que aquela palavra tinha tido o dom de dissolver nele as derradeiras energias: já o revólver nada mais valia nas suas mãos e, pálido, deixou-se cair de novo sobre a cadeira, a luz forte incidindo sobre sua testa molhada de suor. (CARDOSO, 2002, p. 45)

Ainda sobre as ambivalências vividas por Rogério, as relações familiares (que não existem) encontram-se bipartidas: há a figura ausente de sua mãe, Stela, e a de seu pai, Inácio, mas ambos não fazem parte da sua vida, o que deixa lacunas sobre como e por que esta família não está reunida. Ainda que ao longo da novela diversas

questões sejam respondidas, outras tantas permanecem. É a narrativa de Rogério a responsável por colar os pedaços da história dessa família – mas sua preocupação maior está em ser como Inácio. Ou melhor, em superá-lo.

Durante um minuto, todo eu fui ódio, ódio branco e incontrolável, que subia da planta dos pés e parecia cegar-me. “Só Inácio poderá me salvar”, pensei ainda. Sim, Inácio me ajudaria a levar a cabo os meus planos. Precisava abandonar aqueles miseráveis todos, senão estaria perdido. Se não quisesse me tornar igual a eles, no dia seguinte mesmo devia abandonar aquela casa. (CARDOSO, 2002, p. 97)

A relação, que começa com o pavor da perseguição, acaba se invertendo e é Rogério quem passa a buscar por Inácio. E não se trata mais de raiva ou descontrole, mas uma decisão racional de sua necessidade por aprovação do pai. Nesse sentido, o status de loucura é posto em cheque mais uma vez: se, em um primeiro momento, Inácio é quem parecia a figura excêntrica e insana, a este ponto da narrativa, após inúmeras sugestões, Rogério é quem passa a ser tratado como o sujeito delirante e psicótico, o que abre margem para uma interpretação que põe em risco a realidade dos fatos, visto que sua percepção sempre esteve afetada pelo álcool e pela enfermidade.

Uma só ideia me habitava naquele instante: encontrar Inácio, encontrá-lo seja a que preço fosse, atirar-me nos seus braços, propor-lhe que nunca mais nos separássemos. Percorri desorientadamente todos os café da Lapa, andei pela Cinelândia, espiei um por um dos restaurantes abarrotados. Uma mulher, sinuosa e descarada, passou rente a mim e atirou-me um jato de fumaça ao rosto, disse um palavrão qualquer e continuei o meu caminho, desesperado por não encontrar o menor sinal daquele que procurava. (CARDOSO, 2002, p. 132)

Para responder às suas motivações mais íntimas – afetadas pelos desvios da realidade que o assolavam – o jovem assume como missão particular a de rir. Ele resolve utilizar o riso como forma de se contrapor à sociedade neutralizada pelos costumismos e pelo destino (de Deus?) ao qual estão encarregadas de cumprir. Seu riso irá mostrar a todos e a todas – e comprovar – que ele não se importa com nada além da superioridade que lhe é de direito. Vale enfatizar, a este ponto, que em nenhum momento há a comprovação, ou melhor, não há a certeza de que todos estes atos tenham ocorrido. Assim como há uma suspensão da realidade ao tratar de Inácio, como um ser atemporal e místico. A condição do chamado “fantástico” sobrevoa a

linguagem da narrativa, pois ambos os caminhos – o da razão e o do estranho – podem ser percorridos.

Em *O enfeitado*, publicado 10 anos após Inácio, ocorre a mudança de foco narrativo. Desta vez, acompanhamos o próprio Inácio Palma em seus piores dias da velhice, após os ocorridos na narrativa anterior. Através de um método memorialístico, o personagem estabelece, nas páginas que passa a escrever, a promessa de narrar a verdade sem filtros, visto que não há uma preocupação com a ética dos acontecimentos de sua vida. Pelo contrário, há um conformismo. Vale ressaltar, aqui, que o teórico Fred Botting, em seu livro *Gothic*, descreve a atmosfera gótica como “soturna e misteriosa”, e observa que esta “tem frequentemente sinalizado para um perturbador retorno ao passado em detrimento do presente” (BOTTING, 1996, p. 1, tradução nossa). Dessa forma, o método de escrita de memória adotado por Inácio parece conversar com a característica notada por Botting.

Jamais assinaria o meu nome – Inácio Palma – num arrolamento de sensações banais e memória de sentimentos azulados. Não que eu deixe de ser um romântico, um impenitente romântico, como todos nós aliás, como o mundo inteiro – mas porque devo restringir-me ao mais absoluto senso de objetividade, se não quiser falsear a minha narrativa e dar aos fatos um colorido diferente daquele que me propus ao abrir este caderno. Sim, o que eu quero é mais profundo e mais forte. O que eu quero é a própria essência, a vida. (CARDOSO, 2002, p. 153)

Esta narrativa, assim como a anterior, cria uma jornada pessoal: dessa vez é Inácio quem está à procura de Rogério, que sumiu. Em sua empreitada, o velho, que outrora trabalhou com negociações econômicas e teve uma vida de luxos, vive agora sem dinheiro em uma espelunca alugada de duas velhas misteriosas. Em seu caminho, Inácio depara-se com Lina de Val-Flor, uma cartomante que promete encontrar seu filho – mas é a filha adolescente de Lina que é entregue para Inácio, em um acordo inescrupuloso e criminoso.

Conforme mencionado inicialmente, o riso, proposto por Rogério Palma, parece estabelecer um clima que pende entre a concepção de uma verdade de mundo e a insanidade. Também é ele um dos elementos que podem ser veiculados ao fantástico proposto por Todorov – afinal, ao rir, não sabemos se o personagem propõe uma visão metafórica de crítica ao estilo burguês ou se está tomado por uma loucura sobrenatural. E mesmo a loucura representada na obra trata-se de um

desalinhamento com a razão propriamente dita ou apenas um símbolo de rebeldia e revolta? Vale destacar que o riso assume uma forma grotesca: iniciado como um levantar irônico, ele aproxima-se do horror medieval (e aqui se pode pensar novamente na influência do gótico), provocando, nas palavras de Bakhtin, um grotesco regenerador e libertador. Ainda de acordo com Bakhtin, “no grotesco romântico, o diabo encarna o espanto, a melancolia, a tragédia. O riso infernal torna-se sombrio e maligno”. (BAKHTIN, 2010, p.36). Já Noel Carroll, em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, diz que “O movimento do horror para o humor ou viceversa que nos parece tão contraintuitivo, então, pode ser explicado em termos daquilo que o horror e ao menos um tipo de humor [...] compartilham. Pois a intersticialidade e transgressão categórica que serve como uma das condições necessárias mais essenciais para o estado mental do horror desempenha um papel como parte de uma condição suficiente para alcançar o estado mental do divertimento cômico”. (CARROLL, 1999, p.156)

Concernente aos elementos já citados, vale destacar mais uma vez a ambiguidade do estado doente de Rogério, que diz o tempo todo estar em febre, e a consequência final de suas escolhas abarcada pela loucura. Não são raras as narrativas que pagam tributo ao estilo gótico – e também à literatura fantástica – personagens que vivam em condições incertas, incoerentes ou que pendam entre dois mundos. Segundo Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (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. (TODOROV, 2004, p. 36)

Assim, fica mais fácil inserir elementos fantasmagóricos em sua realidade, sem que se saiba, com certeza, se eram alucinações ou verdade. No caso das novelas de Lúcio aqui apresentadas, a válvula de escape para a certeza dos argumentos é a loucura: teria Rogério realmente vivido as experiências narradas ou tudo não passou de delírio? Teria ele alguma vez, de fato, saído da cama do seu quarto de pensão ou a febre lhe possibilitou imaginar tudo? Ou ainda: não seria Rogério apenas um louco internado em uma ala psiquiátrica?

Em mesma medida, não seria a cartomante Lina de Val-Flor, da segunda novela, o elo entre o misticismo e a “razão”? Tal argumento parece válido, visto que Inácio sempre demonstrou muito orgulho para assumir seus sentimentos – ou ainda, acreditar no místico que, outrora, era observado nele próprio. A hesitação, ponto crucial da narrativa fantástica, pode ser observada, por exemplo, no excerto a seguir:

Era esta, pois, a minha ideia final, a mais cara, a que me seria impossível transmitir à cartomante. Houve um momento em que hesitei, meus lábios quase se entreabriram para a confissão, mas tive medo, recuei, imaginando que provavelmente ela me encararia como um louco, ou então não entenderia absolutamente o que eu queria dizer. E se não seguisse nenhum desses dois caminhos, não fitaria com desprezo esse velho insólito e fantástico que pretendia, através de um outro, levantar tão alta a imagem do seu próprio orgulho? (CARDOSO, 2002, p. 168)

Outras questões permanecem sem resposta definitiva: teria Inácio cometido suicídio ou enlouquecido como forma de punição aos seus atos ou apenas sido contagiado pela febre de Rogério? Segundo Irlemar Chiampi, em *O realismo maravilhoso* (1980),

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 móvel”. (CHIAMPI, 1980, p. 56)

Fred Botting ainda destaca como um dos principais temas do imaginário gótico a obsessão. E é disso que se tratam as três novelas aqui explanadas. Seja a obsessão com a ausência de valores, com a superioridade social, com paixões violentas ou ainda pela necessidade de racionalizar para não surtar, a expressão cardosiana observada aborda a inescrupulosa obsessão das personagens que, em última instância, são moribundos sociais, zumbis que buscam uma essência de vida que lhes dê razão para andar, respirar e lutar, ou como diz Lina de Val-Flor, a cartomante, para Inácio: “ele já está morto”.

De Baltazar, novela não finalizada (e, por isso, detenho-me menos tempo nela), restaram capítulos de duas diferentes versões entre os papéis do escritor mineiro.

Doados juntamente com outros originais, cartas, documentos e textos ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, os fragmentos subsistentes da novela foram editados em 2002 em um volume que reuniu, ainda, *Inácio* e *O enfeitiçado*. Desta vez a protagonista é uma mulher: Adélia de Val-Flor, a filha da cartomante presente em *O enfeitiçado*, que é abusada sexualmente por Inácio. De acordo com Cássia dos Santos, em *O rio de Janeiro em uma trilogia de Lúcio Cardoso* (2008), o enredo deveria centrar-se no seu relacionamento com dois homens muito diferentes: Baltazar Leivas, um jogador de cartas, e Basílio da Luz, um industrial nortista, chamado, também, de Abelardo de Lima em capítulos de uma das versões. Desgostosa com a própria existência, Adélia decidira suicidar-se, após ter contemplado, na rua, um desconhecido que havia sido atropelado. Salva pelo industrial, que a viu tomar pílulas para dormir e cair desacordada no saguão do ponto das barcas para Niterói, ela retomaria sua vida depois de receber alta do hospital, se bem que não quisesse mais se prostituir. Seria apresentada, então, a Baltazar, em quem reconheceria o desconhecido do atropelamento. Ele a procuraria em seu quarto, demonstrando interesse por ela. Assediada, também, por Basílio da Luz, que pretendia lhe montar um "apartamento bom, na Urca, bem mobiliado e discreto" (CARDOSO, 2002. p. 343), onde poderiam ter seus encontros, Adélia se manteria, a princípio, dividida entre os dois.

### **Considerações finais**

Acredita-se que as influências do gótico conversem e complementem os efeitos do gênero Fantástico em múltiplas investidas nas narrativas presentes nas três obras elencadas. A começar por um elemento que perpassa as três narrativas aqui discutidas, o espaço cardosiano constrói uma Rio de Janeiro enlameada, recheada de becos sujos e escuros, sombras que atravessam as ruelas, um cenário infernal com personagens transgressivas e perturbadas, onde se cria um plano de tensão entre a monstruosidade humana e a libertinagem. Desde as luzes que parecem ser poucas, até casas encobertas por ângulos côncavos e vidros avermelhados que impossibilitam a visão estrangeira, semelhante a catedrais, a Rio de Janeiro de Lúcio Cardoso parece inspirada na arquitetura gótica, na qual as casas em ruínas substituem os castelos medievais. Dessa forma, o primeiro ambiente que deveria

representar a segurança e o conforto, o lar, assemelha-se a uma masmorra, um ambiente propício para o surgimento do Mal – seja sob um ponto de vista psicológico, seja sob a percepção do “impossível estranho” que habita o outro. Outra característica da expressão gótica que parece consolidar a percepção acerca das três narrativas é o caráter de encerramento que as casas indicam: como labirintos, o cenário da casa representa uma prisão na qual as trevas não podem ser extintas e o perigo parece imergir justamente de lá.

Que Lúcio Cardoso produziu uma literatura combativa não é segredo: combatia, em primeiro lugar, segundo o próprio autor, a Curvelo (sua cidade-natal) e, assim, ao combater suas origens, combatia também a si próprio. Se ele viveu uma vida desregrada e com ações que hoje seriam chamadas de “polêmicas”, tal controvérsia também não fica de fora de seu vasto projeto literário. Desde *Maleita*, seu romance de estreia, seu estilo já dava as caras e a primeira semente de um mundo literário violento, corrompido, desalmado e soturno estava plantada. Nas novelas aqui apresentadas – e que foram intentadas pelo próprio autor a constituir uma trilogia – as influências de um fantástico-estranho perturbador percorrem da primeira à última linha por ele assinalada. Mesmo elementos que, previamente, poderiam ser identificados como otimistas ou positivos, como é o caso do riso, assumem, em sua obra, um caráter antagônico e assombrado. O riso carnavalizado de Rogério é um reflexo de seu sobrenome Palma: um início promissor (letra p) que finda com a percepção de que o tempo todo, o jovem buscava uma alma. Já Inácio de perseguido passa a perseguidor para encerrar sua vida, novamente como perseguido. Em dada altura da narrativa ele se percebe como “enfeitiçado” – e daí o título da novela – mas quem o amaldiçoou? Lina de Val-Flor? Adélia? Rogério? Stela, mãe de Rogério? Rio de Janeiro? Si mesmo? Lúcio não dá respostas e novamente a influência de seu mundo “estranho” age. Seria ele o enfeitiçado ou seria ele o culpado pelos males que assolam a todos que com ele convivem? É preciso ainda abrir um breve parêntese: as personagens femininas nas obras cardosianas sempre desempenham um papel fundamental: elas são as transgressoras, as engrenagens que movimentam as narrativas, as forças que deturpam a sociedade, semi-bruxas que amaldiçoam ou estão amaldiçoadas, figuras fortes, mesmo quando parecem frágeis, não cedem a comportamentos sociais pré-estabelecidos: são viúvas, solteiras, mães, filhas, irmãs, prostitutas, ricas ou pobres – elas não se conformam, não se aquietam. Elizabeth da

Penha Cardoso escreveu a tese “Feminilidade e transgressão – uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso” (2010), na qual detém seu olhar para estas mulheres cardosianas. No entanto, acredita-se que muitos outros artigos, dissertações e até mesmo teses podem ser desenvolvidos a partir de suas obras. Ouso ainda em mencionar uma ideia muito pessoal, a qual não sei se algum dia irei desenvolver, mas que sempre me assomou ao ler as obras de Lúcio: todos os personagens masculinos de seus romances constituem um mesmo ser – se repetem, se somam ou se aniquilam, mas a voz é constantemente a mesma. O oposto do que penso de suas personagens femininas. Que estas sugestões e indagações sirvam de mote para novas pesquisas.

Finalmente, vemos em Baltazar, novela com que também acompanha um tom fáustico, as consequências da corrupção exercida por Inácio em Adélia. Não é à toa que Lúcio assassina Deus nesta trilogia: porque afirmar a ausência de um poder maior é a válvula de ativação de todo o mal que se guarda, que se contempla e que se esgueira. Afinal, sem punição divina só resta acreditar piamente na justiça elaborada pelo próprio ser humano – e o que há de mais justo que a realidade que o assoma?

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BOTTING, Fred. *Gothic: the new critical idiom*. New York/London: Routledge, 1996.
- CARDOSO, Elizabeth. *Feminilidade e transgressão – uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*. Tese de Doutorado. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.
- CARDOSO, Lúcio. *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1996.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispanoamericano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CHKLÓVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: Dionísio de Oliveira Toledo (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.
- SANTOS, Cássia dos. O Rio de Janeiro em uma trilogia de Lúcio Cardoso. *XI Congresso Internacional da ABRALIC*, julho de 2008.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Recebido em: 18/05/2020

Aceito em: 22/07/2020

## A formação do público português: o papel do intelectual romântico Alexandre Herculano

*La formación del público portugués: el papel del intelectual romántico Alexandre Herculano*

Hugo Lenes Menezes<sup>1</sup>

**Resumo:** A sociologia da literatura nos ensina que a primeira metade do século XIX marca a consolidação da categoria dos intelectuais e da profissionalização do escritor, o qual, desaparecida a figura do mecenas, fica na condição de seus escritos serem consumidos pelo público burguês, que, através do desenvolvimento da imprensa, começa a se interessar por literatura. Nas cortes aristocráticas do *Ancien Régime*, os intelectuais, os homens de letras, são servos prescindíveis, mantidos muito mais para o prestígio dos senhores do que pelo valor de sua produção. Assim, neste artigo, mediante um enfoque analítico-interpretativo, com base em pesquisa bibliográfica, objetivamos abordar a formação do público português e o papel do intelectual romântico Alexandre Herculano.

**Palavras-chave:** Público português; intelectual romântico; Alexandre Herculano.

**Resumen:** La sociología de la literatura nos enseña que la primera mitad del siglo XIX marca la consolidación de la categoría de intelectuales y la profesionalización del escritor, que, a falta de la figura de los mecenas, entra en la condición de que sus escritos sean consumidos por el público burgués, que, a través del desarrollo de la prensa, comienza a interesarse por la literatura. En las salas aristocráticas del *Ancien Régime*, los intelectuales, los hombres de letras, son siervos dispensables, preservados mucho más para el prestigio de los señores que por el valor de su producción. Por lo tanto, en este artículo, a través de un enfoque analítico-interpretativo, basado en la investigación bibliográfica, pretendemos abordar la formación del público portugués y el papel del intelectual romántico Alexandre Herculano.

**Palabras clave:** Público portugués; intelectual romántico; Alexandre Herculano.

“O diálogo que Alexandre Herculano iniciou com o público não só garantiu sucesso às suas publicações a ponto de tornar-se, ao lado de Garrett, um dos intelectuais mais aplaudidos da época, como lhe permitiu a possibilidade de atuar politicamente junto a este público, na formação de seu gosto e na orientação das opções.”

(Jesus Durigan)

### Considerações iniciais<sup>2</sup>

A sociologia da literatura nos ensina que o século XIX marca a consolidação da categoria dos intelectuais e da profissionalização do escritor, o qual, desaparecida a

<sup>1</sup> Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com Pós-Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP) e Aperfeiçoamento pelo *Centre d'Approches Vivantes des Langues et des Médias* (CAVILAM) de Vichy - França. Professor Titular do Departamento de Ciências Humanas e Letras do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí (IFPI). E-mail: hugomenezes@ifpi.edu.br

<sup>2</sup> Atualizamos todas as citações pelo Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

figura do mecenas, fica na condição de que suas obras sejam consumidas pelo público burguês, que, através do desenvolvimento da imprensa, começa a se interessar por leitura de ficção. Lembramos que “o leitor é personagem da modernidade, produto da sociedade burguesa capitalista, livre de laços de dependência da aristocracia feudal e do estreitamento corporativista das ligas medievais” (LAJOLO *et al.*, 1998, p. 9). Até porque a antiga nobreza, cujos textos prediletos são os relatos da vida cortesã, não representa propriamente um público leitor.

Conforme ressalva Arnold Hauser, em sua *História social da arte e da literatura* (1995), os artistas literários, nas cortes aristocráticas, são servos prescindíveis, mantidos muito mais para o prestígio dos senhores do que pelo valor de sua produção, que tem por receptores alguns nobres diletantes. Ademais, a educação da mulher enquanto leitora somente se inicia no século XVIII, quando ela começa a conquistar o direito de aprender a ler e escrever, fato que possibilita ao Romantismo contar com um novo público para uma arte nova. O significado da revolução romântica, a qual vai além de atitudes de tendência predominantemente estética ou de concentração excessivamente subjetivista, não pode ser devidamente captado se não levarmos em consideração os intelectuais, na qualidade de mentores/agentes precípuos de tal movimento, e sua visão das relações entre cultura e sociedade.

Durante o Romantismo, podemos observar que a produção escrita caminha paralelamente a uma ação educativa, formadora de leitores, tanto no sentido mais restrito do vocábulo, qual seja, o de indivíduos que reconhecem as letras do alfabeto e juntam-nas em palavras, a exemplo dos recém-alfabetizados burgueses, quanto no sentido mais amplo, isto é, o de indivíduos habilitados à leitura literária, com preferências demarcadas. Aliás, o leitor pode ser examinado “como público, na perspectiva sociológica, como destinatário, conforme quer a Teoria da Comunicação, ou tal como o desenha o escritor, criatura igualmente fictícia com quem um narrador dialoga e a quem procura influenciar” (LAJOLO *et al.*, 1998, p. 4). Aqui, o destinatário do processo narrativo, denominado narratário e invocado recorrentemente, sai de um lugar intradieético oculto, implícito, virtual, e sobre ele são lançados holofotes na condição de leitor fictício ou ficcionalizado, o qual aparece, digamos, como personagem, ainda que sob caracterização minimalista.

E, dada a ascensão da burguesia e seu liberalismo capitalista, constatamos uma desaristocratização do leitorado, o que se expressa também através da

elaboração de textos mais populares, como nos indica a preferência pela prosa ficcional, apropriada para explorar o estilo de vida e a ideologia da classe média, inclusive por configurar uma manifestação literária de melhor acesso, com outra estrutura de narração, em oposição à aristocrática epopeia, e de maior penetração junto aos *nouveaux riches*. Particularmente, no caso de Portugal, a primeira geração romântica, em especial na pessoa de Almeida Garrett e na de Alexandre Herculano, assume o papel de formadora de público e de consciências, de ativa interventora na sociedade, de cujos membros sobressai o escritor e, numa dimensão mais alargada, aquele a que chamamos intelectual. A propósito, diz a estudiosa Helena Carvalhão Buescu:

O papel de porta-voz, a quem cabe fazer circular e difundir os conhecimentos, as ações e em geral o progresso da humanidade, é central para o entendimento do homem de letras, do cientista e do artista a partir do século XVIII, como Michel Vovolle demonstrou. Garrett (mas, ao lado dele, Herculano não procede de outro modo) é ainda um praticante convicto deste projeto de raiz setecentista que congrega, em torno da figura do intelectual, um papel social ativo, assentado em sua dimensão e capacidade comunicativa, ou seja, de fazer chegar a outros as descobertas e os conhecimentos protagonizados por terceiros. No entanto, se tivermos em conta a distinção, estabelecida também na obra coordenada por Vovolle, entre “atores e protagonistas”, por um lado, e “porta-vozes e intermediários culturais”, por outro, o que se torna significativo no caso de Garrett (mas, volto a insistir, também no caso de Herculano) é a forma como ele combina as duas facetas e as liga de forma inextricável (BUESCU, 2003, p. 85).

Aliás, Garrett, no prefácio da primeira edição de seu romance histórico *O arco de Sant’Ana* (1845), julga os “grandes poetas (no sentido mais lato do termo: o de criadores verbais) como grandes profetas e grandes missionários do século”. Mesmo porque, à feição do tópico das *letras* e das *armas*, ou da *pena* e da *espada*, deparamos, no século XIX, com o da *poesia* e da *política* (ou da *politização*), isto é, o consórcio entre o artista literário e o homem de Estado. Idêntica postura revela Herculano, pois tais intelectuais, dois dos maiores de língua portuguesa, nos remetem um ao outro, por se aproximarem ou se oporem. Eles diferem na conduta pessoal, mas se irmanam, pela mentalidade intervencionista, na revolução romântica em terras lusas. Para Herculano, a literatura possui também uma função formativa, ou em termos filosóficos, uma função *paidêutica*, por ser entendida, a um só tempo, como

uma instância estético-verbal e uma instância pedagógica, apta a promover educação além das fronteiras escolares e acadêmicas. Assim, neste artigo, abordamos a formação do público português e o papel do intelectual romântico Alexandre Herculano.

## **Herculano e a educação**

No século XIX luso, transferida das mãos da Igreja para as do Governo, a atividade educacional torna-se livre, pública e constitui o núcleo da cultura laica moderna. Então, Herculano, numa preocupação iluminista com o esclarecimento das massas e a formação de um público leitor, do mesmo modo que Garrett e muitos dos demais autores românticos, adota a função de educador dos contemporâneos, com vistas a tornar consciente, espontânea e independente a participação política dos membros da sociedade enquanto verdadeiros cidadãos, capazes de subordinarem seus interesses ao bem comum. Ainda mais quando sabemos que o Romantismo mais parece um movimento social e formativo do que exclusivamente artístico.

Cidadão exemplar, Herculano é respeitado até pelas maiores autoridades da nação, a começar pelo rei D. Pedro V, de quem é preceptor. Mesmo assim, sua concepção de ensino é democrática e, também, técnico-humanística, em substituição ao ensino elitista, privilegiado, do Colégio dos Nobres. Outrossim, perseguido por ser um intelectual cujo pensamento se opõe ao sistema político absolutista, Herculano se exila em mais de um território e frequenta, entre outras, a Biblioteca Pública de Rennes, na França, e a Biblioteca Nacional de Paris. De volta do exílio, quando o mundo intelectual se abre de vez para ele, é encarregado em 1833, pelo novo governo liberal, de organizar a Real Biblioteca Pública Municipal do Porto (RBMP), na qual é o segundo bibliotecário, cargo em que permanece até 1836.

Após deixar a cidade do Porto, Herculano é nomeado, pelos reis consortes D. Fernando II e D. Maria II de Portugal, vitalício Bibliotecário-Mor do Reino e convidado a dirigir a Biblioteca Real da Ajuda, ao lado da qual passa a morar, e a Biblioteca Real das Necessidades, ambas em Lisboa. Ali, também inspeciona o Real Gabinete de Física, anexo à Biblioteca da Ajuda, e atinge o posto correspondente à presidência da Academia Real das Ciências, posto este reservado por direito ao rei, e continua naquele ambiente intelectual de livros e documentos, tão caro a ele desde a juventude.

## Um intelectual interveniente

Poeta, contista, novelista, romancista, memorialista e teatrólogo; ensaísta versátil, jornalista polemista, paradigma dos arquivistas e bibliotecários lusos, primeiro historiador científico em vernáculo, precursor da história das mentalidades, ecologista e pensador crítico, cidadão e representante público ético, educador prático, nosso polígrafo é um intelectual oitocentista que, entre outros feitos, há de revolucionar, no País, a antiga historiografia, e ocupar, numa indiferenciação inicial entre novela e romance, um lugar matricial na novelística de atualidade e na novelística histórica, que é um dos marcos da prosa moderna de ficção, a partir da publicação de *Lendas e narrativas* (1851), obra também conhecida como *Histórias heroicas*. Estas e toda a novelística de seu autor devem ser encaradas como uma faceta espontânea, criativa, da atividade profissional de Herculano, o qual procura delimitar, num artigo jornalístico, as áreas epistemológicas imbricadas em sua biografia intelectual:

Novela ou história – qual destas duas coisas é mais verdadeira? Nenhuma, se o afirmarmos absolutamente de qualquer delas. Quando o caráter dos indivíduos ou das nações é suficientemente conhecido, quando os monumentos, as tradições e as crônicas desenharem este caráter com pincel firme, o novelista pode ser mais verídico do que o historiador: porque está mais habituado a recompor o que é morto pelo coração do que vive, o gênio do povo que passou pelo do povo que passa. Então de um dito ou de muitos ditos, ele deduz um pensamento ou muitos pensamentos, não reduzidos à lembrança positiva, não traduzidos, até, materialmente; de um fato ou de muitos fatos deduz um afeto ou muitos afetos, que se revelaram. Esta é a história íntima dos homens que já não são; esta é a novela do passado. Quem sabe fazer isto se chama Walter Scott, Victor Hugo e Alfred De Vigny, e vale mais e conta mais verdades que meia dúzia de bons historiadores (*apud* MARINHO, 1992, p. 98).

A novela, o romance histórico, então, pode revelar “verdades”, inclusive com maior intensidade do que a história, que toma por base a pesquisa e o conhecimento objetivo. Igualmente, pode ser a forma intuitiva, inexprimível, do discurso da história e de sua correspondente investigação; possibilita a fixação de características subjetivas de um tempo, da sensibilidade e pensamento de outras eras pela apreensão do espírito do povo, ou, para os românticos, do *Volksgeist*, que o ficcionista atualiza no

contexto histórico. Nosso intelectual português concebe a história como verdadeira e a literatura como verossímil, ao mesmo tempo em que relativiza o verdadeiro, pois a ficção contém a “verdade” interiorista de uma nação, que a ciência parece não captar.

E na presente manifestação do ideário romântico, o romance histórico é a expressão das raízes nacionais mais profundas, antropológicas, num procedimento quase místico de unificação da alma do romancista à do povo. Numa de suas narrativas sobre o sacerdócio e que tem por primeiro título *Eurico, o presbítero ou o último poeta godo*,<sup>3</sup> ocupa lugar central a reflexão voltada à poesia e, por extensão, à própria arte verbal: para o autor/narrador,<sup>4</sup> o poeta, tido como diferenciado dos outros homens, é um ser sensível, pleno de inspiração, alguém especial, cuja obra pode e deve constituir um veículo de instrução do público. Lembramos que, aos olhos de Herculano, o qual se desdobra na personagem Eurico, “a Natureza, sobretudo as altitudes agrestes, é o lugar privilegiado de onde o poeta se dirige às multidões” (CLAUDON, s.d., p. 186). E como argumenta Horácio Gonzalez:

Por uma parte, é próprio do ofício do intelectual (interveniente) arvorar-se em defesa de valores transcendentais para a sociedade. Por outra parte, esta defesa se incorpora sem que se receba necessariamente algum mandato da sociedade (GONZALEZ, 1984, p. 119).

Na condição de mediador do mundo terreno-imanente e do mundo transcendente; ou mediador do infinito e a finitude; porta-voz das mais altas esferas, ou mensageiro divino, o esteta – o poeta ou o “seu como irmão, o romancista”, no dizer do autor de *O monge de Cister* (HERCULANO, s.d., p. 144) – é, dentro de sua concepção herdada dos românticos alemães, um profeta, um ser detentor de uma visão adiante da do vulgo, ou seja:

Ao poeta cabe uma função pedagógica, de padrão, de guia. Impoluto e fervoroso, o vate é um eleito, um “gênio”, um “deus”, a quem

<sup>3</sup> Dos três romances herculanianos, *O monge de Cister* vem a lume parcialmente na revista *O Panorama* em 1841 e, em volume, em 1848; *Eurico, o presbítero* é estampado em parte em *O Panorama* e na *Revista Universal Lisbonense* em 1843 e, em volume, em 1844; *O bobo* é publicado em *O Panorama* em 1843 e, em volume, postumamente, em 1878, além de circular numa edição pirata brasileira, de 1866.

<sup>4</sup> “O estatuto autoral do narrador é comum nos séculos XVIII e XIX. Para os românticos, o autor/narrador apresenta-se como uma necessidade e a produção escrita, como a sua ação preferida, a par do contributo imaginativo do leitor. O narrador aparece então sob a figura de um autor, fato que concede ao texto um caráter pessoal de missão. Aqui, o jogo incide sobre o sujeito enunciator, paradoxalmente, realidade – o autor – e ficção – o narrador” (FERRAZ, 1987, p. 66-71).

pertence a elevada missão de conduzir as turbas. Iluminado, apóstolo, patriota, herói – Eurico personifica este ideal herculaniano do vate: possui “[...] o segredo das inspirações e o ensino da sabedoria” (PRADO COELHO, 1978, p. 10-13).

Através da figura ambivalente do protagonista: poeta/presbítero, poeta/guerreiro, aparece, na autorreflexão literária presente no romance *Eurico*, a relação entre a arte poética e a arte militar ou entre a força das letras e a força das armas. A primeira talvez seja mais importante do que a outra, manifestada no campo de batalha. Mas ambas as referidas forças configuram duas modalidades de intervenção social, em que a revolução armada anda de braços dados com a revolução cultural. Os grandes pensadores e os grandes guerreiros são todos da mesma família. No romance oitocentista *Eurico, o presbítero*, a criação, por parte de Herculano, de um ser intelectual, monge músico e militante, permite-nos acatar este comentário:

Certamente, tal como a recebemos das lutas sociais francesas do século XIX, a palavra *intelectual* vem com uma conotação já pronta – e ainda hoje em uso – que converte as pessoas que designa em *monges ilustrados* pela justiça ou em vilões que se satisfazem com convulsões cujos perigos não iriam imediatamente provar (GONZALEZ, 1984, p. 120. Grifos nossos).

Herculano, cuja força motriz reside numa ação consciente e constante de reforma social, molda, no *Eurico*, um herói que participa dos problemas nacionais com poemas engajados, cânticos e hinos religiosos de sua autoria, e com armas na mão. Tal dado, na consagrada aliança entre a pena e a espada, do que é um perfeito exemplo “a justaposição do ideal cavaleiresco e do ideal humanista no cavaleiro-letrado que foi Camões” (SARAIVA, 1995, p. 56), nos remete à própria atividade político-social de nosso intelectual. Este, à semelhança de Eurico, uma espécie de *alter ego* do escritor, em defesa de suas convicções, revela-se artista literário e soldado, o que nos afigura o desejo herculaniano da integralidade romântica vida/obra, mediante a evocação de experiências pessoais para fundamentar a autenticidade das motivações literárias. Não é o próprio Herculano quem diz, em seu prefácio a *O monge de Cister*, que “a obra do homem é como o homem?”:

A maior das humanas desventuras, a viuvez do espírito, abrandara, pela melancolia, as impetuosas paixões do mancebo (Eurico) e

apagara, em seus lábios, o riso do contentamento, mas não pudera desvanecer no coração do sacerdote os generosos afetos do guerreiro, nem as inspirações do poeta. O templo havia santificado aqueles, tornando estas mais solenes, alimentando-as com as imagens e sentimentos estampados nas páginas da Bíblia (HERCULANO, 1963, p. 52).

Tanto no exercício da cidadania no novo Estado liberal, como na prática da ficção e da ciência histórica, quando ser intermediário cultural “é o máximo grau de consciência de um intelectual sobre sua própria situação na sociedade” (GONZALEZ, 1984, p. 94-95), vem à tona a ética utilitária de Herculano, desejoso de que um propósito de contribuição social conduza o homem de ideias:

O criador do Eurico intervém, porque sabe, enquanto intelectual, que tem deveres imprescritíveis. Para ele, o intelectual tem de intervir para defender todos os que são lesados e prejudicados; quando há ameaça de reação e defender a revolução. Tem de intervir sempre a favor de todos os desprotegidos, de todos que não têm meios de se fazer ouvir, ou contra as instituições ou situações que são lesivas dos direitos fundamentais dos homens. Este carácter imprescritível dos deveres do intelectual não o abandona (GODINHO, 1979, p. 82-83).

Os intelectuais românticos, autoproclamados intercessores por excelência no tocante a Estado e sociedade, empenhados na busca de soluções para o problema do redesenho da vida nacional, demonstram a urgência de renovação das estruturas e mentalidades de sua decrépita e retrógada pátria, sobre a qual dizem: “Nesta Europa que começa a viver aceleradamente o futuro, há uma nação que parece ancorada ao passado. É Portugal. Sem o fulgor, o brilho de Londres e Paris, Lisboa, sua capital, adormece às margens do rio Tejo” (GOMES, 2003, p. 329). E somente uma tomada de medidas drásticas tem o poder de fazê-la recuperar a prosperidade econômica, de promover, enfim, sua redenção e regeneração. Entre as acenadas medidas regeneradoras do País, destacamos a reforma da educação, desde a base até o ensino universitário. Assim é que os intelectuais intervenientes do Romantismo lusitano, particularmente o autor de *Eurico, o presbítero*, vão:

[...] trabalhar intensamente no sentido de construir as novas tradições e instituições de que o novo regime necessitava. [...] assiste-se ao esforço de criação de uma cultura liberal: reescreve-se a história da nação, reorganizam-se os arquivos e bibliotecas, criam-se novos instrumentos de produção e divulgação cultural, reforma-se o ensino

básico e cria-se o ensino técnico, desenvolve-se uma série de publicações periódicas destinadas à instrução do público burguês (FRANCHETTI, 1998, p. 12).

## **A formação do público português**

Ao postular como sagrado ou um sacerdócio o ato de ensinar, Herculano volta-se à reconstituição do passado do País, à investigação de suas origens históricas e mítico-lendárias, num mergulho em épocas gloriosas, com a intenção de buscar tanto uma identidade nacional quanto vários exemplos e modelos para instruir o público que surge na esteira das ações liberais e para despertar-lhe o patriotismo, tido como elemento imprescindível à dignidade de um povo. Neste ponto, reconhece, ao lado do autor e da obra, a importância do destinatário enquanto um dos elementos do sistema literário, pois, como nos ensina Antonio Candido (1993, p. 23), na realidade, sem leitores não verificamos tal sistema, mesmo quando levamos em conta a existência isolada de certo número de autores e de textos publicados. A atividade de leitura é vital para o aparecimento e a circulação da literatura.

Com o Romantismo é que o sistema literário, ao integrar produção de livros e recepção, cristaliza-se a partir da construção de um público efetivo, conquistado diariamente. Noutra formulação: durante o movimento romântico, a arte verbal consolida-se, materialmente, como um fato expresso em livros e leitores. Mas, sabedor, ainda quando na condição de importante historiador, que as grandes transformações sociais e conjunturais desencadeiam, frequentemente, relevantes mudanças no universo literário, Herculano mostra-se atento ao caso de o novo tipo de audiência, para o qual destina agora sua atenção, equivaler a um estrato relativamente “inculto”, que, como nota Yara Frateschi Vieira:

[...] passa a incluir pessoas que não constituíam o receptor habitual dos livros, ou seja, pessoas mesmo iletradas, ou pouco versadas em literatura consagrada, que podiam até reunir-se em lugares coletivos para ouvir a leitura... (VIEIRA, 1991, p. 8)

Se considerarmos o estilo de época romântico, cujos representantes, como vemos, se revestem de uma missão educadora, podemos entender a postura didática de Herculano, escritor cômico de ser um intermediário cultural entre o mundo letrado e o grande público. Assim, é típico costume de Herculano, no prefácio ou no início de

seus livros, orientar o leitor sobre a ideia dominante ali contida, aspecto que Wolfgang Kayser ilustra com o comentário infracitado:

Quem se entregar à leitura do romance *Eurico*, de Herculano, encontrará ao princípio algumas páginas que não pertencem à história e, todavia, fazem parte do livro. Num prefácio, o autor se comunica diretamente com o leitor e descobre-lhe o segredo da gênese do livro. Deparamos com esta frase: “Da ideia do celibato religioso, de suas consequências forçosas e de raros vestígios que destas achei nas tradições monásticas, nasceu o presente livro”. Compreende-se por que motivo o autor escreveu esta frase: por ela tenta facilitar ao leitor a compreensão de sua obra. Fá-lo indicando a unidade do sentido, o centro espiritual de que tudo na obra depende, em torno do qual tudo nela gravita (KAYSER, 1976, p. 238).

Nessa formação do público português, cabe-nos referir que, nos Oitocentos, para vencer a política absolutista no País, que se encontra à sombra da Revolução Industrial (1760), os lusitanos chegam a passar por uma guerra civil que os deixa em situação de crise, exaustão, despovoamento e empobrecimento, do que somente a mencionada reforma educacional pode reerguê-los, através de uma relação pragmática, originalmente firmada pela intelectualidade interveniente, dentro do processo articulado de construção do novo Estado liberal. E no que toca a esta atmosfera cultural no território português, ressaltamos que:

[...] para a necessária reforma das mentalidades tão desejada pelos intelectuais do liberalismo, o teatro e a imprensa apareciam como os dois grandes meios em que depositavam suas expectativas, malgrado as dificuldades que anteviam. A questão da formação dos públicos era indissociável da representação dos escritores da época sobre a missão do literato, do poeta, enquanto protagonista do ideal de cidadania. Nesta linha, e em termos da produção escrita, o drama e o romance apareciam como os gêneros privilegiados e os jornais como o suporte preferencial: recorde-se, particularmente, a voga dos jornais de recreio e instrução (SANTOS, 1999, p. 205).

Da parte de Herculano, que se encontra então em todo seu vigor intelectual, a instrução do público abrange diversas frentes e, determinantemente, a educação e a literatura são mobilizadas. Ele dialoga com os leitores, além de participar, sob forma direta, da realidade nacional, com uma intervenção na sociedade, mediante textos-panfletos e um novo periodismo. Deste, o maior veículo luso do Romantismo é *O Panorama*, semanário cultural e ilustrado, que, na interface palavra/imagem, é dirigido

por Herculano desde 1837, sob os auspícios da *Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, empresa editorial patrocinada por D. Maria II e voltada para a leitura e o aprendizado. Reconhecida a necessidade de instrução, até nas classes que, pela posição, devem ser ilustradas, formam-se associações que lançam periódicos divulgadores de conhecimentos, a exemplo de *O Panorama*, que desenvolve vasto público e impulsiona a busca pelo livro. Naquele tempo de crise, quase sem condições materiais para a produção intelectual, através da *Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, Herculano luta pela realização de um jornalismo liberal-enciclopedista junto a um leitorado plural, com escritas malabaristicamente manejadas em meio a adversidades.

Ele dá a lume textos literários seus (contos, novelas, romances etc.), necessariamente, ao lado de matérias de temática variada: “descrições de cidades exóticas, anedotas, receitas para afiar lâminas ou limpar nódoas, conselhos sobre lactação e educação dos meninos” (REIS 1993, p. 127). Aliás, um pensador sociopolítico, Oliveira Martins (1996, p. 112), assinala que: “Em Lisboa não havia outra coisa que ler, e ler começava a ser moda na sociedade liberal, como diziam, em ironia e despeito, os antigos. *O Panorama* trazia bonecos e receitas, além dos estudos iniciadores da tradição nova, assinados por Herculano”. Por sua vez, composições literárias podem levar à leitura de textos técnicos, consoante declara o intelectual Herculano: “A par de um artigo de crítica, de ética, de ciência, deve vir um romance histórico, uma cena dramática, um poema” (*apud* SANTOS, 1985, p. 157). Herculano sabe que publicações de variedades, como *O Panorama*, têm muitos receptores, que necessitam de motivação, estímulo ou texto-pretexto para leituras outras.

É a partir daí que Carlos Reis (1993) chama de *Reader's Digest de Portugal* o periódico *O Panorama*, cuja tiragem atinge os 5000 exemplares (número elevado para o tempo) e esgota-se com rapidez, o que atesta, eloquentemente, a circulação extraordinária e a popularidade da revista em tela, se levarmos em consideração a exiguidade do meio e o alto índice, naquele momento, de analfabetismo, herdado do *Ancien Régime*. Segundo Abdala Junior e Paschoalin (1982), no Portugal da época, o analfabetismo atinge praticamente 80% da população, embora este índice em Lisboa diminua para 46%. Então, é com a audiência de um público cada vez mais atento ao prestígio crescente de Herculano que obras suas são publicadas em *O Panorama*, a propagar a literatura para a população e a contribuir, decisivamente, para “a elevação

do nível intelectual do País, tantos séculos atrasado pelo obscurantismo monacal” (BRAGA, 1984, p. 293). Assim, vemos que o estabelecimento de um novo ideário como o do Romantismo acha-se intimamente relacionado à alteração das condições materiais da produção intelectual, como o desenvolvimento da imprensa.

Naquele contexto lusitano, no qual Herculano e Garrett se revelam os mais notáveis iniciadores de tal mudança, Jacinto do Prado Coelho constata que é praticamente a partir do lançamento do periódico educativo e literário *O Panorama*, em 1837, que “o Romantismo começa a dominar nosso público” (*apud* REIS, 1993, p. 34). E por saber que, em face de seu público, o autor romântico é um intelectual compromissado, um profissional confessadamente militante, enquanto até aí se mantém apartidário ou representante do poder dominador para viver e escrever, acrescentamos que, entre os portugueses, o florescimento da imprensa, dentro da função social do escritor, dá origem a uma numerosa obra panfletária e a toda uma produção literária de reação, a exemplo dos “[...] doutrinadores do Romantismo, utilizando a imprensa enquanto forma de mudança política e social, como Herculano, prestigiado polemista em suas páginas de crítica *Opúsculos* ou no jornal que dirigia, *O Panorama*” (ROCHA, 1998, p. 32).

Tal periódico segue como educador do povo e agente do patriotismo, quando “o desejo de educar o leitor, de influir em sua formação, de oferecer-lhe instrução de maneira agradável e até mesmo imperceptível, mostra claramente a construção de um elo de ligação entre o escritor e seu público” (VASCONCELOS, 2000, p. 103). Neste sentido, Herculano, no qual toda uma coletividade da época se reconhece, é:

[...] porventura o melhor representante em Portugal do tipo de escritor sintonizado com a grande massa de público, dando expressão a aspirações coletivas, sentindo-se condutor da opinião pública e evidenciando esta posição em seu estilo, altissonante e profético, no conjunto de sua obra (LOPES; SARAIVA, s.d., p. 695).

Efetivamente, “Herculano era o *homem*; Garrett era *um homem*, infinitamente interessante como artista, infinitamente prendado, mas demasiado frágil para condutor de homens” (PIMPÃO, 1952, p. 14-15). Por sinal, o medievalista português “cria para o público uma imagem de si mesmo como um homem austero e cheio de dignidade, um Sá de Miranda do Século XIX” (SARAIVA, 1995, p. 110). Seu trabalho reflete um processo de encurtamento da distância entre os postulados do bem e o povo. É a

Herculano, o intelectual de maior repercussão popular durante o primeiro Romantismo luso, o mais lido de sua geração, que Sampaio Bruno atribui “a grande missão de reabilitar o gosto nacional perdido pelas obras insípidas do começo do século, de promover o gosto pela leitura” (*apud* SIMÕES, 1987, p. 298).

### O autor/narrador e o leitorado/público

Herculano demonstra, enquanto romântico visceral e numa espécie de comprometimento orgânico, seu intuito de substituir a literatura clássico-erudita (nascida e desenvolvida na realeza e para ela) por uma literatura popular e genuinamente nacional, concebida esta como uma arte democrática, sem aura elitista. E bem pertinente são as linhas iniciais (que transcrevemos mais abaixo) do capítulo V de um gracioso relato publicado em meio às *Histórias heroicas* – “O pároco de aldeia” –, em que seu criador deriva “para o ensaio (...): o texto torna-se um pretexto à enunciação de doutrinas caras (...). Daí que “O pároco de aldeia” se distinga como a mais vanguardista das novelas de *Lendas e narrativas*” (MOISÉS, 1999, p. 59).

Trata-se de uma ficção de atualidade (a ação transcorre não mais, como nos romances históricos, no passado medieval, mas no século XIX) e campesina (uma novidade nas letras portuguesas da época), cujo aludido capítulo, em consonância com a estrutura de narrativa-ensaio da composição em foco, denomina-se Excurso Patriótico. Ali, à maneira de *O monge de Cister*, romance histórico que dá vez e voz a personagens representantes do povo comum de Portugal, à gente do Terceiro Estado (as massas humanas no chamado *Ancien Régime*), o autor/narrador, com um humor telúrico, dirige-se, desabusadamente, ao receptor pretendido:

Falemos sério: não contigo, filósofo estético-romântico-progressivo, que não vales a pena disto, mas com o povo português que fala português chão e inteligível. Falemos sério, porque estas matérias de crenças e de culto são coisas graves e santas (HERCULANO, s.d., p. 35).

No trecho supracitado de “O pároco de aldeia”, o autor/narrador confronta a figura do filósofo (que representa a razão) com a figura popular (que representa a fé): ele deprecia o rebuscamento do filósofo em favor da simplicidade e da transparência do povo, de seu credo religioso (no caso, o católico), que se lhe afiguram como

superiores ao pensamento filosófico. Também em *O monge de Cister*, o autor/narrador, numa digressão em forma de espirituoso diálogo imaginário, renega o leitor identificado com a Idade da Razão, o Iluminismo e até com a ideia de progresso, tão caros ao liberalismo professado pelo romancista lusitano durante quase toda sua carreira:

D. João I?! Ora essa! – exclamará algum de nossos leitores. Deixai-nos com D. João! Pobre bruto, que não sabia nem conhecia nada: nem os charutos da Havana, nem a mnemotécnica, nem a pirotécnica, nem o sistema eleitoral, nem as inscrições, *bonds* e carapetões, nem os dentes postiços. Que temos nós, homens do progresso, da ilustração, da espevitada e desenganada filosofia, com estes casmurros ignorantes que morreram há quatrocentos anos? Tens razão, leitor (HERCULANO, s.d., p. 35).

A valorização de um receptor popular, bem como o menosprezo por um leitor altamente ilustrado, que o autor de “O pároco de aldeia” manifesta, estão de acordo com suas convicções antiaristocráticas e antiabsolutistas. Aliás, uma produção nacional a que o povo e a burguesia (principalmente a pequena) tenham acesso deve ser mesmo um dos alvos do programa do Romantismo português enquanto movimento pós-revolução liberal, o que fica evidente no trabalho de seus dois maiores intelectuais: Herculano e Garrett.

Nesta esfera, a prosa herculaniana, de caráter histórico, lendário e de atualidade, caracteriza-se (como observamos) pela presença marcante de um autor/narrador que dialoga com o leitor, concebido como destinatário cujas reticências e dúvidas devem ser clarificadas. Através desta estratégia textual, o autor/narrador, ao se identificar com a tradição oral, inicia a história, como em “O bispo negro”, de *Lendas e narrativas*: “Aí sucedeu o que ora ouvireis contar” (HERCULANO, 1952, p. 221), ou corta, abruptamente, o fio narrativo com digressões, considerações teóricas, literárias, ou simplesmente com divagações tão pessoais e coloquiais que parecem ditas ao ouvido de quem lê, num diálogo franco.

“O pároco de aldeia”, que se insere na linhagem narrativa de Cervantes, o qual, no prefácio de *Dom Quixote* (1605), abre este livro e se dirige ao “desocupado leitor”, integra uma lista restrita de textos ficcionais – a que também pertencem os romances *Tristram Shandy* (1760), de Laurence Sterne, e *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de nosso Machado de Assis. Neles, é solicitada a participação do leitor, o qual

pouco a pouco se insere na narrativa como um personagem recém-chegado ao entrecho. Na produção herculaniana, o diálogo do autor/narrador com o leitor mostra-se comum não só nos contos, novelas e romances, mas até em sua história científica, como assegura Maria Beatriz Nizza da Silva:

Como romântico que era, Herculano pretende acima de tudo interessar o leitor, mas interessar apaixonadamente, pelos problemas que ele considera fundamentais. Não lhe basta uma simples adesão intelectual, uma simpatia entre o espírito do leitor e suas ideias. Pretende criar uma atmosfera emotiva que tenha a força suficiente para conduzir à ação em defesa de certos ideais (NIZZA DA SILVA, 1964, p. 15-16).

O diálogo entre o eu da enunciação e o leitor, nas tramas herculanianas, remete-nos às histórias orais, em que o narrador, muito naturalmente, interrompe várias vezes seu relato para dirigir-se aos ouvintes que o cercam. Herculano posa de contador de histórias (elemento que jamais vai direto ao assunto; prefere a conversa sinuosa e mastigada) exatamente para reproduzir a situação de confiança que existe entre o contador, com sua verve singular, e o ouvinte de narrativas orais.

Cumpre-nos até dizer que Herculano, para conquistar o público, sente necessidade de fingir-se de Sherazade – “cuja sobrevivência depende do talento para desfiar histórias” (LAJOLO, 2002, p. 63) –, bem como de lançar mão do tópico da “legitimação” da narrativa, através do estabelecimento, com o leitor, de um jogo em que não se discutem as regras; de um contrato ficcional que deve ser aceito e assumido pelo receptor; de um acordo tácito ou um pacto de cumplicidade com os destinatários, o que configura uma espécie de suspensão da descrença. Quem não entrar no jogo do ficcionista corre o risco de perder o lance.

Isto podemos verificar no resgate que o escritor luso faz de uma das mais antigas páginas lendárias da ficção nacional, “A dama pé-de-cabra”. Logo na primeira parte, o autor/narrador declara que reconta (e assim recupera) uma tradição, numa fidelidade intencional ao velho modo ingênuo e espontâneo de contar das narrativas folclóricas e simula uma situação de oralidade perante uma assembleia – procedimento característico dos românticos, que valoriza a tradição oral. Vejamos:

Vós os que não credes em bruxas, nem em almas penadas, nem em tropelias de Satanás, assentai-vos aqui ao lar, bem juntos ao pé de mim, e contar-vos-ei a história de D. Diogo Lopes, senhor de Biscaia.

E não me digam no fim: - “não pode ser”. Pois eu sei cá inventar coisas destas? Se a conto, é porque a li num livro muito velho. E o autor do livro velho leu-a algures ou ouviu-a, que é o mesmo, a algum jogral em seus cantares. É uma tradição veneranda; e quem descrê das tradições lá irá para onde o pague. Juro-vos que, se me negais esta certíssima história, sois dez vezes mais descritos do que S. Tomé antes de ser grande santo. E não sei se eu estarei de ânimo de perdoar-vos como Cristo lhe perdoou. Silêncio profundíssimo; porque vou principiar (HERCULANO, 1952, p. 217).

Tal narrador se reveste da figura do autor e pretende ser o porta-voz do discurso confiável dos enredos. A “verdade”, então, consiste no que assevera o autor-narrador. E o velho tópico da veracidade das narrativas assume, na prosa herculaniana, uma atitude chistosa, entre a graça e a zombaria (do leitor), conforme podemos verificar no trecho citado de “A dama pé-de-cabra”. Ali, na realidade, o autor/narrador parece estar lembrando ao leitor que tudo não passa de uma narrativa fictícia, de um jogo de encenação, com recursos e efeitos que ele às vezes não só aponta como ironiza.

Na ficção de atualidade produzida por Herculano, mais exatamente em “O pároco de aldeia”, a ironia no tópico da veracidade da história narrada acresce-se à questão da representação literária. Isto porque o autor/narrador, ao deixar de lado a linearidade da narrativa, interrompe o discurso e empreende um diálogo irônico com o leitor, para o qual se dirige e diretamente critica-lhe a atitude de reclamar das lacunas (digressões) e prender-se à representação dos acontecimentos, de ansiar pelo desenrolar da história, sem prestar atenção naquilo que é o verdadeiramente literário, ou seja, a escrita artística:

Venhamos eu e o leitor, conversar um pouco à fresca sombra dos plátanos do adro. Tenho explicações indispensáveis que lhe fazer: dê por onde der, embora ouçamos a missa descabeçada. Sou homem de bofes lavados, como diziam nossos velhos, e não gosto de que me estejam a morder na pele por causa de lacunas, mistérios ou contradições em minhas narrativas (HERCULANO, 1952, p. 395).

.....  
Tenham paciência; que já agora hei-de dizer-lhes duas palavras acerca de meu rico santo (HERCULANO, 1952, p. 335).

Como vemos, em “O pároco de aldeia”, o autor/narrador intruso fala ao leitor com um humor metalinguístico, que não constitui simplesmente um *variatio* para evitar monotonia e dar leveza ao texto (isto ocorre apenas na superfície), ou um *captatio*

*benevolentiae*, mas que constitui, antes de tudo, um verdadeiro exercício lúdico entre autor/narrador, texto e receptor: “O leitor deve estar já suficientemente aborrecido de tão comprida história do moleiro, da lavadeira e do prior; por isso não o farei assistir às explicações entre o pai e o filho” (HERCULANO, 1952, p. 329).

Esta situação de conversa espirituosa, de deliciosa palestra, na prosa de Herculano, corresponde a uma didática do texto artístico, um instrumento de formação, um esforço educativo, um empenho pedagógico, através do estabelecimento de diversas relações com o destinatário, desde as mais “adesivas” ou afetuosas, até as mais críticas ou irônicas; isto é, através da aprovação ou advertência do leitor, para que este encare o texto escrito.

Neste caso, o apelo à oralidade representa um artifício da escrita em meio a uma sociedade na qual predomina a cultura da audição, ou da escuta. Em outras palavras: semelhante estratégia tem por objetivo incrementar o ato de ler, trabalhar no sentido de transformar um público, em sua maioria, de ouvintes acostumados com a leitura comunitária, em voz alta, num público de leitores, como nos sugerem os exemplos abaixo, retirados de narrativas herculanianas:

Convidamos o leitor para escutar a conversação travada entre Gonçalo Mendes, o abade beneditino e o mui reverendo cônego de Lamego, Martim Eicha. Pode ouvi-los agora (HERCULANO, 1967, p. 40).

.....  
É o que o leitor melhor avaliará por si próprio se quiser escutar a conversação travada entre Gonçalo Mendes da Maia, o santo abade do Mosteiro de D. Mumadona e o mui reverendo capelão da rainha. Não é grande incômodo: basta-lhe lançar os olhos para o capítulo seguinte (HERCULANO, 1967, p. 40).

.....  
[...] vou-me ao galego com unhas e dentes – unhas de gato e dentes de escrivão: vou-me ao meu Lázaro Tomé. Ó caríssimos leitores e irmãos! – escutem-me bem a história admirável de Lázaro Tomé (HERCULANO, 1969, p. 176).

.....  
Isto foi o que se ouviu daquela conversação: os três cavaleiros falaram com o príncipe ainda por muito tempo; mas em voz tão baixa, que ninguém percebeu mais nada (HERCULANO, 1952, p. 260).

.....  
Estou ouvindo um melenas arguir assim: – Como soube a tia Jerônima que as peças do padre prior se haviam esgueirado, com tanta mágoa sua, só para dotar Bernardina? (HERCULANO, 1952, p. 397).

.....  
Quem hoje ouvir recontar os bravos golpes que no mês de julho de 1170 se deram na veiga da fronteira de Beja, notá-los-á de fábulas sonhadas... (HERCULANO, 1952, p. 281).

Nessa elaboração narrativa, a função fática da linguagem é tão nítida que os leitores podem ter a impressão de estarem tomando parte, como personagens, nas mesmas emoções do autor/narrador. Mas, somente em nossa época, com o instrumental da estética da recepção, é que passamos a compreender a opção pela narrativa digressivo-conversacional entre autores como Herculano. Através do coloquialismo digressivo, Herculano chama a atenção do receptor mais distraído, dá-lhe conselhos, guia-o na interpretação do comportamento das personagens, põe em sua boca algumas das perguntas que há de fazer ao texto, pede-lhe opiniões e confere-lhe elogios.

Tal postura torna-se constante com o advento do Romantismo e de seu público sem vivência de leitura literária, fato patente em territórios como o lusitano, em descompasso com o ritmo de outras partes da Europa. Porém, é necessário fazer algo. E, a pretexto de seus leitores, sobretudo para eles, Herculano, em suas narrativas, especialmente em “O pároco de aldeia”, tematiza a leitura em curso e apela para a tradição oral portuguesa, que, conforme nota João Gaspar Simões, é “a mais autêntica tradição do romance nacional: aquela que associava o romance ao conto (enquanto ato de contar), em sua primitiva forma: uma narrativa oral” (SIMÕES, 1987, p. 282).

E a mimese das práticas do discurso oral na literatura permanece utilizada até a segunda metade dos Oitocentos, com a publicação, na França, do romance *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, o qual prefere “narrar como se não houvesse um narrador conduzindo as ações e os personagens, como se a história se narrasse a si mesma” (LEITE, 1994, p. 29). É que o romance dito realista, em nome do mito da narrativa objetiva, de uma apresentação “isenta e impessoal” do mundo, possui como um de seus preceitos o apagamento, ou o desaparecimento estratégico do autor/narrador e do leitor implícito ou virtual.

### **Considerações finais**

No artigo que apresentamos, reconhecemos, acima de tudo, em um polígrafo como Alexandre Herculano, o homem de ideias, o intelectual que, no âmbito da ficção e da não ficção, toma para si, em solo português e como teórico do movimento cultural a que pertence, o papel de educador dos contemporâneos, de mediador entre o mundo ilustrado e o grande público.

Isto porque nosso intelectual medievalista tem por meta formar e instruir o leitorado luso pós-revolução liberal, ou em outras palavras, instrumentar, habilitar tais indivíduos para a leitura literária e para uma melhor compreensão dos problemas artísticos, políticos e sociais.

Por fim, destacamos que Herculano, este jornalista enciclopedista, cientista histórico, educador prático-humanista, literato de grande sucesso de público e de crítica, é visto, por inúmeros admiradores oitocentistas de Portugal e de além-mar, como uma lenda viva e um modelo de pessoa humana, que dispõe de uma reputação de respeito e devoção pouco encontrados em qualquer sociedade, dada a postura ética adotada e a esclarecedora missão intelectual interveniente, que ele, como uma espécie de núncio apostólico do ideário romântico-liberal, exerce junto a seu amplo público.

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.
- BRAGA, Teófilo. *História do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Ulmeiro, 1984.
- BUESCU, Helena Carvalhão. Enciclopédia de Garrett enciclopedista. In. MONTEIRO, Ofélia Paiva; SANTANA, Maria Helena (Orgs.). *Almeida Garrett: um romântico, um moderno*. Lisboa: INCM, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- CLAUDON, Francis. *Enciclopédia do Romantismo*. Lisboa: Verbo, s.d.
- FERRAZ, Maria de Lourdes. *A ironia romântica*. Lisboa: INCM, 1987.
- FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In. QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: Ateliê, 1998.
- GODINHO, Vitorino Magalhães. *Alexandre Herculano: ciclo de conferências comemorativas do 1º centenário de sua morte*. Porto: Biblioteca Pública Municipal/Gabinete da História da Cidade, 1979.
- GOMES, Álvaro Cardoso. A ironia desnudando a sociedade: posfácio. In. QUEIRÓS, Eça de. *O crime do padre Amaro*. São Paulo: Ática, 2003.
- GONZALEZ, Horácio. *O que são intelectuais*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HERCULANO, Alexandre. *Lendas e narrativas*. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1952.
- \_\_\_\_\_. *O bobo*. São Paulo: DIFEL, 1967.
- \_\_\_\_\_. *O monge de Cister*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.
- \_\_\_\_\_. *O pároco de aldeia & O galego*. Lisboa: Bertrand, 1969.
- KAISER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado, 1976.
- LAJOLO, Marisa. Romance epistolar. In. *Matraga – revista*. Rio de Janeiro. N. 14, 2002.
- \_\_\_\_\_; ZILBERMAN, Regina. *Formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1998.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1994.
- LOPES, Óscar e SARAIVA, António José. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Ed., s.d.
- MARINHO, Maria de Fátima. O romance histórico de Alexandre Herculano. In. *Revista da Faculdade de Letras*. Porto. II série. Vol. IX, 1992.
- MOISÉS, Massaud. *O conto português*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- NIZZA DA SILVA, Maria Beatriz. *Alexandre Herculano: o historiador*. Rio de Janeiro: Agir, 1964.
- OLIVEIRA MARTINS, Joaquim Pedro de. *Portugal contemporâneo*. Lisboa: Guimarães Ed., 1996.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. O Romantismo das *Viagens* de Almeida Garrett. In. *Gente grada*. Coimbra: Atlântida, 1952.
- PRADO COELHO, Jacinto do. A propósito dum centenário - Herculano poeta: cambiantes e tensões. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 41, janeiro, 1978.
- REIS, Carlos. *História crítica da literatura portuguesa V: Romantismo*. Lisboa: Verbo, 1993.
- ROCHA, João L. de Moraes. *O essencial sobre a imprensa em Portugal*. Lisboa: INCM, 1998.
- SANTOS, Maria de Lourdes Costa Lima dos. *Intelectuais portugueses na primeira metade dos Oitocentos*. Lisboa: Presença, 1985.
- \_\_\_\_\_. Estratégias em tempo de mudança: o caso Garrett. *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, v. 3, n. 4, abril-out., 1999.
- SARAIVA, António José. *História da literatura portuguesa*. Lisboa: Europa - América, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Iniciação na literatura portuguesa*. Lisboa: Gradiva, 1995.
- SIMÕES, João Gaspar. *Perspectiva histórica da ficção portuguesa*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: USP, 2000. Tese de livre-docência.
- VIEIRA, Yara Frateschi. Apresentação. In. DINIS, Júlio. *As pupilas do senhor reitor*. São Paulo: Ática, 1991.

Recebido em: 19/05/2020

Aceito em: 07/08/2020

## Flanando pela série *O Bairro*, de Gonçalo M. Tavares

*The flânerie in the Series O Bairro by Gonçalo M. Tavares*

Taciane Aparecida Couto<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo aborda a série *O Bairro*, do escritor Gonçalo M. Tavares. Na série, o escritor cria um bairro ficcional e insere nele seus senhores-personagens que carregam o nome de intelectuais mundialmente conhecidos. Há que se considerar que a construção do bairro passa por uma arquitetura, pois, em todos os livros da série a distribuição espacial das casas dos senhores-personagens está presente. Assim, observa-se que a série resulta da memória literária do autor em diálogo com a tradição literária. Pretende-se analisar aspectos da série *O Bairro* e da escrita gonçaliana sob a luz das concepções de Pierre Mayol (2005), Walter Benjamin (1994), entre outros. Será abordado, em especial, o livro da série intitulado *O Senhor Brecht*, no qual se podem observar proposições da teoria benjaminiana.

**Palavras-chave:** O Bairro; cânone; tradição literária.

**Abstract:** The following essay is a study about the series *O Bairro* written by Gonçalo M. Tavares. In this series the writer creates a fictional neighborhood and inserts in it their messrs-characters, which carry the names of world-renowned intellectuals. It is necessary to consider that the construction of the neighborhood passes through an architecture, because in all the books of the series the drawing, the spatial distribution of the houses of the population is present. Thus, the author's intention is to dialogue the series with the literary tradition. The intention is to analyze aspects of the series *O Bairro* and the Gonçalo's writing in the conceptions of Pierre Mayol (2005), Walter Benjamin (1994) and others. The book entitled *O Senhor Brecht* which we can observe propositions of the Benjamin's theory will be approached in particular.

**Keywords:** O Bairro; canon; literary tradition.

### Introdução

Gonçalo M. Tavares nasceu em Luanda, Angola, em 1970, mas, ainda muito novo, mudou-se para Portugal. Desde o lançamento de sua primeira obra *O livro da dança*, em 2001, tem recebido reconhecimento da crítica literária. Com a série *O Bairro*, põe a habitar no mesmo bairro intelectuais como os senhores, Brecht, Calvino, Valéry, Eliot, entre outros. Todos os livros têm como título *O Senhor*, seguido do nome do habitante. Essas obras apresentam textos curtos nos quais o autor constrói situações da vivência de cada senhor-personagem constituídas de eventos cômicos, ilógicos, irônicos e trágicos.

A série *O Bairro* nos leva a ter um olhar analítico sob diversas perspectivas, já que, na maioria dos livros, não existe relação direta da biografia do intelectual de quem o livro recebe o nome com o personagem ficcional que Tavares constrói.

<sup>1</sup> Graduada em Letras pela UFSJ. Mestra em Letras pela UFSJ. Doutoranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: tacy.couto@hotmail.com

Somos convidados assim como um *flâneur* a decifrar os sinais e imagens que essas narrativas apresentam. Os livros já publicados em Portugal por cronologia de publicação são: *O Senhor Valéry* (2002), *O Senhor Henri* (2003), *O Senhor Brecht* (2004), *O Senhor Juarroz* (2004), *O Senhor Kraus* (2005), *O Senhor Calvino* (2005), *O Senhor Walser* (2006), *O Senhor Breton e a entrevista* (2008), *O Senhor Swedenborg e as investigações geométricas* (2009), *O Senhor Eliot e as conferências* (2010). No Brasil, são publicados pela editora Casa da Palavra a partir de 2005.

Na primeira página dos livros da série, encontra-se uma ilustração de casas e edifícios que têm aparência de esboço; na verdade, é o bairro ficcional criado e ilustrado por Tavares onde os personagens vivem. Dessas construções saem setas indicando os moradores que lá habitam. Entretanto, nem todos os habitantes já têm o seu livro escrito, por isso Gonçalo Tavares afirma que *O Bairro* é um projeto para toda a vida. Os senhores gonçalianos como Fernando Pessoa, James Joyce, Rimbaud, entre outros, ainda estão por escrever.

Chama-nos atenção o fato de que a maior parte desses habitantes são homens, até o momento o bairro tem apenas uma moradora mulher – a senhora Woolf, mas está ainda em projeto. O único habitante português que irá morar no bairro é Fernando Pessoa. O escritor tem afirmado que sua obra resulta do diálogo com os textos ditos clássicos e particularmente aqueles de sua preferência. Em uma entrevista concedida, em 2010, ao crítico Pedro Mexia, afirma: “Uma parte do meu trabalho é um diálogo com os clássicos. O projeto do Bairro e também o livro “Biblioteca” têm esse espírito [...] é responsabilidade do escritor contemporâneo estar atento aos sinais que os escritores clássicos nos deixaram” (TAVARES, 2010).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> MEXIA, Pedro. O Romance ensina a cair. *Ipsilon*. Lisboa, 27 out. 2010. Disponível em: <http://ipsilonpublico.pt.livros>entrevistaaspx?id=268246>. Acesso em: 08 abr. 2020.

# O bairro

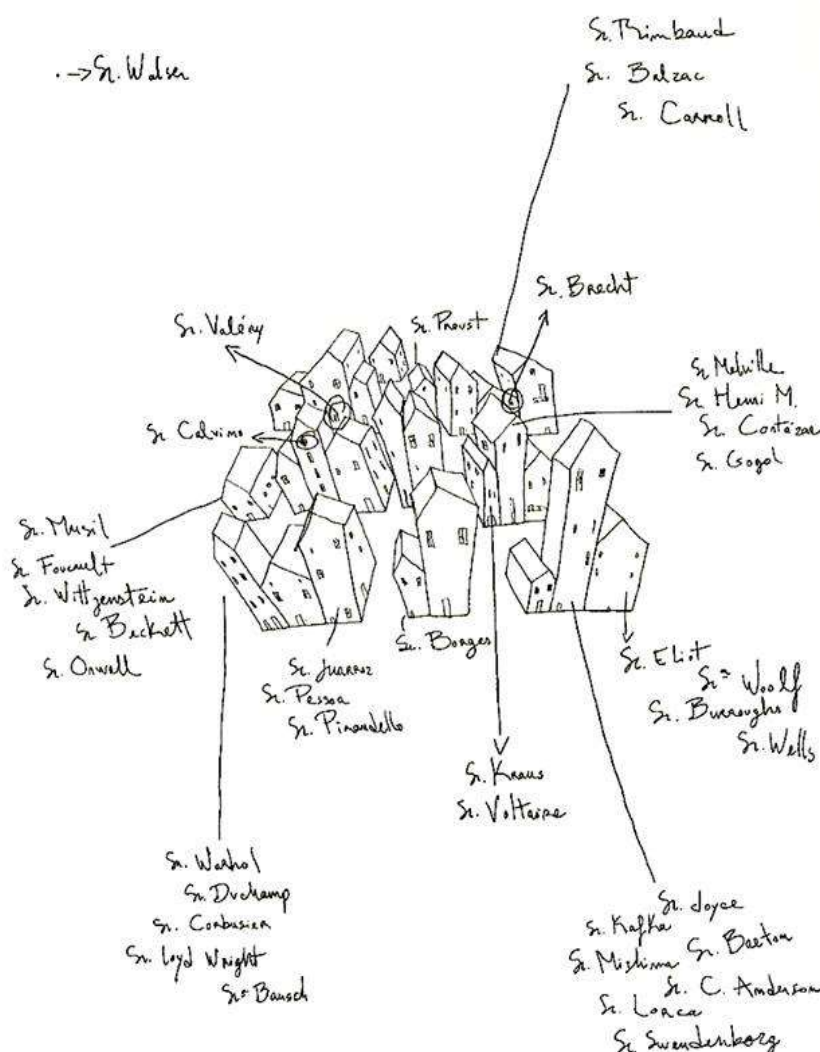


Figura 1: Arquitetura do bairro construída por Gonçalo M. Tavares.

## Apontamentos acerca do **Bairro**

Nas narrativas dos livros que compõem a série observa-se que os senhores-personagens fazem o uso do bairro criado por Tavares, de forma cotidiana, como, por exemplo, nas narrativas do livro *O Senhor Calvino* (2007): a referência desse livro é ao escritor e crítico literário Ítalo Calvino, que nasceu em Cuba, mas viveu toda sua vida na Itália. Na obra de Tavares, a vida desse senhor consiste em uma rotina

monótona. Ele se dedica a tarefas não usuais, pois tenta preencher sua vida com atividades como os percursos matinais, a alimentação regrada do jantar e sem normas do almoço, a pontualidade nos afazeres etc.

Calvino é o habitante do bairro que mais anda pelas ruas e que mantém maior contato com outros habitantes. Esse senhor-personagem está sempre fazendo uso do espaço físico do bairro, por exemplo: ele se oferece para levar o cão cego de um vizinho para passear: “[...] Ao fim do dia, ia buscar o cão cego e levava-o, de coleira, a passear pela cidade” (TAVARES, 2007a, p.51). Em outra narrativa do livro lá estava o senhor Calvino a andar de transporte público pelo bairro; em “O balão”, lê-se:

Nos transportes públicos, em horas de grande concentração, o senhor Calvino levantava o balão acima da cabeça e com esforço mantinha, em todo percurso, o braço bem levantado para que um movimento mais descuidado não o rebentasse. Em casa, antes de dormir, colocava o balão junto a mesa de cabeceira e só depois, sim, adormecia (TAVARES, 2007a, p.16).

No livro *O Senhor Kraus* (2007), também se observa o uso do bairro. A referência aqui é a Karl Kraus. O intelectual foi um ensaísta, aforista e poeta austríaco. E, sobretudo, satirista e panfletário. O personagem, o senhor Kraus, é contratado para escrever crônicas para um jornal, o principal alvo dessas crônicas são os políticos. As narrativas mostram esse senhor nas ruas do bairro, onde eventualmente encontra seus vizinhos e leitores, ou ainda no café.

Seus contatos com os passantes da rua revelam-se em várias passagens do livro. Exemplo: “Já comecei a ler as suas crônicas, senhor Kraus, o mundo anda agradável, não? O senhor Kraus sorriu, agradeceu e despediu-se” (TAVARES, 2007b, p. 23).

Em *O Senhor Valéry e a lógica* (2008), livro que alude ao francês Paul Valéry, tem-se a presença constante do senhor-personagem a andar pelas ruas, fazendo uso do espaço do bairro ao mesmo tempo em que pensa sobre seu modo de vida desajeitado e ambíguo, como se observa nos textos:

Os amigos

(...) Agora quando cruzava com as pessoas na rua, concentrava-se, mentalmente, e olhava para elas como se as visse de um ponto 20 centímetros mais acima. Concentrando-se o senhor Valéry conseguia

mesmo ver a imagem do topo do cabelo de pessoas que eram bem mais altas que ele. (TAVARES, 2011, p.10 -11)

A partir da experiência desses senhores habitantes do bairro de Tavares, pode-se observar, como propõe Pierre Mayol, em *A Invenção do Cotidiano 2 – Morar, cozinhar*, que:

[...] o bairro é o espaço de uma relação com o outro, como ser social, exigindo um tratamento especial. Sair de casa, andar pela rua, é efetuar um ato cultural, não arbitrário: inscreve o habitante em uma rede de sinais sociais que lhe são preexistentes (os vizinhos, a configuração dos lugares, etc.). A relação entrada/saída, dentro/fora penetra outras relações (casa/trabalho, conhecido/desconhecido, calor/frio, tempo úmido/tempo seco, atividade/passividade, masculino/feminino...). É sempre uma relação entre uma pessoa e o mundo físico e social (MAYOL, 1996, p.43).

Conforme Pierre Mayol (1996), um bairro compreende um espaço de relação com o outro. O fato de sair de casa e caminhar pela rua é efetuar um ato cultural, não arbitrário, porque assim o habitante se inscreve em uma rede de sinais sociais que lhe são preexistentes, como os vizinhos, a decoração dos lugares, os aspectos dos elementos urbanos etc. As próprias combinações entrada/saída, dentro/fora, conhecido/desconhecido, masculino/feminino configuram uma relação entre uma pessoa e o mundo físico e social.

A partir do cotidiano dos senhores moradores do *Bairro* de Tavares, pode-se observar que esses agem como verdadeiros habitantes de um bairro. Desse modo, os senhores-personagens caminham pela rua, embora, sem muito contato, conversam com os vizinhos, frequentam espaços comuns a um bairro.

Apesar de haver a ilustração cartográfica do *Bairro* delimitando apenas as casas nas quais os senhores moram, é possível observar no próprio desenho a existência de ruas e de construções que ainda não possuem marcações correspondentes à moradia de outros senhores que possam vir a habitá-lo. É como o autor da série vem afirmando, “n’O *Bairro* pode entrar ou sair a qualquer momento um senhor.”<sup>3</sup> Esse fato, somado às ações dos senhores-personagens, faz com que seja possível pensar *O Bairro* com aspectos de um bairro convencional, configurando-se

<sup>3</sup> Entrevista para o site Portal da Literatura. Disponível em: <<http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=8>>. Acesso em: 08/01/2016.

ao mesmo tempo como espaço físico-ficcional e coleção de leituras, uma vez que esses senhores-personagens aludem a escritores que fazem parte da tradição literária. Assim, Tavares efetuou a leitura das obras desses autores, e agora os leitores de Tavares perpassam pela obra do escritor português sempre tentando cotejar aspectos dos escritores que foram transformados em senhores-personagens.

Gonçalo Tavares diz ainda, em outra entrevista à revista *Cronópios*, em 2009, que brinca muito com esse bairro e que procura assemelhá-lo à lógica da aldeia de Asterix. O bairro, assim como a aldeia de Asterix, seria um lugar que intenta o princípio da boa vizinhança, um lugar acolhedor que busca ser seguro de invasões. O escritor comenta na mesma entrevista sobre o seu projeto do bairro.

A certa altura, percebi que o Bairro é uma espécie de utopia, de espaço utópico. E isso foi algo que não percebi no início, mas que, para mim, agora está claro. A ideia de um Bairro sem espaço em que se cruzam, por exemplo, o Sr. Balzac com o Sr. Duchamp, pessoas que no tempo não poderiam cruzar, que nunca viveram num mesmo espaço. Eu fiz um Bairro completo, um desenho que tem já uma série de senhores, que ainda não saíram e que eu ainda não escrevi. É um projeto quase interminável. Mas aquilo lá é um bocado o projeto que eu gostaria de fazer. São cerca de 40 senhores, desde artistas, arquitetos, escritores. Os nomes dos senhores do Bairro são homenagens. É dar o nome de um escritor ou de um artista a um personagem de ficção. Eu costumo dar o exemplo de que é como dar o nome de um escritor a uma rua. Quando damos o nome de um escritor a uma rua, em primeiro lugar, não se espera que a rua se pareça com o escritor. Agora, quando se dá aquele nome precisamente a uma rua, não se dá por acaso. Dá-se, por exemplo, porque o escritor viveu lá ou porque tinha lá o seu escritório. E é um pouco essa a relação com o personagem de ficção, ou seja, não é aleatório. (TAVARES, 2009)<sup>4</sup>.

O *Bairro* se configura como uma possibilidade espacial no qual seus moradores convivem. O que se pode dizer é que esse bairro resulta da releitura dos clássicos e do cânone. Essa releitura se dá de uma forma a mostrar-nos histórias muitas vezes inverossímeis, mas que representam a realidade do senhor-personagem, a obra relata o seu cotidiano e o põe a atuar muitas vezes de forma cômica, insólita, metódica e até mesmo trágica.

---

<sup>4</sup> FROTA, Sissa. Quanto pesa uma palavra? *Cronópios*, literatura e arte em meio digital. 29 nov. 2009. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=4311>. Acesso em: 08 abr 2020.

O escritor efetiva na escrita da série a colisão entre os tempos, ficcionaliza, cria e reorganiza em seus livros os intelectuais em senhores-personagens, trazendo para dentro de um mesmo bairro esses senhores que remetem a pensadores de séculos diferentes e escritas não similares. Pode-se afirmar que Tavares constrói em seu bairro ficcional um cânone particular, universal e global, elege aqueles que põe a habitar num mesmo espaço e esses não são pessoas comuns, mas carregam em suas personalidades “o peso” do nome do intelectual que o nomeia. Deste modo, a série *O Bairro* configura uma revisita que Tavares faz aos intelectuais por meio de sua memória literária.

### **O Bairro de Gonçalo M. Tavares: Um Convite à *Flânerie***

Walter Benjamin, em seus ensaios sobre a obra de Charles Baudelaire, chama-nos a atenção para a figura do *flâneur*. O *flâneur* era aquele que, perambulando pelas ruas da cidade, galerias e cafés em meio à multidão, observava os diferentes tipos que habitavam a capital francesa.

Pode-se caracterizar a *flânerie*, descrita por Benjamin no século XIX, como uma experiência do espaço urbano que surge com as transformações dos hábitos, dos costumes da população e dos espaços. A *flânerie* permitia o caminhar ocioso – através da iluminação pública, do aparecimento das galerias, das passagens e das lojas de departamento – cujo percurso se construía através dos letreiros, equipamentos urbanos, lojas, serviços, publicidade, mercadorias.

Trata-se de uma experiência que se dava principalmente no espaço público da cidade e no anonimato, levada pela curiosidade, pela fantasia e pelo prazer em observar os novos tipos, objetos e espaços da cidade moderna. O *flâneur* observava apenas por prazer, pois com um distanciamento de adoração, ele se embrenhava na multidão com uma postura aparentemente relaxada, mas sempre imbuído pela vontade de compreender os hábitos sociais que constituíam as transformações do espaço urbano.

*O Bairro* de Gonçalo Tavares nos convida à *flânerie* do século XXI, pois o hábito de flunar não ficou restrito apenas ao século XIX, como leitores atentos da obra somos convidados a perambular pelas ruas do bairro e descobrir como esses senhores se relacionam, quais são suas histórias, suas características etc. A *flânerie* se efetuará

através da leitura da série. Flanando pelo bairro pode-se perceber o porquê em meio a um amontoado de prédios, um único senhor tem sua casa em um ponto afastado das demais construções – o senhor Walser, ou ainda observar as conferências do senhor Eliot, nas quais toda a vizinhança participa.

De acordo com o escritor a série *O Bairro* é um projeto em construção. O intelectual diz: “[...] é apresentado um conjunto de personagens que ocupam um apartamento nesse bairro. Quase todos estão por escrever, embora os visualize já. É um projeto para muitos anos, para toda a vida...” (TAVARES, 2006, em entrevista concedida ao *site Portal da literatura*)<sup>5</sup>. Dez senhores já têm seus livros escritos; dentre eles destaca-se aqui *O Senhor Brecht*.

O livro *O Senhor Brecht* é composto por 50 narrativas. Dois aspectos serão abordados no que tange as narrativas do livro. O primeiro aspecto é a associação da obra de Tavares à vida do dramaturgo Bertolt Brecht, entretanto como já dito, nem todos os livros têm o texto associado à vida do intelectual a que faz referência.

O dramaturgo alemão Eugen Berthold Friedrich Brecht nasceu em Augsburg em 10 de fevereiro de 1898 e faleceu em Berlim, em 14 de agosto de 1956. As apresentações de sua companhia teatral *Berliner Ensemble* tornaram-no mundialmente conhecido. Brecht sofreu, como todos em seu país, a sensação de desolamento ao encarar um país completamente destruído pela guerra. Em suas obras a presença do cenário bélico é marcante, como, por exemplo, na peça *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, que traz um apanhado de cenas sobre a Alemanha nazista.

Gonçalo Tavares constrói então o contador de histórias, o senhor Brecht, que apresenta, através de narrativas curtas e não sequenciais, a mutilação, o sofrimento e as ações arbitrárias de governantes, nas quais o fim culmina no mistério. Ao começar a contar suas histórias, o senhor Brecht tem uma sala vazia. Aos poucos, os ouvintes se tornam muitos e com o decorrer das narrativas ele se vê impedido de sair.

Partindo dessa premissa, pode-se dizer que o narrador, o senhor Brecht apresenta-se como um narrador benjaminiano. Walter Benjamin (1994, p.201), em seu ensaio “O narrador” diz que: “[...] O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada por outros. E incorpora as coisas narradas as experiências dos ouvintes [...]”. Tavares traça um paralelo entre a história do

---

<sup>5</sup> TAVARES, Gonçalo M. Folheando com Gonçalo M. Tavares. *Portal da literatura*. 2006. Disponível em: <http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=8>. Acesso em: 08 abr. 2020.

dramaturgo Brecht e seu senhor-personagem, e faz com que em seu livro, o personagem, o senhor Brecht, encarne o narrador que tem uma grande experiência de vida, transmitindo-a por meio das histórias que conta.

No fragmento *O Presidente*, o narrador, o senhor Brecht, faz com que seja possível uma comparação entre o personagem da história com a figura de Adolf Hitler e seus mandos e desmandos no poder. O narrador gonçaliano descreve a figura do presidente como uma pessoa inicialmente indecisa, mas que aos poucos toma as rédeas da política e adota atitudes que revoltam a população presente no fragmento.

O Presidente - Um pintor que não tinha jeito para as cores, mas pegava bem no pincel, foi escolhido para maestro da banda. A escolha foi feita pelo presidente da cidade, que era praticamente surdo, mas apreciava os gestos minuciosos do pintor. Foi a sua primeira e única decisão. O presidente tinha sido eleito porque era muito indeciso e assim não incomodaria ninguém. A população, no entanto quando ouviu o primeiro concerto da banda, revoltou-se. Voltem a dar uma tela ao maestro!, alguém gritou. O presidente, satisfeito, depois da sua primeira decisão ao fim de quatro anos, e julgando que a população estava a gritar bis, decidiu candidatar-se a um segundo mandato. A população apesar da música elegeu-o de novo (TAVARES, 2005, p. 51).

A associação do fragmento com o papel que Hitler exerceu na história mundial torna-se possível uma vez que Hitler, em seu livro *Mein Kampf*, lançado em 1925, declarou que gostaria de ter seguido a carreira artística e chegou a ter certeza de que queria ser pintor. Ainda em *Mein Kampf*, Hitler revelou que aos dezesseis anos consagrou sua vida à arte frequentando concertos, museus, teatros e esboçando suas pinturas.

Em 1933, Adolf Hitler tornou-se chanceler do Reich e o intelectual Bertolt Brecht decidiu abandonar a Alemanha antes que fosse capturado pelos nazistas, pois ele não era odiado apenas pelos seus poemas, mas também por seu caráter pacifista e principalmente pelo fato de ser comunista. Estabelecido no poder, Hitler comandou a Alemanha, disseminando terror à população com as ideias antissemitas, o que causou a revolta.

O outro aspecto observado parte do artigo de Vanessa Hack Gatelli intitulado "O Bairro: Aspectos Teóricos da Narrativa Metaficcional de Gonçalo M. Tavares" (2013). Segundo Gatelli, observa-se que em algumas narrativas o narrador do livro tece pequenas críticas ao mercado literário e até mesmo a literatura em si.

Segue o exemplo de uma narrativa que ilustra o pensamento de Gatelli: Liberdade de escolha - Uma livraria que vendia um único livro. Havia 100 mil exemplares numerados do mesmo livro. Como em qualquer outra livraria os compradores demoravam-se, hesitando no número a escolher (TAVARES, 2005, p. 40).

Ao fazer uso da expressão “um único livro”, o narrador parece se referir à produção de livros em larga escala, ou à produção serial. Os leitores estão incertos apenas quanto a que “número escolher”.

Para Gatelli essa narrativa faz uma crítica a quantidade de *best-sellers* que temos hoje no mercado literário/editorial, livros potencialmente iguais sem profundidade de temas. A autora observa ainda que muitos escritores e até mesmo os escritores já consagrados escrevem não mais pela necessidade da escrita, mas sim pelo desejo de lucro. A literatura como “arte da escrita” estaria condenada por esse aspecto. Dessa forma, para salientar a sua reflexão, Gatelli recorre a Walter Benjamin:

A massa é matriz de onde emana, no momento atual, todo um conjunto de atitudes novas com relação à arte. A quantidade tornou-se qualidade. O crescimento maciço de números de participantes transformou o seu modo de participação. O observador não deve se iludir com o fato de tal participação surgir, a princípio sobre forma depreciada. (BENJAMIN, 1975, p.76).

Benjamin já havia notado que a quantidade transformou-se em qualidade. Uma vez que a literatura atingiu as massas democratizou-se facilmente. Mas com isso o mercado literário faz com que os consumidores/leitores tenham acesso aos mesmos temas. Recorrendo às palavras de Gatelli considera-se que:

[...] o narrador de O Senhor Brecht critica o próprio mercado literário por oferecer um único livro a seu público. Ao perceber que sua fórmula vende, o mercado literário parece se acomodar, não se arriscando a dar lugar as novas estéticas, preferindo repetir sempre o mesmo livro como forma infalível de garantir lucro (GATELLI, 2013, p.46).

É possível também associar a discussão da narrativa apresentada por Gatelli a outro texto do pensador alemão Walter Benjamin – “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1994). De acordo com o intelectual, tem-se que a reprodutibilidade técnica permitiria a massificação da cultura; sob a luz da concepção benjaminiana, com a reprodutibilidade técnica das obras de arte rompe-se com a

sacralização da obra de arte a partir da entrada do processo industrial na produção artística.

O pensamento de Benjamin já presumia que a reprodutibilidade técnica permitiria a “democratização da arte”, já que esta estaria disponibilizada para um maior número de pessoas. Esse processo de “democratização da arte” é parte da nova lógica cultural proposta tanto pela modernidade como também pelo capitalismo. O que se percebe hoje é que a indústria cultural se apropriou da arte transformando-a em negócio de valor economicamente rentável. A existência única da obra de arte perdeu seu espaço para uma existencial serial.

Para Gonçalo M. Tavares escrever é refletir sobre a leitura, o fazer literário, a literatura. Enfim, a série *O Bairro* intenta uma biblioteca universal onde habitam intelectuais, escritores e pensadores. *O Bairro* se constitui como um espaço no qual habitam senhores, que se relacionam dentro de um contexto literário ficcional e que permite que esses senhores permaneçam como contemporâneos.

Dessa maneira Tavares mostra que *O Bairro* é um projeto que planeja não só uma releitura do cânone literário mundial, como também almeja construir uma memória literária e cultural. As postulações teóricas de Walter Benjamin auxiliam a refletir sobre a série. A *flânerie* pelo *Bairro* e os aspectos das narrativas aqui exemplificadas traçam um paralelo entre o pensamento de Benjamin e a escrita gonçaliana.

O escritor constitui-se então como um leitor que empreende seu ofício de escritor através da leitura-escrita, pois tece em suas obras releituras de suas leituras, transformando sua leitura em escrita.

Como a série *O Bairro* é um projeto gonçaliano ainda em andamento, cabem aqui as palavras de Maurice Blanchot – para ele a obra de arte nunca pode ser considerada acabada ou inacabada.

O escritor escreve um livro, mas o livro ainda não é a obra, (...) a obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é intimidade de alguém que a lê. O escritor pertence a obra, mas o que lhe pertence é somente um livro um amontoado de palavras, pois o escritor que sente esse vazio acredita que a obra está inacabada e assim volta a pôr mãos a obra. E assim só termina sua obra no momento em que morre, contudo, o escritor jamais a conhece. (BLANCHOT, 1987 p. 13).

As obras visitadas para a construção da série não terminam com a leitura gonçaliana dos clássicos e do cânone, já que são plausíveis de novas leituras tanto do escritor quanto do leitor. E assim também ocorre com a obra de Tavares. Como cada livro da série apresenta uma peculiaridade que caracteriza várias possibilidades de leituras diante das mais diversas perspectivas teóricas, optou-se aqui pela exemplificação de *O Senhor Brecht* (2005), tendo em vista os pressupostos benjaminianos.

As cinquenta narrativas curtas e não sequenciais presentes em *O Senhor Brecht* trazem temas como a mutilação, o sofrimento e as ações arbitrárias de governantes, nas quais o fim culmina no insólito. Ao começar a contar suas histórias, o narrador Brecht tem uma sala vazia. Aos poucos, os ouvintes se tornam muitos e com o decorrer das narrativas ele se vê impedido de sair.

Abaixo tem-se representada a ilustração da sala em que o senhor-personagem Brecht conta suas histórias. Da esquerda para a direita, vê-se como a sala estava vazia no começo da narração, até o momento em que ele termina quando a sala já está praticamente lotada.



Figura 2: Ilustração da sala em que o senhor Brecht conta suas histórias.

Desse modo, a retomada do estilo brechtiano feita por Gonçalo Tavares em *O Senhor Brecht* parte da reflexão que o texto promove, ou seja, faz com que o leitor pense nas questões da alteridade, do outro, do coletivo e do social, como Brecht fazia em seus textos. Tendo como fio condutor da escrita a obra de Bertolt Brecht, que trata do cenário bélico, Tavares garante que o estilo brechtiano permeie sua escrita. Com

isso, *O Senhor Brecht* confere a sobrevivência da Literatura de Bertolt Brecht, trazendo o seu nome e sua produção literária para o espaço literário contemporâneo.

Contudo, a reflexão desse artigo não visa apontar os processos intertextuais entre os textos dos intelectuais e o texto de Gonçalo Tavares, pois decorre sim da intenção de trabalhar a escrita do escritor português enquanto revisita da tradição literária. *O Bairro* representa uma biblioteca que se constrói pelas experiências de leitura. Trata-se de demonstrar a produção literária contemporânea que traz para dentro da ficção ressonâncias e empréstimos da tradição literária e do cânone, potencializando a sobrevivência da literatura e a sua preservação em uma época em que há o enorme interesse pelos *best-sellers*, além do embate constante entre os estudos literários e os estudos culturais. Esse tipo de texto engloba discussões acerca das questões da leitura e seus desdobramentos que contribuem para se perceber como o escritor contemporâneo Gonçalo M. Tavares aborda a importância da literatura em sua obra.

### Considerações Finais

A série *O Bairro* é o contexto no qual Gonçalo M. Tavares insere seus senhores-personagens, que remontam a intelectuais consagrados pela tradição literária, mas que dentro d'*O Bairro* ficcional criado representam papéis distintos da realidade na qual esses pensadores estavam inseridos. Tavares, em seu fazer literário, está no tênue limiar entre ficção e ensaio. Para ele, escrever é refletir sobre a Literatura.

*O Bairro* pode ser lido como uma coleção que representa uma biblioteca onde habitam escritores e pensadores que Gonçalo Tavares sempre revisita através da leitura/escrita. Tendo em vista que a crítica literária reflete sobre as diversas formas de Literatura e do fazer literário, a série traz à tona o escritor que produz sua obra a partir das suas experiências de leitura e que discute dentro do texto literário ficcional a aproximação entre a Literatura e o seu discurso teórico. O escritor português estabelece em sua escrita uma relação com as obras por ele lidas, portanto é da inserção da leitura em seus escritos que podemos perceber a marca autoral de Tavares.

Com os seus senhores, a série garante a sobrevivência da literatura na contemporaneidade, porque retoma os nomes das figuras da tradição literária e as suas respectivas Literaturas. Uma vez que a série deriva do exercício de leitura do

escritor, a trajetória literária dos intelectuais d'*O Bairro* será sempre retomada pelos leitores de Tavares.

Assim, teremos sempre uma leitura que suscita a outra. Apesar de apresentar uma escrita literária que discute aspectos da Literatura dentro da ficção, não podemos correr o risco de ler o escritor Gonçalo M. Tavares apenas enquanto pensador ou teórico da Literatura, porque sua ficção decorre como máxima de seu projeto literário.

Como não há dúvida de que estamos diante de um escritor que desenvolve a série impulsionado pelas suas leituras, vemos nessa a Literatura que caminha rumo a si própria, pois há a constante referência a outros textos, outros autores etc. É ainda sempre perceptível a discussão que o autor traz acerca da leitura, da escrita e da própria construção do texto literário.

Nesta ótica, Tavares expande a observação de Terry Eagleton (2003, p. 17), de que “todas as obras literárias, em outras palavras, são “reescritas”, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também “reescritura” (...)” E não relê e “reutiliza” as obras literárias de outros tempos em sua escrita como se fosse criar o novo, uma nova tradição, mas a partir dessa releitura Tavares trabalha no sentido de T. S. Eliot; de que o poeta, o escritor trabalha não só com o fluxo de sua geração, mas também de gerações passadas, fazendo com que a tradição se infiltre em seu texto literário. A releitura de Tavares implica no trabalho com a tradição, o trabalho que atenta para a sobrevivência da Literatura daqueles que fazem parte da tradição literária.

Com isso, pode-se conjecturar que, em *O Senhor Brecht*, o escritor mescla as fronteiras entre a ficção e a crítica da literária para ressaltar como leitor voraz que é a discussão que empreende em torno da Literatura.

Assim como percorrermos *O Bairro* percorremos também a sala de *O Senhor Brecht*. A *flânerie* aqui apresenta um caminho duplo. O primeiro *flâneur* é Tavares que por meio de suas leituras caminha pelas escritas daqueles que põe a habitar n'*O Bairro*. Os leitores podem então através da construção do bairro ficcional retomar a escrita de outros autores e flunar pelo *Bairro* que é uma espécie de biblioteca. De tal perspectiva, o diálogo com os pressupostos benjaminianos auxiliam no modo de se pensar aspectos da revisita que Tavares faz à tradição literária ao trazer grandes nomes literários para dentro de sua obra.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.165 – 196.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 2. ed. Tradução José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRECHT, Bertold. Terror e miséria no III Reich. In: *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. v. 5.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e Talento Individual. In: *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989, p.37-48.
- GATELLI, Vanessa Hack. O Bairro: Aspectos Teóricos da Narrativa Metaficcional de Gonçalo M. Tavares. *Lume Repositório Digital*. Porto Alegre, 2013. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/78942/000900440.pdf?sequence=1>. Acesso em 10 abr. 2020.
- MAYOL, Pierre. O Bairro. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano – Vol. 2: morar, cozinhar*. 6. ed. Tradução Ephraim Ferreira Alves e Endich Orth. Petrópolis: Vozes, 2005. p.37 -114.
- TAVARES, Gonçalo. *O Senhor Brecht*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- TAVARES, Gonçalo. *O Senhor Calvino*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007a.
- TAVARES, Gonçalo. *O Senhor Kraus*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007b.
- TAVARES, Gonçalo. *O Senhor Valéry e a lógica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

---

Recebido em: 16/04/2020

Aceito em: 25/09/2020

## ***Dal segno al coda: a musicalidade em Um Retrato do Artista quando Jovem, de James Joyce<sup>1</sup>***

*Dal segno al coda: the musicality in A Portrait of the Artist as a Young Man, by  
James Joyce*

Hêmille Raquel Santos Perdigão<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente trabalho apresenta uma leitura do romance “Um Retrato do Artista quando Jovem”, de James Joyce, destacando os excertos em que são empregadas metáforas. Para definir metáfora, foram utilizados os conceitos de Roman Jakobson, George Lakoff, Mark Johnson, Massaud Moisés, René Wellek e Austin Warren. Embora apareçam em situações distintas, tais figuras de linguagem são predominantemente relacionadas ao fogo e à visão e marcam os momentos de importância na formação do protagonista, Stephen Dedalus. Isso possibilitou a percepção de que as metáforas têm a função de verter em palavras uma gama de pensamentos do protagonista, mas, para além disso, foi constatado que as mesmas metáforas aparecem repetidas vezes no romance, criando, assim, uma musicalidade semelhante à das canções cujas partituras apresentam os sinais *dal segno al coda*, indicando que a repetição de um certo trecho é necessária à execução. Para relacionar os símbolos e a musicalidade no romance, foi utilizado, como referencial teórico, o conceito de Simbolismo de Edmund Wilson. Dessa forma, como se estivesse lendo uma partitura, o leitor de “Um Retrato do Artista quando Jovem” deve fazer a leitura e a releitura do romance atento aos sinais de repetição.

**Palavras-chave:** Metáfora; repetições; musicalidade.

**Abstract:** This work presents the novel “A Portrait of the Artist as a Young Man”, by James Joyce, highlighting the excerpts in which there are metaphors. In order to conceptualize metaphor, the theories of Roman Jakobson, George Lakoff, Mark Johnson, Massaud Moisés, René Wellek and Austin Warren were used. Although they appear in different situations, these figures of speech are predominantly related to the fire and to the vision and mark the epiphanies and the important moments in the protagonist’s – Stephen Dedalus’s - process of formation. That made possible the perception that the metaphors have, indeed, the function of synthesize the range of thoughts of the protagonist, but, further than this, it was observed that same metaphors appear repeated times in the novel, creating a musicality similar to the songs whose musical scores present the signs *dal segno al coda*, indicating that the repetition of a certain excerpt is necessary to the performance. Therefore, just like reading a musical score, the reader of “A Portrait of the Artist as a Young Man” must read and reread the novel, paying attention to the repetitions’ signs.

**Keywords:** Metaphor; repetitions; musicality.

### **Introdução**

“Um Retrato do Artista quando Jovem” é um romance do irlandês James Joyce (02/02/1882 – 13/01/1941) publicado, originalmente, em fascículos na revista “The Egoist”, em 1915 e, posteriormente, em 29 de dezembro de 1916, publicado em formato de livro. No romance, o autor emprega uma grande quantidade de metáforas que têm a função de verter em palavras os pensamentos do protagonista, Stephen

<sup>1</sup> Trabalho realizado com fomento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

<sup>2</sup> Bacharela em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto. Mestranda em Letras: Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: hrsperdigao@yahoo.com.br

Dedalus. No presente trabalho, apresento como essas metáforas aparecem repetidamente ao longo do romance, criando, assim, algo semelhante ao que se tem em algumas obras musicais, cujas partituras são repletas de sinais que indicam a repetição de certos trechos. Para isso, parto do texto de Jakobson em “Linguística e Comunicação”, no qual, discorrendo sobre a afasia, ele associa a metáfora ao problema de contiguidade. Uso, para conceituar tal figura de linguagem, as teorias de: Mark Johnson e George Lakoff em *Metaphors we live by*; de Austin Warren e René Wellek em “Teoria da Literatura” e de Massaud Moisés em seu “Dicionários de termos literários”. A seguir, uma vez que as metáforas representam as epifanias do personagem, trago a definição de epifania, de acordo com o próprio James Joyce, apresentada por Piero Eyben e Héléne Cixous. Por fim, passo à discussão dos excertos do romance em que as epifanias do protagonista são linguisticamente transformadas em metáforas relacionadas ao fogo e à visão.

Em seu texto acerca da afasia, Jakobson explana que há dois tipos de afasia. Para pessoas com o primeiro tipo, “o contexto constitui fator indispensável e decisivo”. (JAKOBSON, 2003, p. 42); por isso, é comum que, para melhor se expressarem, esses afásicos empreguem a metonímia, ao passo que os do segundo tipo supram sua dificuldade de comunicação através de metáforas: “das duas figuras polares de estilo, a metáfora e a metonímia, esta última baseada na contiguidade, é muito empregada pelos afásicos cujas capacidades de seleção foram afetadas” (JAKOBSON, 2003, p. 49). Sobre o segundo tipo de afasia, em que o distúrbio é de contiguidade, discorre Jakobson:

Nesse tipo de afasia, deficiente quanto ao contexto, e que poderia ser chamada de distúrbio da contiguidade, a extensão e a variedade das frases diminuem. As regras sintáticas, que organizam as palavras em unidades mais altas, perdem-se; esta perda, chamada de *agramatismo*, tem por resultado fazer a frase degenerar num simples “monte de palavras”, para usar a imagem de Jackson. [...] A afasia na qual é afetada a função do contexto tende a reduzir o discurso a pueris enunciados de frases, e até mesmo a frases de uma só palavra. Apenas algumas frases mais longas, estereotipadas, “feitas”, conseguem sobreviver (JAKOBSON, 2003, p. 51).

Aplicando essa diferença de afasia ao protagonista do romance “Um Retrato do Artista quando Jovem”, fica mais claro o porquê da predominância de metáforas no romance do irlandês. O autor utiliza frases pouco extensas – às vezes, apenas

uma só palavra – para traduzir os longos fluxos de pensamentos do protagonista Stephen Dedalus. Em uma semelhança com as pessoas acometidas pelo segundo tipo de afasia, as sensações e impressões de Dedalus são marcadas pelo uso de metáforas que, ao contrário das frases longas, condensam os pensamentos do personagem. Com isso, mesmo que não linearmente, temos acesso a narrativas de acontecimentos que se passam durante vários anos da vida de Stephen no colégio e em casa, porém com grandes saltos temporais, sobre os quais o leitor não é bem informado, visto que, como bem explicou Jakobson, as frases organizadas em unidades mais altas perdem-se. Joyce nos fornece, apenas, as impressões das experiências do jovem personagem em forma de metáforas:

É por virtude da metáfora que a gama de experiências seja considerada coerente. Sem a metáfora, essa gama de experiências não existe para você como sendo um conjunto de experiências identificáveis e coerentes<sup>3</sup> (LAKOFF; JOHNSON, 1980, p. 150-1)<sup>4</sup>.

Isso significa que as metáforas, no romance de Joyce, atuam de modo a tornar coerentes e identificáveis os pensamentos e as sensações do personagem acerca de suas próprias experiências, em um processo de organização e tradução, conforme explica Massaud Moisés:

A metáfora estaria implicada no ato mesmo de procurar traduzir em palavras os nossos pensamentos e sensações. [...] ao deflagrar a palavra que denomina o objeto ou o pensamento que organiza a sucessão de palavras, a nossa mente cria e desenvolve metáforas (MOISÉS, 1974, p. 325).

Dessa forma, as abstrações, naturalmente mais difíceis de conceituar, podem ser explanadas, para si mesmo ou para outrem, se utilizadas as metáforas para isso. Segundo Lakoff e Johnson, é por isso que as metáforas perpassam nosso sistema de conceitos: elas servem para que, utilizando de objetos e orientações espaciais, possamos conceituar as emoções e ideias que experienciamos e que não são claramente delineáveis (LAKOFF; JOHNSON, 1980, p. 115). Os linguistas destacam,

---

<sup>3</sup> Tradução minha.

<sup>4</sup> “it is by virtue of the metaphor that the highlighted range of experiences is picked out as being coherent. Without the metaphor, this range of experiences does not exist for you as being an identifiable and coherent set of experiences” (LAKOFF; JOHNSON, 1980, p. 150-1).

ainda, que, neste processo tradutório, a metáfora pode assumir, também, o poder de “criar uma realidade, ao invés de simplesmente nos dar um meio de conceituar uma realidade pré-existente”<sup>5</sup> (LAKOFF; JOHNSON, 1980, p. 114)<sup>6</sup>, uma vez que “mudanças no nosso sistema conceitual mudam o que é real para nós e afetam tanto o modo que percebemos o mundo quanto o modo como agimos em relação a tais percepções” (LAKOFF; JOHNSON, 1980, p. 145-6)<sup>7</sup>. No romance de Joyce, como veremos, o emprego de metáforas marca cenas em que, para o personagem, realidade e devaneio estão separados por uma fina fronteira. Partindo da citação de Lakoff e Johnson, pode-se explicar que o personagem percebe a realidade de uma forma diferente em consequência das metáforas empregadas para traduzir suas experiências. Tal afetação da percepção da realidade pode ser explicada, também, pela sequência “imagem, metáfora, símbolo e mito”, apresentada por René Wellek e Austin Warren:

Uma “imagem” pode invocar-se uma vez como metáfora, mas, se se repete persistentemente, quer como apresentação, quer como representação, torna-se um símbolo, pode até passar a fazer parte de um sistema simbólico (WELLEK; WARREN, 1962, p. 237).

As imagens dos pensamentos do protagonista Stephen Dedalus são linguisticamente vertidas em metáforas que, em função da repetição, fazem com que o protagonista perceba o mundo através de seu próprio sistema simbólico. Wellek e Warren defendem, também, que a sequência “imagem, metáfora, símbolo e mito” são o ponto de “convergência de linhas”, das quais uma é justamente a linha “que liga a poesia à música” (WELLEK; WARREN, 1962, p. 233). Edmund Wilson, em “O Castelo de Axl”, também trata da aproximação da poesia à música ao definir o Simbolismo:

Aproximar-se da indefinição da música haveria de ser um dos principais objetivos do Simbolismo (WILSON, 1959, p. 17).

A que, exatamente, se propunha o Simbolismo? [...] a confusão entre as percepções dos diferentes sentidos e para a tentativa de aproximar

<sup>5</sup> Tradução minha.

<sup>6</sup> “[...] create a reality rather than simply to give us a way of conceptualizing a preexisting reality” (LAKOFF; JOHNSON, 1980, p. 114)

<sup>7</sup> “It is reasonable enough to assume that words alone don’t change reality. But changes in our conceptual system do change what is real for us and affect how we perceive the world and act upon those perceptions.” (LAKOFF; JOHNSON, 1980, p. 145-6)

os efeitos da poesia dos da música. [...] confusão entre o imaginário e o real, entre as nossas sensações e fantasias, de um lado, e o que efetivamente fazemos e vemos, de outro. [...] Mas os símbolos da escola simbolista são, via de regra, arbitrariamente escolhidos pelo poeta para representar suas ideias; são uma espécie de disfarce de tais ideias (WILSON, 1959, p. 21).

É importante observar que Wilson menciona, também, a confusão entre o imaginário e o real e o uso de símbolos para representar ideias. Tais menções remetem à definição de metáfora por Lakoff e Johnson. No romance de Joyce, “Um Retrato do artista quando Jovem”, há uma musicalidade resultante das repetições das metáforas, que criam um simbolismo, cuja compreensão exige que o leitor retorne a algum trecho e repita a leitura. É o que explica Kenner: “As demandas que Joyce faz ao seu leitor são impossíveis se o leitor não tiver o livro em mãos, o qual ele possa folhear para frente e para trás a seu gosto”<sup>8</sup> (KENNER, 2005, p. 34)<sup>9</sup>.

A musicalidade do romance de Joyce é semelhante à de canções em que há repetições de alguns trechos. As representações gráficas das canções recebem o nome de partituras musicais, as quais são subdivididas em compassos. Nas partituras que representam músicas com repetição de algum trecho, há símbolos específicos para sinalizar a qual compasso o músico precisa retornar durante a execução da peça. Dentre esses símbolos, estão o *segno* e o *coda*. A notação *dal segno al coda* aparece, na partitura, para indicar que o executante daquela música deve retornar ao compasso em que há o símbolo *segno* e repetir a execução até encontrar o símbolo *coda*. Para além disso, pode haver, na partitura, o símbolo *ritornello* que, localizado ao final de um compasso, indica que o músico deve repeti-lo antes de prosseguir a música. Esses símbolos exigem, do músico, atenção durante a execução, uma vez que, ignorando-os, não se estará executando a música corretamente. A comparação entre o romance de Joyce e essas partituras se dá pelo fato de, como foi destacado, as metáforas e os símbolos serem recursos linguísticos que convergem na musicalidade e, também, porque, como defendeu Kenner, o leitor de Joyce precisa se atentar aos símbolos de repetição do romance, retornar a eles e fazer a leitura de certos trechos novamente

---

<sup>8</sup> Tradução minha.

<sup>9</sup> “The demands Joyce makes on the reader would be impossible ones if the reader did not have his hands on the book, in which he can turn to and fro at his pleasure” (KENNER, 2005, p. 24)

para identificar as metáforas que se repetem e, assim, apreender a musicalidade do romance.

Passemos à leitura de alguns excertos do romance-partitura de Joyce nos quais há repetição das mesmas metáforas, a saber, relativas à visão e ao fogo. O enredo começa na infância de Stephen Dedalus, quando o menino é repreendido por mencionar um desejo pueril por uma vizinha, também criança. Ao dizer que quando crescesse se casaria com a pequena Eileen, a mãe exige que ele peça desculpas. Então, tem-se a interferência da tia que ameaça: “Ahn! Se não pedir, as águias virão arrancar-lhe os olhos” (JOYCE, 1971, p. 10).<sup>10</sup> Ou seja, uma das primeiras memórias do artista é a ameaça de perder a visão, caso expressasse seus desejos, não coincidentemente, o desejo de se unir a uma menina, o que, posteriormente, se torna causa de seus medos de ser condenado ao inferno.

Logo em seguida à memória sobre Eileen, tem-se a descrição de uma memória de um jogo em um pátio. “Sentia-se pequenino e fraco de corpo no meio daqueles brutos jogadores e os seus olhos lacrimejantes viam mal” (JOYCE, 1971, p. 11).<sup>11</sup> Estando em meio a meninos que ele julgava superiores a si, Stephen já sentia dificuldades de visão.

O romance segue com várias lacunas, sendo uma sequência de episódios de epifanias do protagonista, as quais são linguisticamente transformadas em metáforas. Eyben, ao apresentar o conceito de epifania segundo Joyce, o relaciona com o de Aristóteles que, “na *Retórica* (Livro III, capítulo 11), utiliza a palavra no sentido de aparição de algo para a construção da imagem na metáfora” (EYBEN, 2012, p. 21). O conceito pelo próprio James Joyce aparece em seu livro “Stephen Herói”, na citação de Eyben (2012, p. 16):

Por uma epifania, ele queria dizer uma súbita manifestação espiritual, seja na vulgaridade da fala ou do gesto ou em uma fase memorável da própria mente. Ele acreditava que toca ao homem de letras registrar essas epifanias com extremo cuidado, vendo que elas próprias são os mais delicados e evanescentes dos momentos.

A evanescência do momento leva Joyce a congelá-lo em uma imagem, a qual ele traduz linguisticamente, como já dito, em poucas palavras: as metáforas. Dessarte,

<sup>10</sup> “O, if not, the eagles will come and pull out his eyes” (JOYCE, 1963, p. 53).

<sup>11</sup> “He felt his body small and weak amid the throng of players and his eyes were weak and watery” (JOYCE, 1963, p. 54).

há uma tensão entre a velocidade das palavras utilizadas para traduzir as epifanias e o estatismo das imagens que se formam no pensamento durante a epifania.

Aí talvez o grande desafio dessas curtas narrativas: velocidade inesperada aliada ao ordinário, ao já desgastado pela experiência do dia. De um lado, é preciso ser célere, de outro, essa rapidez leva a um momento de estatismo no qual se congela o instante e o faz se revelar. Joyce diz que cada epifania pode ser captada no discurso, no gestual ou na memória. Logo, no campo do conhecido (EYBEN, 2012, p. 16-7).

As epifanias surgem a partir de algo conhecido, porém, conforme já mencionado, as metáforas utilizadas para traduzi-las podem afetar a percepção da realidade. É o que acontece com Stephen Dedalus:

Hélène Cixous, em *L'exil de James Joyce ou l'art du remplacement*, propõe ler a epifania como um “descarrilamento da consciência”, ou seja, a dificuldade de cada sujeito – ela está analisando Stephen – consiste justamente na impossibilidade de retornar à realidade, fazer com que seu contato com a realidade possa se dar no nível da consciência. Essa impossibilidade está justamente proposta na criação joyceana do verbo *epifanizar*. Diz Cixous: “os objetos se epifanizam não mais numa comunhão com ele, mas manifestando sua ‘alma’, como diferente e desconhecível.” (EYBEN, 2012, p. 19).

Para identificar as epifanias linguisticamente transformadas em metáforas no romance, começamos pela cena de sala de aula, com o tímido estudante do colégio de jesuítas, Stephen Dedalus. O episódio tem início quando o prefeito de disciplina, após ter adentrado a sala disposto a fazer uso da palmatória, nota que Dedalus não está escrevendo. O garoto se assusta com o chamado da autoridade e mal consegue falar, deixando que padre Arnall respondesse, por ele. Padre Arnall alega que fora permitido ao aluno não escrever a tarefa em função de ele ter quebrado os óculos. O prefeito, porém, não acredita que os óculos realmente foram quebrados:

- Onde foi que você quebrou os seus óculos? – tornou a perguntar o prefeito dos estudos.
  - Na pista onde tem cinza, senhor.
  - Olá! Na pista, hem? – exclamou o prefeito dos estudos. – Eu conheço essa manha.
- Stephen ergueu os olhos com espanto e viu, por um instante, a cara macilenta e já avelhantada do Padre Dolan; uma cabeça raspada, cor de cera, com lanugens dos lados; os aros de aço dos seus óculos, e

aqueles seus olhos sem cor olhando através dos vidros. Por que disse ele que conhecia aquela manha?

- Seu vadio, pequeno preguiçoso! – exclamou o prefeito dos estudos.
- Quebrei os meus óculos! Já é muito velha essa manha! Ponha já a mão pra fora! (JOYCE, 1971, p. 48).<sup>12</sup>

O fato de Stephen não conseguir ler sem auxílio de óculos é uma metáfora para sua incapacidade de ver as coisas por si só. Nessa idade, ele ainda não conseguia ver o mundo, julgar o que era puro ou impuro sem se pautar em sermões e ensinamentos dos padres; tanto que sequer responde à pergunta do prefeito: deixa que o padre Arnall, um representante eclesiástico, o faça. É importante destacar, também, a expressão “cego de medo”, que enfatiza uma condição de Stephen que se repete ao longo do romance.

No momento em que tem início a punição com a palmatória, é destacado, mais uma vez, que Stephen fecha os olhos. A narração é rica em metáforas relacionadas ao fogo: a pancada é classificada como ardente; as lágrimas que ele derrama são ardentes, escaldantes e de fogo; a sua face se torna quente; sua garganta queima; e a sua dor é ardida e crepitante:

Stephen fechou os olhos e estendeu no ar a mão trêmula com a palma para cima. Sentiu o prefeito dos estudos tocá-la por um instante nos dedos, para esticá-la, e depois o roçar da manga da batina ao ser a palmatória erguida para bater. Uma pancada ardente, zunindo, ressoou como um pesado cair de madeira se quebrando, fazendo a sua mão trêmula revirar toda como uma folha ao fogo; e o som e a dor encheram-lhe os olhos de lágrimas escaldantes. Todo o seu corpo tremia de medo; o seu braço arriava e a sua mão entortada e lívida abanava como uma folha solta no ar. Um grito saltou-lhe aos lábios, pedindo para acabar. Mas, apesar de as lágrimas lhe encherem os olhos e os seus membros tremerem de dor e de medo, reprimiu as lágrimas quentes e o grito que lhe queimava a garganta.

- A outra mão! – berrou o prefeito dos estudos.

[...]O pranto escaldante rompeu-lhe dos olhos e, ardendo de vergonha, de desespero e de pavor, retirou a mão que dançava e, aterrorizado, rompeu num gemido de dor. O seu corpo sacudia todo num estertor

<sup>12</sup> “-Where did you break your glasses? Repeated the prefect of studies.

-The cinderpath, sir.

-Hoho! The cinderpath! Cried the prefect of studies. I know that trick.

Stephen lifted his eyes in wonder and saw for a moment Father Dolan's whitegrey not young face, his badly whitegrey head with fluff at the sides of it, the steel rims of his spectacles and his nocoloured eyes looking through the glasses. Why did he say he knew that trick?

-Lazy idle little loafer cried the prefect of studies. Broke my glasses! An old schoolboy trick! Out with your hand this moment!” (JOYCE, 1963, p. 87-8).

de medo e, com vergonha e raiva, sentiu que o grito escaldante lhe subia da garganta e que as lágrimas de fogo lhe caíam dos olhos pelas faces quentes (JOYCE, 1971, p. 48)<sup>13</sup>.

Em seguida à injustiça cometida pelo sacerdote, Stephen, incentivado pelos colegas, toma a decisão de contar ao reitor que foi punido injustamente. No caminho para a sala do reitor, a descrição é que “Estava escuro e em silêncio e seus olhos eram fracos e cansados de lágrimas então ele não conseguia enxergar” (JOYCE, 2016, p. 74)<sup>14</sup>. Mais uma vez, como nas primeiras páginas do romance, é evidenciada a fraqueza dos olhos do menino, não coincidentemente, no momento de tomar uma decisão.

Adiante no romance, aparece a relação de Stephen com outra personagem feminina, Mercedes, que se faz presente em seus pensamentos:

Além do desejo selvagem que trazia dentro de si, de realizar as enormidades em que pensava, nada lhe era sagrado. Aturava cinicamente os detalhes vergonhosos das secretas rebeliões em que exultava para profanar pacientemente toda e qualquer imagem que lhe atraísse os olhos. Apenas por vezes, na pausa de seu desejo, quando a luxúria que o consumia cedia espaço a um langor mais leve, a imagem de Mercedes atravessava o pano de fundo de sua memória. [...] Uma premonição mais doce o tocava, daquele encontro a que aspirava e, apesar da horrenda realidade que restava entre sua esperança de então e o momento de agora, do santo encontro que então imaginara, em que fraqueza e timidez e inexperiência o abandonariam.

---

<sup>13</sup> “Stephen closed his eyes and held out in the air his trembling hand with the palm upwards. He felt the prefect of studies touch it for a moment at the fingers to straighten it and then the swish of the sleeve of the soutane as the pandybat was lifted to strike. A hot burning stinging tingling blow like the loud crack of a broken stick made his trembling hand crumple together like a leaf in the fire; and at the sound and the pain scalding tears were driven into his eyes. His whole body was shaking with fright, his arm was shaking and his crumpled burning livid hand shook like a loose leaf in the air. A cry sprang to his lips, a prayer to be let off. But though the tears scalded his eyes and his limbs quivered with pain and fright he held back the hot tears and the cry that scalded his throat

-Other hand! shouted the prefect of studies.

[...] The scalding water burst forth from his eyes and, burning with shame and agony and fear, he drew back his shaking arm in terror and burst out into a whine of pain. His body shook with a palsy of fright and in shame and rage he felt the scalding cry come from his throat and the scalding tears falling of his eyes and downs his flaming cheeks”.

.” (JOYCE, 1963, p. 88-9).

<sup>14</sup> “It was dark and silent and his eyes were weak and tired with tears so that he could not see.” (JOYCE, 1963, p. 92).

Tais momentos passaram e nasceu de novo o fogo devorador da luxúria (JOYCE, 2016, p. 126)<sup>15</sup>.

Destaco o pensamento da profanação da imagem que lhe atraísse os olhos. Neste ponto do romance, as imagens que atraíam os olhos de Stephen eram apenas as permitidas pela Igreja, uma vez que, para as demais imagens, ele sequer era capaz de erguer o olhar. O desejo de profaná-las era o desejo de deixar de tomá-las por belas e sagradas, rompendo, assim, com o que os religiosos exigiam dele. O jovem demonstra inquietação com esses pensamentos e, ainda submisso ao catolicismo, já os associa um pecado: a luxúria. É importante notar que a luxúria é dita ser um fogo. Como visto anteriormente, as metáforas de fogo representam, para Stephen, punições recebidas por algum membro da Igreja. Entretanto, ao pensar em Mercedes, ele sente uma leveza. O fato de uma figura feminina permitir a ele uma sensação pacífica alimenta a esperança de que chegará o momento em que “fraqueza e timidez” o abandonarão. Ele se prepara, assim, para o momento em que definitivamente deixará de enxergar as figuras femininas pelas lentes dos religiosos e deixará de sentir o desconfortável fogo, associado a pecado e punição, quando estiver na presença de uma mulher. Entretanto, em meio a essa epifania envolvendo a figura feminina, logo volta o receio do pecado e de suas punições, metaforizados pela expressão “fogo devorador da luxúria”.

Adiante, Stephen tem uma maior aproximação da figura feminina ao ir a um local de prostituição.

Um tremor tomou seu corpo e seus olhos se ofuscaram. As chamas amarelas do gás surgiram em sua visão prejudicada contra o céu de vapores, ardendo como se diante de um altar. [...]

Estava imóvel no meio da rua, com o coração batendo clamoroso no peito tumultuado. Uma jovem com um longo vestido rosa pôs-lhe a mão no braço para o deter e olhou no rosto dele. Disse alegre:

-Boa noite, meu amor!

O quarto dela era quente e luminoso. [...]

-Me dá um beijo – ela disse.

<sup>15</sup> “Beside the savage desire within him to realize the enormities which he brooded on nothing was sacred. He bore cynically with the shameful details of his secret riots in which he exulted to defile with patience whatever image has attracted his eyes.[...] A tender premonition touched him of the tryst he had then looked forward to and, in spite of the horrible reality which lay between his hope of then and now, of the holy encounter he had then imagined at which weakness and timidity and inexperience were to fall from him.

Such moments passed and the wasting fires of lust sprang up again.” (JOYCE, 1963, p. 127-8).

Seus lábios ainda não se curvaram para beijá-la. Ele queria sentir seu abraço firme, suas carícias lentas, lentas, lentas. Nos braços dela sentiu que tinha repentinamente se tornado forte e destemido e seguro do que queria. Mas seus lábios ainda não se curvaram para beijá-la. Com um movimento súbito ela curvou a cabeça dele e juntou seus lábios aos dele e ele leu o sentido dos movimentos dela naqueles olhos francos e erguidos. Foi demais para ele. Fechou os olhos, entregando-se a ela, corpo e mente, sem consciência de qualquer coisa no mundo que não fosse a negra pressão daqueles lábios que se abriam doces. Tocaram seu cérebro e seus lábios como se fossem o veículo de um vago discurso; e entre eles, ele sentiu uma desconhecida e tímida pressão, mais negra que o desfalecimento do pecado, mais doce do que os sons ou do que os aromas. (JOYCE, 2016, p. 127-8)<sup>16</sup>.

A descrição da experiência sexual de Stephen Dedalus traz o elemento de repetição das metáforas do fogo, uma vez que foram mencionadas as chamas do gás ardendo, além de o quarto ter sido descrito como quente e luminoso. Estando em um local de prostituição, as metáforas do fogo, ainda mais comparadas ao altar de uma igreja, marcam a associação entre a presença de uma mulher e o pecado, passível de punição. É destacado que ele não consegue manter os olhos abertos; sua visão da mulher ainda era influenciada pelos discursos dos seus formadores padres. O jovem continua com dificuldades de encarar a mulher, fechando os olhos para conseguir vivenciar a experiência. A comparação que ele cria para descrever o momento é “mais doce do que os sons ou do que os aromas”, de modo que, fechando os olhos, o rapaz conseguia ter experiências mais profundas do momento, usando outros sentidos – audição e olfato – para apreender o momento, substituindo a visão,

<sup>16</sup> “A trembling seized him and his eyes grew dim. The yellow gas flames arose before his troubled vision against the vapory sky, burning as if before an altar. [...]”

He stood still in the middle of the roadway, his heart clamoring against his bosom in a tumult. A young woman dressed in a long pink gown laid her hand on his arm to detain him and gazed into his face. She said gaily:

-Good night, Willie dear!

Her room was warm and lightsome. [...]

-Give me a kiss, she said.

His lips would not bend to kiss her. He wanted to be held firmly in her arms, to be caressed slowly, slowly, slowly. In her arms he felt that he had suddenly become strong and fearless and sure of himself. But his lips would not bend to kiss her.

With a sudden movement she bowed his head and joined her lips to his and he read the meaning of her movements in her frank uplifted eyes. It was too much for him. He closed his eyes, surrendering himself to her, body and mind, conscious of nothing in the world but the dark pressure of her softly parting lips. They pressed upon his brain as upon his lips as though they were the vehicle of a vague speech; and between them he felt an unknown and timid pressure, darker than the swoon of sin, softer than sound or odour.” (JOYCE, 1962, p. 128-9).

que já lhe fora tão oprimida. Além disso, o olhar da prostituta é descrito como “franco e erguido”, em um notável contraste com o olhar do personagem, o que ele declara ter sido “demais para ele”, uma vez que a mulher, cuja vida era contrária à pregada nos sermões católicos, aparentava mais força do que ele. Assim termina a epifania de Stephen diante da prostituta, metaforizada pelas metáforas do fogo e do olhar.

Após essas experiências sexuais, Stephen ouve um sermão de um padre sobre os sofrimentos dos condenados ao inferno:

O fogo do inferno não gera luz. Como, por ordem de Deus, o fogo da fornalha da Babilônia perdeu o calor mas não a luz, assim por ordem de Deus, o fogo do inferno, ainda que mantendo a intensidade de seu calor arde eternamente no escuro (JOYCE, 2016, p. 150).<sup>17</sup>

Nosso fogo terreno também consome com maior ou menor velocidade segundo seja mais ou menos inflamável o objeto que ataca. [...] Além disso, nosso fogo terreno destrói ao mesmo tempo que queima, de modo que sua duração é sempre mais breve quanto mais intenso ele for, mas o fogo do inferno tem a propriedade de preservar o que queima e, apesar de arder com incrível intensidade, ele queima para sempre. [...] E esse fogo terrível não vai afligir apenas exteriormente os corpos dos condenados, mas cada alma perdida estará num inferno todo seu, com o fogo ilimitado consumindo suas entranhas. Ah, como é terrível o destino desses seres miseráveis! O corpo ferve e se evapora nas veias, o cérebro ferve no crânio, o coração no peito brilha e estoura, o intestino vira uma massa férvida, uma papa ardente, os delicados olhos queimam como bolas derretidas. [...] É um fogo que procede direto da ira de Deus, que funciona não devido à própria atividade, mas como instrumento da vingança divina. Assim como as águas do batismo lavam a alma e o corpo, o fogo do castigo tortura o espírito e a carne (JOYCE, 2016, p. 151-2)<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> “the fire of hell gives forth no light. As, at the command of God, the fire of the Babylonian furnace lost its heat but not its light so, at the command of God, the fire of hell, while retaining the intensity of its heat, burns eternally in darkness.” (JOYCE, 1963, p. 144).

<sup>18</sup> “Our earthly fire also consumes more or less [...] Moreover our earthly fire destroys at the same time as it burns so that the more intense it is the shorter is its duration: but the fire of hell has this property that it preserves that which it burns and though it rages with incredible intensity it rages for ever.[...] And this terrible fire will not afflict the bodies of the damned only from without, but each lost soul will be a hell unto itself, the boundless fire ranging in its very vitals. O, how terrible is the lot of those wretched beings” The blood seethes and boils in the veins, the brains are boiling in the skull, the heart in the breast glowing and bursting, the bowels a redhot mass of burning pulp, the tender eyes flaming like molten balls.[...]

It is a fire which proceeds directly from the ire of God, working not of its own activity but as an instrument of divine vengeance. As the waters of baptism cleanse the soul with the body so do the fires of punishment torture the spirit with the flesh.” (JOYCE, 1963, p. 145-6).

O pregador compara o fogo do inferno ao fogo terreno, o que causa um imenso mal a Stephen, uma vez que os queimores eram recorrentes em seu cotidiano. O padre explica que a velocidade de destruição do fogo depende de quão inflamável é o objeto. Uma vez que Stephen tem, constantemente, suas experiências traduzidas por metáforas relacionadas ao fogo, ele se sentiu uma alma em eminência de ser queimado pelo fogo do inferno. Após o sermão, ele começa a sentir mais intensamente os sintomas que o acompanharam desde a infância, porém agora com um peso maior:

Sim. Ele era julgado. Uma onda de fogo cobriu-lhe o corpo: a primeira. De novo uma onda.

Seu cérebro começou a brilhar. Outra. Seu cérebro fervilhava e borbulhava dentro do abrigo do crânio que se fendia. Chamas irrompiam-lhe do crânio como corola, guinchando como vozes:

-Inferno! Inferno! Inferno! Inferno! Inferno!

Vozes lhe diziam de perto:

-Sobre o inferno.

-Imagino que ele tenha pesado bem a mão.

-Pode apostar. Ele acabou com o dia de todo mundo.

-É disso que vocês precisam aqui: e bastante, pra fazer vocês estudarem.

Ele se reclinou fraco diante da carteira. Não tinha morrido. (JOYCE, 2016, p. 155-6).<sup>19</sup>

A cena ilustra o que foi discutido no início do presente trabalho, sobre as metáforas interferirem em como a realidade é percebida. Após traduzir suas sensações com metáforas de fogo e, ainda, ouvir o sermão sobre o fogo do inferno, Stephen tem um devaneio em que estava morto e sendo punido no inferno. Tal devaneio é interrompido pelas vozes das pessoas ao seu redor. As vozes servem, para ele, como um indicativo de que ele ainda estava vivo. As ondas de calor, que ele sempre sentiu, são, agora, interpretadas como indicação de uma predestinação ao inferno. Os devaneios e a realidade são separados por uma fronteira tão fina que é

---

<sup>19</sup> "Yes. He was judged. A wave of fire swept through his body: the first. Again a wave. His brain began to glow. Another. His brain was simmering and bubbling within the cracking tenement of the skull. Flames burst forth from his skull like a corolla, shrieking like voices:

-Hell! Hell! Hell! Hell! Hell! Hell!

Voices spoke near him:

-On hell.

- I suppose he rubbed it into you well.

-You bet he did. He put us all into a blue funk.

That' what you fellows want: and plenty of it make you work.

He leaned back weakly in his desk. He had not died." (JOYCE, 1963, p. 148-9).

difícil, para o rapaz, distingui-los. Isso remete a uma característica simbolista, conforme explicou Edmund Wilson, em citação anterior.

Tomado de angústia, Stephen, diante do receio de que suas sensações fossem presságios de sua condenação eterna, resolve, então, se confessar a um padre:

A portinhola se abriu de supetão. O penitente saiu. Ele era o próximo. Levantou aterrorizado e foi cego até a caixa. Finalmente tinha chegado. Ajoelhou no escuro silencioso e ergueu os olhos para o crucifixo branco suspenso acima de si. (JOYCE, 2016, p. 176).<sup>20</sup>

Mais uma vez, a cegueira aparece como metáfora no momento em que o rapaz caminha até o confessionário. Ele consegue, como em raras cenas do romance, erguer os olhos. Todavia, só consegue fazê-lo por ser um crucifixo que está acima de si, ou seja, uma das imagens sagradas permitidas pela Igreja.

Os temas do fogo e da visão culminam em uma cena que marca o fim da incapacidade de Stephen de enxergar por si mesmo. O momento, tão esperado pelo protagonista, começa quando o padre conversa com ele sobre a possibilidade de sua vocação para padre e começa a já tratá-lo como um futuro colega de profissão:

Ele [o padre] segurou a porta pesada do átrio e estendeu a mão como que já para um companheiro de vida espiritual. Stephen saiu para a larga plataforma acima dos degraus e teve a consciência da carícia de um doce ar vespertino. Perto da igreja de Findlater um quarteto de rapazes caminhava a passos largos de braços dados, sacudindo a cabeça e andando no ritmo da ágil melodia da concertina do líder. A música passou num instante, como sempre passavam os primeiros compassos de uma música inopinada, por sobre os fantásticos tecidos da mente, que dissolveu de maneira indolor e silente como inopinada vaga que dissolve os castelos de areia feitos por criancinhas. Sorrindo para a ária trivial ele ergueu os olhos para o rosto do padre e, vendo nele um reflexo desconsolado do dia que afundara, separou da dele a sua mão lentamente, que tinha aquiescido vaga ao companheirismo (JOYCE, 2016, p. 196)<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> "The slide was shot to suddenly. The penitent came out. He was next. He stood up in terror and walked blindly into the box.

At last it had come. He knelt in the silent gloom and raised his eyes to the white crucifix suspended above him." (JOYCE, 1963, p. 163).

<sup>21</sup> "He held open the heavy halldoor and have his hands as if already to a companion in the spiritual life. Stephen passed out on to the wide plataform above the steps and was conscious of the caress of mild evening air. Towards Findlater's church a quartette of young men were striding along with linked arms, swaying their heads and stepping to the agile melody of their leader's concertina. The music passed in an instant, as the first bars of sudden music always did, over the fantastic fabrics if his mind, dissolving

Diante do padre, o jovem tem uma epifania, descrita em termos de uma experiência musical, importante a ponto de permitir que ele erguesse os olhos para um sacerdote, porém não como uma figura sagrada mas vendo nele o representante de uma instituição que representava anos de sua submissão. Stephen, então, tenta visualizar seu próprio nome antecedido por um título religioso:

O reverendo Stephen Dedalus, S. J.

Seu nome naquela nova vida saltou em letras diante de seus olhos e a isso se seguiu uma sensação mental indefinida, de um rosto ou da cor de um rosto. A cor desbotou e ficou forte como um brilho mutável de pálido vermelho-tijolo. Será que era o brilho cru e rubro que tantas vezes viu nas manhãs de inverno nas caras rapadas dos padres? O rosto era sem olhos e inclinado ao azedo e devoto, tinto dos róseos tons da ira sufocada (JOYCE, 2016, p. 197)<sup>22</sup>.

Ao associar a imagem de si mesmo ao título de reverendo, Stephen vê um rosto sem olhos e com ira sufocada. Nesse momento, o jovem percebe que prosseguir no caminho religioso o condenaria a uma cegueira permanente, além de uma auto condenação eterna quando dos queimores internos. Ele resolve, então, mudar o curso de sua vida:

Sua alma se erguera da tumba da infância, recusando sua mortalha [...]

Afastou-se nervoso do bloco da pedra, pois não conseguia mais apagar as labaredas que trazia no sangue. Sentia o rosto em chamas e a garganta latejante de canções. Havia um desejo de errância em seus pés que ardiam de vontade de rumar aos confins da Terra. Adiante! Adiante!, seu coração parecia gritar (JOYCE, 2016, p. 207)<sup>23</sup>.

---

them painlessly and noiselessly as a sudden wav dissolves the sand built turrets of children. Smiling at the trivial air he raised his eyes to the priest's face and, seeing in it a mirthless reflection of the sunken day, detached his hand slowly which had acquiesced faintly in that companionship" (JOYCE, 1963, p. 177).

<sup>22</sup> "The Reverend Stephen Dedalus, S. J.

His name in that new life leaped into characters before his eyes and to it there followed a mental sensation of an undefined face or color of a face. The color faded and became strong like a changing glow of pallid brick red. Was it the raw reddish glow he had so often seen on wintry mornings on the shaven gills of the priests? The face was eyeless and sourfavoured and devour, shot with pink tinges of suffocated anger" (JOYCE, 1963, p. 178).

<sup>23</sup> "His soul had arisen from the grave of boyhood, spurning her graveclothes. [...] He started up nervously from the stone block for he could no longer quench the flame in his blood. He felt his cheeks aflame and his throat throbbing with song. There was a lust of wandering in his feet that burned to set out for the ends of the earth. On! On! His heart seemed to cry" (JOYCE, 1963, p. 185).

Todo esse queimor era conhecido por Stephen: fora acometido dele quando humilhado pelo prefeito de disciplina e quando em ato sexual com a mulher, e mais, ouvira o padre discorrer sobre ser isso um sintoma de condenação da alma ao inferno. Ele passa por seus colegas e ouve gracejos com seu nome, em uma situação embaraçosa que dialoga com a da aula de latim e com aquela do pátio, em que ele estava rodeado por rapazes mais fortes. Entretanto, ao invés da inferioridade que sentira em momentos anteriores, o jovem artista usa dessa chama para seguir em frente e atender ao seu desejo. Então, no caminho, encontra uma mulher.

Marcando o fim de um período de incapacidade de visão, Stephen enxerga a mulher em uma contemplação isenta de opiniões eclesiásticas. Assim sendo, a descrição que ele dá da mulher é comparativa a uma ave, que remete à figura cristã do Espírito Santo, porém não de modo a mantê-la dentro das imagens eclesiásticas, mas rompendo totalmente com a imagem profana da mulher que ele criara após tantos sermões dos padres. Ele utiliza, ainda, um critério eclesiástico de classificação, a saber, sagrado e profano, porém, ao olhar diretamente para uma mulher e não a ver como uma fonte de pecado, ele muda a classificação que usualmente aceitara dos padres. Dessa forma, a enfim libertação de Stephen se dá justamente pelo olhar feminino:

Subitamente se afastou dela e seguiu através da praia. Todo o seu rosto estava afogueado; todo o seu corpo abrasado; os seus membros tremiam. [...] Os olhos dela o tinham chamado: e a sua alma saltara a tal apelo (JOYCE, 1971, p. 161)<sup>24</sup>.

É uma das mais importantes cenas do romance. A descrição da epifania se dá através das metáforas “afogueado” e “abrasado”, que substituem frases explicativas do que significou, para o jovem artista, a visão da mulher na praia. O contexto – uma caminhada na orla – é corriqueiro; entretanto, acaba por assumir uma função singular devido às metáforas relacionadas ao fogo já terem sido empregadas, anteriormente, para a descrição de momentos memoráveis para o garoto. Assim, a sinfonia metafórica de Joyce permite ao leitor de seu romance a percepção de o encontro com a mulher na praia marcar o rompimento da submissão à visão eclesiástica.

---

<sup>24</sup> “He turned away from her suddenly and set off across the strand. His cheeks were aflame; his body was aglow; his limbs were trembling. [...] Her eyes had called him and his soul had leaped at the call” (JOYCE, 1963, p. 186).

Após a epifania com a mulher-pássaro, é notável a mudança de Stephen. Tornam-se mais raros os momentos em que ele não consegue erguer o olhar e se tornam comuns trechos como o seguinte: “Stephen virou para o companheiro e o encarou por um momento diretamente nos olhos”<sup>25</sup> (JOYCE, 2016, p. 252).

A partir da análise das cenas acima, fica evidente que as metáforas relacionadas ao fogo e à visão criam, no romance, uma musicalidade, a qual também é apontada, por Wilson, como uma característica do Simbolismo. Além das já discutidas, outra cena de “Um Retrato do Artista quando Jovem” que merece análise para confirmar tanto a musicalidade quanto a confusão entre imaginário e real é a da viagem de trem de Stephen, ao lado de seu pai:

O terror do sono lhe fascinava a mente enquanto olhava o campo silente ou ouvia de vez em quando a respiração profunda do pai ou um seu gesto sonolento, repentino. A vizinhança de adormecidos invisíveis o enchia de um estranho pavor, como se lhe pudessem fazer mal, e ele rezava para que chegasse logo o dia. Sua oração, dirigida não a Deus nem a algum santo, começava com um estremecimento, já que a gélida brisa da manhã se infiltrava pela fresta da porta do vagão a seus pés e terminava numa cadeia de palavras tolas que ele forçava a se acomodarem ao ritmo insistente do trem; e silenciosamente, a cada quatro segundos, os postes do telégrafo continham as notas galopantes da música entre compassos pontuais. Essa música furiosa acalmava seu pavor e, apoiado no peitoril da janela, ele deixou suas pálpebras se fecharem de novo (JOYCE, 2016, p. 112-3)<sup>26</sup>.

Stephen tem um devaneio estando no peitoril da janela do trem. Embora soubesse que as pessoas adormecidas eram passageiros, o fato de não poder vê-las fez com que ele tivesse medo. Aparecem, mais uma vez, duas temáticas recorrentes no romance: a dificuldade de visão do garoto, com o consequente medo de que isso lhe cause, e a musicalidade, uma vez que o devaneio envolve a associação dos postes a compassos de uma partitura. O protagonista sente que os momentos de sua vida se

<sup>25</sup> “Stephen turned towards his companion and looked at him for a moment boldly in the eyes.” (JOYCE, 1963, p. 213).

<sup>26</sup> “The terror of sleep fascinated his mind as he watched the silent country or heard from time to time his father’s deep breath or sudden sleepy movement. The neighbourhood of unseen sleepers filled him with strange dread. As though they could harm him, and he prayed that the day might come quickly. His prayer, addressed neither to God nor saint, began with a shiver, as the chilly morning breeze crept through the chink of the carriage door to his feet, and ended in a trail of foolish words which he made to fit the insistent rythm of the train; and silently, at intervals of four seconds, the telegraphpoles held the galloping notes of the music between punctual bars, this furious music allayed his dread and, leaning against the windowledge, he let his eyelids close again.”(JOYCE, 1963, p. 118).

encaixam em uma pauta musical, o que aponta para a musicalidade do romance. Ao se atentar à musicalidade do movimento do trem, Stephen consegue romper o pavor que o devaneio lhe causava. Isso chama a atenção para o efeito de real que a musicalidade do próprio romance pode causar no leitor: as repetições do romance remetem às da própria vida, de modo que, para o leitor de Joyce, ler o romance causa a sensação de estar lendo fatos da realidade. Uma confirmação disso é que o devaneio chega ao fim quando Dedalus se atenta ao fato de que as repetições da viagem, tal como as da sua vida, eram similares a uma partitura. Assim, ele volta a estar ciente de estar inserido na realidade e se acalma. Kosik defende que é possível “compreender o *sentido* da coisa se o homem cria para si mesmo um *sentido* correspondente.” (KOSIK, 1985, p. 23) e que é por meio desses sentidos que o homem descobre a realidade e o sentido dela. Isso remete à criação de símbolos através dos quais a realidade pode ser apreendida e à ideia de que “a metáfora situa-se a um só tempo no centro do ato de representar simbolicamente a realidade” (MOISÉS, 1974, p. 326). Na cena acima, Stephen cria o símbolo da partitura como sentido correspondente ao sentido da viagem e, assim, descobre a realidade do momento que estava vivendo. Consequentemente, o leitor apreenderá a ideia de musicalidade, decorrente das repetições, como símbolo de uma realidade.

Joyce cria uma verdadeira música verbal que lhe é própria e que se apresenta como o equivalente linguístico da epifania, [...]. Diante do texto de Joyce, participamos da visão de Stephen (ECO, 1969, p. 61).

Em Joyce, tem-se uma partitura musical; o leitor lê e executa uma partitura, tendo de estar atento aos ritornelos e ao *segno*. Isso explica o porquê de “Um Retrato do Artista quando Jovem” exigir não só uma leitura atenta, mas releituras, para que os elementos de repetição e suas funções sejam percebidos. Conclui-se, assim, que em “Um Retrato do Artista quando Jovem”, as metáforas, para além da função de traduzir os fluxos de pensamentos do protagonista, contribuem para a musicalidade no romance de Joyce, visto que sintetizam as epifanias que o personagem tem durante as situações de sua própria vida.

Joyce produziu seu romance-partitura, cujos protagonistas, feito claves, determinam a leitura correta de todas as notas, cujos ritornelos exigem a repetição de um mesmo compasso e que, quando se pensa ter chegado ao fim, tem-se uma

sinalização de que, para apreender a obra, com suas realidades e seus símbolos, o leitor deve voltar e reler; *dal segno al coda*.

## REFERÊNCIAS

- BROOKS, Peter. *Reading for the plot: design and intention in narrative*. New York: Harvard University Press, 1992.
- ECO, Umberto. Sobre uma noção joyceana. In: BUTOR, Michel; SVEVO, Italo; ECO, Humberto(orgs.). Trad. T. C. Netto. *Joyce e o Romance Moderno*. São Paulo: Editora Documentos, 1969.
- EYBEN, Piero. O Júbilo e as palavras errantes. In: JOYCE, James. *Epifanias*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. In: LEVIN, Harry. *The Essential James Joyce*. Whitehorse: Penguin Books, 1948.
- JOYCE, James. *Um Retrato do artista quando jovem*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- JOYCE, James. *Retrato do Artista quando Jovem*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- KENNER, Hugh. *Flaubert, Joyce and Beckett: The Stoic Comedians*. London: Dalkey Archive Press, 2005.
- KOSIK, Karel. *Dialética do Concreto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América: 1962.

---

Recebido em: 20/02/2020

Aceito em: 02/07/2020

# A descrição figurativa a partir do Romance *Les Travailleurs De La Mer*, de Victor Hugo<sup>1</sup>

*La description figurative à partir du roman Les Travailleurs de la Mer de Victor Hugo*

Dennys Silva-Reis<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo discorre sobre o fenômeno da descrição figurativa. Nomeia-se a descrição como uma técnica de tradução interartística e diferencia-se a descrição verbal da descrição figurativa. Para tal empreendimento, o romance *Les Travailleurs de La Mer* do escritor francês Victor Hugo, bem como as 36 pinturas que “derivam” da obra literária são analisadas neste trabalho. Após isso, observa-se que as pinturas inspiradas pelo romance se utilizam da descrição figurativa traçada e da descrição figurativa colorida em sua construção. Ambos os tipos de descrição são técnicas do trânsito entre Literatura e Pintura. Logo, a descrição tanto pode ser um elemento narrativo quanto um elemento plástico das artes em cotejo.

**Palavras-Chave:** Descrição figurativa; Victor Hugo; *Les Travailleurs de La Mer*; Pintura; Literatura.

**Résumé:** Cet article traite du phénomène de la description figurative. La description est nommée comme une technique de traduction interartistique et la description verbale est différenciée de la description figurative. Pour un tel but, le roman *Les Travailleurs de La Mer* de l'écrivain français Victor Hugo, ainsi que les 36 tableaux qui “dérivent” de l'œuvre littéraire sont analysés dans ce travail. Après cela, on observe que les peintures inspirées du roman utilisent la description figurative esquissée et la description figurative colorée dans sa construction. Les deux types de description sont des techniques de trafic entre la littérature et la peinture. Par conséquent, la description peut être à la fois un élément narratif et un élément plastique des deux arts en comparaison.

**Mots-clés:** Description figurative; Victor Hugo; *Les Travailleurs de La Mer*; Peinture; Littérature.

## Introdução

*Les Travailleurs de la mer* (*Os Trabalhadores do Mar*, na tradução de Machado de Assis) é um romance escrito por Victor Hugo entre 1864 e 1865, durante seus últimos anos no exílio, que passou na ilha anglo-normanda de Guernesey e em um de seus domicílios mais famosos, a saber, *Hauteville House*. O romance foi publicado primeiramente em 1866 em Paris e em Bruxelas. Logo depois, com acréscimos de capítulos, a obra foi publicada em 1883, e, por fim, em 1911 em sua versão completa, que é comercializada até os dias atuais. É a única obra literária hugoana em que houve uma verdadeira preocupação por parte do autor quanto à inserção de suas próprias ilustrações após a redação do texto.

<sup>1</sup> Este artigo é um epítome de parte do capítulo 3 da minha tese de doutoramento intitulada *Victor Hugo: um tradutor interartístico no século XIX* (REIS, 2019).

<sup>2</sup> Professor adjunto de Literaturas de Expressão Francesa no Centro de Educação Letras e Artes (CELA), na Universidade Federal do Acre (UFAC), campus Rio Branco. E-mail: reisdennys@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6316-9802.

As 36 pinturas<sup>3</sup> referentes a esse romance foram executadas pelo próprio Hugo sobre diversos tipos de papel, de tamanhos variados. Os cadernos de anotações de Hugo que pertencem ao *Fonds Victor Hugo* trazem várias informações sobre sua realização, bem como estudos a respeito das peças. Todavia, para o presente artigo as pinturas são o ponto de partida para pensarmos o trânsito da literatura para a pintura, ou seja, a realização da tradução interartística. Para tanto, desenvolvemos, em primeiro lugar, o conceito de *descrição figurativa* como técnica de tradução interartística. E, em segundo lugar, a classificação de dois tipos de descrições figurativas na obra plástica de Hugo para *Les Travailleurs de la mer*: *descrição figurativa traçada* e *descrição figurativa colorida*.

### A descrição figurativa

A tradução interartística pode ser considerada qualquer traslado de uma arte em outra, tanto no que tange aos significados, quanto à passagem de uma materialidade de uma arte em outra (REIS, 2019). Entretanto, uma vez iniciada a tradução interartística de uma arte em outra, ela se dá por meio de técnicas de tradução. E a respeito da transmutação da Literatura em Pintura e vice-versa, uma das técnicas que nos parece mais comum é a *descrição*.

Convém lembrar que a descrição é uma estrutura cognitiva, um conceito mental (WOLF, 2007) que coloca em jogo a *visualização imaginativa* (MARKIEWICZ, 2000). A descrição “will turn out to be no more and no less than the universal ability of man to establish connotations to omnipresent cognitive frames, description itself being one in case<sup>4</sup>” (POCHAT, 2007, p. 255).

Segundo Werner Wolf (2007), a descrição tem como finalidade (1) identificar objetos e fenômenos referindo-se a eles por suas qualidades para fins comunicativos, (2) representar da forma mais vívida possível o objeto ao receptor, e (3) ser uma maneira de abordar a realidade de forma aparentemente objetiva. Ora, a questão da identificação e da representação de objetos e situação é algo evidente dentro das

<sup>3</sup> Todas essas pinturas estão reunidas e disponíveis no site da Biblioteca Nacional da França (BNF) em uma exposição online intitulada *Victor Hugo, l’homme-océan* (<http://expositions.bnf.fr/hugo/>).

<sup>4</sup> A descrição “se revelará ser nem mais nem menos do que a capacidade humana universal de estabelecer conotações aos enquadramentos [frames] cognitivos onipresentes, sendo a descrição em si mesma um desses casos.” (Tradução nossa)

artes visuais. Erwin Panofsky (2014) designa isso modo pré-iconográfico, isto é, a capacidade prévia de reconhecimento de um objeto ou situação devido a um letramento visual e cultural. Uma vez sabendo caracterizar aquele objeto, sabe-se igualmente descrevê-lo ou pintá-lo objetivamente, cada sujeito com o seu entendimento de objetividade.

Para Götz Pochat (2007) a descrição visual (e também a verbal) passa por dois planos que são, por vezes, simultâneos, a saber: *retenção primária* – em que há o reconhecimento do objeto ou da situação – e *retenção secundária* – onde há a reativação, re-apresentação e re-vivência de uma experiência físico-visual que está guardada na memória. Pochat (2007) argumenta ainda que nenhuma imagem é vista sem resposta emocional e que essa resposta emocional pode ser de duas formas: memorial ou imaginativa. A resposta emocional imaginativa é aquela que pode ser recriada, difundida, dissolvida e reorganizada. Isso significa que a descrição, em todos os casos, verbal ou visual, não é mera representação, ela transcende essa ideia, já que o que é descrito picturalmente e verbalmente é escolhido. O material da descrição é retirado da memória e disposto em forma verbal ou pictural, construindo ou mobiliando um novo mundo. Visto assim, percebe-se que a descrição tem um elemento inerente às artes visuais: o *ver algo*.

É interessante notar que o que define de algum modo a descrição é a cognição, que para Götz Pochat (2007) funciona como a moldura daquilo que é descrito. Lembremos que a cognição é um processo de conhecimento e de percepção. Nada mais descritivo do que um mapa, mas não o consideramos, por vezes, uma descrição verbal. E talvez o mapa tenha sido um dos primeiros tipos de descrição figurativa dos homens. Werner Wolf (2007) argumenta que as artes visuais têm um alto grau descritivo porque deixam pouca margem de participação para seus espectadores para a experiência visual ali imaginada. É que, de alguma forma, ela já é enformada, delimitada, estática e espacial – elementos que as podem diferenciar da descrição verbal, em que há mais indícios para a imaginação e não aparenta ser totalmente estática e espacial. Pelo contrário, apresenta movimento e temporalidade para se realizar. Já Götz Pochat (2007) menciona que, apesar da descrição figurativa ser algo mais dado, é preciso levar em conta que a associação entre pontos e linhas e a formação da percepção visual tal qual a conhecemos na história da humanidade foi algo construído e que levou muito tempo para ser tornar corriqueiro. A imagem é um

alto grau de abstração que de consciente se tornou algo quase que inconsciente – mesmo que não se saiba desenhar, se sabe descrever a imagem:

[...] all mimetic pictures are descriptive in a simple way, notwithstanding the fact that they consist of abstract, codified micro-signs put together in order to represent a certain motif. The pull of illusion indeed proved to be so strong as to serve as a common denominator in the visual arts for about 800 years<sup>5</sup> (POCHAT, 2007, p. 276).

Com a época moderna, a história da pintura tentou quebrar esse paradigma da descrição figurativa estática e espacial, consideravelmente com a arte abstrata. Ao invés de descrever objetos, descreve expressões, sentimentos e sensações. Trabalha-se por meio da cor e da luminosidade a experiência expressiva, e desta forma o sentido dado objetivamente torna-se agora um pré-iconográfico sinestésico de estruturas descritivas cognitivas ainda a serem estudadas ou ainda inominadas objetivamente. Porém, a ilusão de contar, mostrar e representar algo permanece, o que de certa forma revela ainda o caráter descritivo das artes visuais (GUMBRICH, 2007). Caráter descritivo este que pode ter dupla leitura:

Detailed information on single objects and constellations refers to concepts and events, represented by visual objects, figures, signs and symbols. Description, thus, is not only restricted to the presentation and identification of the motives enumerated. They serve as vehicles as well, i. e. as references to a referent of a more general kind<sup>6</sup> (POCHAT, 2007, p. 280).

A descrição figurativa não acontece apenas no campo da representação enquanto quadro como um todo, ela também pode estar presente, em parte, dentro do próprio quadro – um elemento visual descritivo –, em particular em quadros conceituais que possuem objetos que simbolizam ou fazem analogias aos diversos comportamentos, pensamentos e mensagens a serem decifrados. É claro que esse

<sup>5</sup> [...] todas as figuras miméticas são descritivas de algum modo, apesar do fato de consistirem de micro-signos abstratos, codificados, reunidos de modo a representar algum motivo. O impulso da ilusão de fato se mostrou forte o suficiente para servir de denominador comum às artes visuais por cerca de 800 anos. (Tradução nossa)

<sup>6</sup> A informação detalhada sobre objetos simples e constelações se refere a conceitos e eventos, representados por objetos visuais, figuras, signos e símbolos. A descrição, portanto, não se restringe somente à apresentação e identificação dos motivos enumerados. Servem como veículos também, isto é, como referências a um referente de um tipo mais geral. (Tradução nossa)

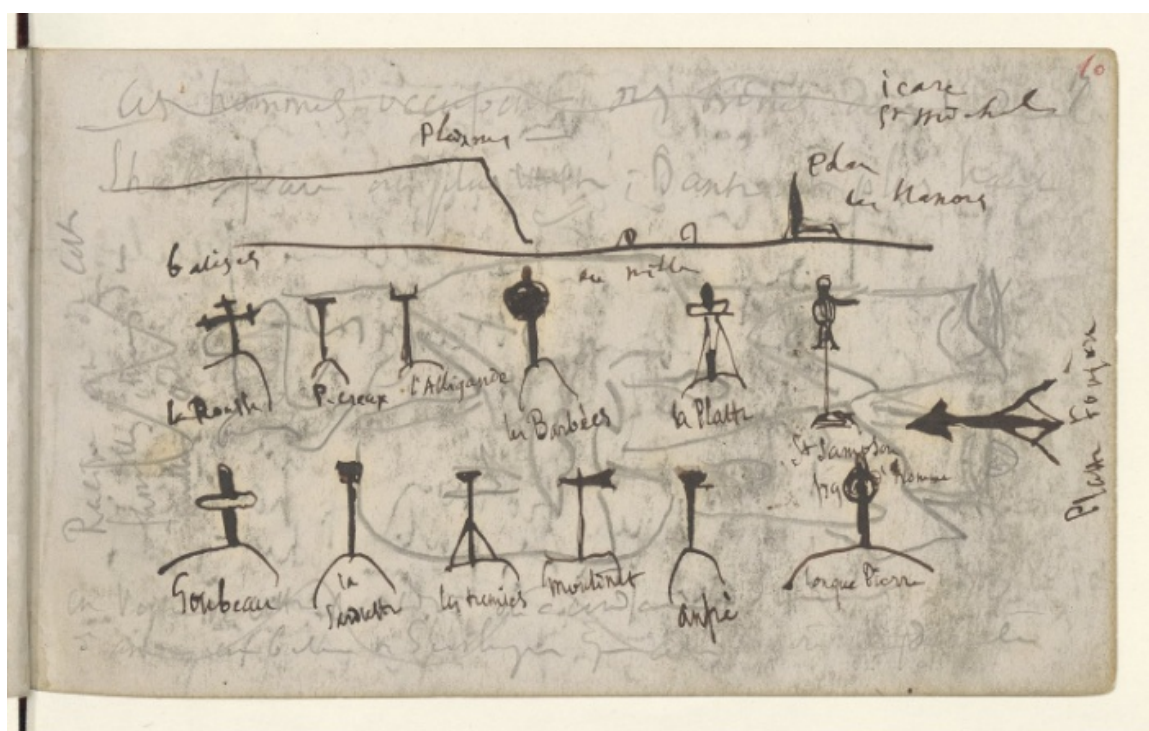
No que tange a Victor Hugo, escritor francês, a descrição figurativa é uma técnica corrente tanto de composição artística quanto de tradução interartística. Hugo provavelmente usou um mapa da antiga Paris para auxiliar na escrita do enredo de seu romance *Notre-Dame de Paris* (REIS, 2019). Este uso de mapas para auxiliar topograficamente a visualidade das ações dos personagens no cenário “imaginado” para a obra literária parece ser corrente no seu proceder literário, como podemos supor logo que nos deparamos com o mapa abaixo:

[illegible]

RE-UNIR, v. 7, n. 2, p. 150-169. 2020. ISSN – 2594-4916

De acordo com a pesquisadora Delphine Gleizes (2017), este mapa representa a costa oeste de Guernesey, de Saint-Sampson ao norte a Torteval no sul da ilha, passando por Plaintmont. Ali Hugo descreve minuciosamente os nomes das baías e dos cabos do litoral. No alto da folha, há o nome “trajet” (trajeto) e “Il est plus que probable que ce trait matérialise le parcours dans le roman du marin Gilliatt pour rejoindre l’écueil des Douvres sans être aperçu depuis Saint-Pierre-Port<sup>7</sup>” (GLEIZES, 2017, p. 21). De fato, esse mapa data de 1864, ano em que Hugo começou a esboçar o romance *Les Travailleurs de la mer*. Neste mesmo caderno, aparece também a seguinte descrição figurativa do referido espaço:

Figura 2



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

BnF, Naf 13 460, f° 10.  
Carnet de Victor Hugo

Hugo desenha e “escreve” todos os tipos de balizas que estão à volta da ilha. “Ces balises font système; elles sont une sorte de grammaire à l’usage des marins qui

<sup>7</sup> “É mais que provável que esse traço materialize o percurso no romance do marinheiro Gilliatt para atingir os arrecifes Douvres sem ser avistado desde Saint-Pierre-Port.” (Tradução nossa)

identifient immédiatement leur position<sup>8</sup> (GLEIZES, 2003, p. 44). Na realidade, essas balizas descritas figurativamente passam para o romance *Les Travailleurs de la mer* em forma de trecho narrado duas vezes em momentos distintos. Primeiramente, no Tomo I (“Sr. Clubin”), Livro 1 (“Elementos de uma má reputação”), capítulo 6 (“A pança”):

Il était pilote né. Le vrai pilote est le marin qui navigue sur le fond plus encore que sur la surface. La vague est un problème extérieur, continuellement compliqué par la configuration sous-marine des lieux où le navire fait route. Il semblait, à voir Gilliatt voguer sur les bas-fonds et à travers les récifs de l’archipel normand, qu’il eût sous la voûte du crâne une carte du fond de la mer. Il savait tout et bravait tout.

Il connaissait les balises mieux que les cormorans qui s’y perchent. Les différences imperceptibles qui distinguent l’une de l’autre les quatre balises poteaux du Creux, d’Alligande, des Trémies et de la Sardrette étaient parfaitement nettes et claires pour lui, même dans le brouillard. Il n’hésitait ni sur le pieu à pomme ovale d’Anfré, ni sur le triple fer de lance de la Rousse, ni sur la boule blanche de la Corbette, ni sur la boule noire de Longue-Pierre, et il n’était pas à craindre qu’il confondît la croix de Goubeau avec l’épée plantée en terre de la Platte, ni la balise marteau des Barbées avec la balise queue d’aronde du Moulinet<sup>9</sup> (HUGO, 1985, p. 64).

E depois, igualmente no Tomo I (“Sr. Clubin”), Livro 7 (“A imprudência de interrogar um livro”), capítulo 2 (“Grande espanto na costa oeste”):

Ce soir-là, pourtant, à la tombée de la nuit, un pêcheur qui rentrait à Omptolle eut une surprise. À la hauteur du Houmet Paradis, au delà des deux Brayes et des deux Grunes, ayant à gauche la balise des Plattes Fougères qui représente un entonnoir renversé, et à droite la balise de Saint-Sampson qui représente une figure d’homme, il crut apercevoir une troisième balise. Qu’était-ce que cette balise ? Quand l’avait-on plantée sur ce point ? Quel bas-fond indiquait-elle ? La balise répondit tout de suite à ces interrogations ; elle remuait ; c’était un mât. L’étonnement du pêcheur ne décrut point. Une balise faisait question ;

<sup>8</sup> Essas balizas formam um sistema; são uma espécie de gramática para uso dos marinheiros que identificam imediatamente sua posição. (Tradução nossa)

<sup>9</sup> Nasceu piloto. O verdadeiro piloto é o marinheiro que navega mais no fundo que na superfície. A vaga é um problema exterior, continuamente complicado pela configuração submarina dos lugares em que sulca o navio. Parecia, ao ver Gilliatt vogar nos baixios e através dos arrecifes do arquipélago normando, que ele tinha debaixo da abóbada do crânio um mapa do fundo do mar. Sabia tudo e afrontava tudo. / Conhecía as balizas melhor do que os corvos-marinhos que lá se vão empoleirar. As diferenças imperceptíveis que distinguem as quatro balizas do Creux, do Alligande, de Trémies e da Sardrette eram perfeitamente claras para ele, ainda no meio do nevoeiro. Não hesitava sobre a estaca da cabeça oval de Anfré, nem sobre o chuço tridente de Rousse, nem a bola branca de Corbette, nem a bola preta de Longue-Pierre, e não havia temer que confundisse a cruz de Goubeau com a espada fincada no chão de Platte, nem a baliza-martelo de Barbées, com a baliza cauda de andorinha de Moulinet. (HUGO, 2013, p.146).

un mât bien plus encore. Il n'y avait point de pêche possible. Quand tout le monde rentrait, quelqu'un sortait. Qui ? Pourquoi ?<sup>10</sup> (HUGO, 1985, p. 182).

Como se percebe, essas descrições figurativas de Hugo serviram como documento para a composição de parte inteiras do romance como nos exemplos acima. Delphine Gleizes (1996) considera que, na obra hugoana, há interferências gráficas que passam para o texto escrito e vice-versa. Esse vaivém do pictural para o literário e do literário para o pictural é algo contínuo, incessante. Vejamos a seguinte figura:

Figura 3



(2)<sup>11</sup> *Le roi des Auxcriniers*

<sup>10</sup> Nesse dia, pois, ao cair da tarde, um pescador que voltava a Omptolle teve uma surpresa. Na altura de Houmet-Paradis, além de Brayes e Grunes, tendo à esquerda a baliza de Plattes Fougères, que representa um funil virado, e à direita a baliza de Saint-Sampson, que representa uma figura de homem, o pescador acreditou ver uma terceira baliza. Que baliza era essa? Quando foi posta ali? Que banco indicava ela? A baliza respondeu logo a essas interrogações; mexeu-se; era um mastro. Não diminuiu o espanto do pescador. Baliza era para admirar; mastro ainda mais. Não havia pesca possível. Quando todos voltavam, por que saía aquele? Quem era? Por quê? (HUGO, 2013, p.360-361).

<sup>11</sup> Esta e as demais numerações que se seguem das figuras deste artigo se baseiam na sequência da ordem do conjunto de pinturas de Victor Hugo para ilustrar *Les Travailleurs de la mer* (GEORGEL, 1985).

O desenho assinalado como *Le roi des Auxcriniers* (figura 3), que se encontra no livro *Histoire de la caricature antique*, recebeu a simpatia de Hugo, que, ao se recordar dele, logo depois da obra toda escrita, insere no romance a seguinte descrição:

Les ignorants seuls ignorent que le plus grand danger des mers de la Manche, c'est le roi des Auxcriniers. Pas de personnage marin plus redoutable. Qui l'a vu fait naufrage entre une Saint-Michel et l'autre. Il est petit, étant nain, et il est sourd, étant roi. Il sait les noms de tous ceux qui sont morts dans la mer et l'endroit où ils sont. Il connaît à fond le cimetière océan. Une tête massive en bas et étroite en haut, un corps trapu, un ventre visqueux et difforme, des nodosités sur le crâne, de courtes jambes, de longs bras, pour pieds des nageoires, pour mains des griffes, un large visage vert, tel est ce roi. Ses griffes sont palmées et ses nageoires sont onglées. Qu'on imagine un poisson qui est un spectre, et qui a une figure d'homme. Pour en finir avec lui, il faudrait l'exorciser, ou le pêcher. En attendant, il est sinistre. Rien n'est moins rassurant que de l'apercevoir. On entrevoit, au-dessus des lames et des houles, derrière les épaisseurs de la brume, un linéament qui est un être ; un front bas, un nez camard, des oreilles plates, une bouche démesurée où il manque des dents, un rictus glauque, des sourcils en chevrons, et de gros yeux gais. Il est rouge quand l'éclair est livide, et blafard quand l'éclair est pourpre. Il a une barbe ruisselante et rigide qui s'étale, coupée carrément, sur une membrane en forme de pèlerine, laquelle est ornée de quatorze coquilles, sept par devant et sept par derrière. Ces coquilles sont extraordinaires pour ceux qui se connaissent en coquilles. Le roi des Auxcriniers n'est visible que dans la mer violente. Il est le baladin lugubre de la tempête. On voit sa forme s'ébaucher dans le brouillard, dans la rafale, dans la pluie. Son nombril est hideux. Une carapace de squames lui cache les côtes, comme ferait un gilet. Il se dresse debout au haut de ces vagues roulées qui jaillissent sous la pression des souffles et se tordent comme les copeaux sortant du rabot du menuisier. Il se tient tout entier hors de l'écume, et, s'il y a à l'horizon des navires en détresse, blême dans l'ombre, la face éclairée de la lueur d'un vague sourire, l'air fou et terrible, il danse. C'est là une vilaine rencontre<sup>12</sup> (HUGO, 1985, p. 57-58).

<sup>12</sup> “Só os ignorantes não sabem que o maior perigo dos mares da Mancha é o que se chama *Rei dos Auxcriniers*. Não há personagem marítimo mais temível. Quem o vê naufraga logo entre uma e outra Saint-Michel. É pequeno e surdo, por ser anão e rei. Sabe o nome de quantos morreram no mar e em que lugar estão. Conhece a fundo o cemitério Oceano. Cabeça larga embaixo e estreita em cima, corpo cheio, barriga viscosa e disforme, nodosidades no crânio, garras em vez de mãos, cara larga e verde, tal é aquele rei. As garras são achatadas, as barbatanas têm unhas. Imaginem um peixe com cara de homem e forma de espectro. Para vencê-lo, é preciso exorcismá-lo ou pescá-lo. Fora disso, é sinistro. Vê-lo é perigoso. Descubrem-se acima das ondas e do marulho, através da espessura do nevoeiro, umas feições de gente; testa curta, nariz esborrachado, orelhas chatas, boca imensa e sem dentes, beiços esverdeados, sobranceiras angulosas, olhos vivos e grandes. O rei torna-se vermelho quando o relâmpago é lívido, descorado quando o relâmpago é vermelho. Tem barba gotejante e rígida, cortada em quadro, que lhe cai sobre uma membrana em forma de mantêu de peregrino; o mantêu é adornado

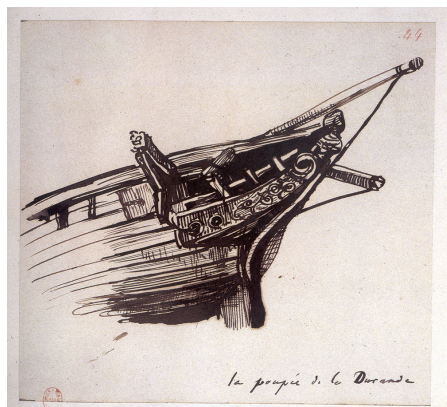
Essa descrição, posteriormente, gerou uma nova pintura de Hugo que foi elencada para fazer parte das 36 ilustrações do romance *Les Travailleurs de la mer*. Vemos assim que a descrição figurativa não funciona apenas como forma de argumentação e de mediação, mas também como um aspecto da arqueologia do texto e da prática do grafismo hugoano. Se tomarmos como ponto de partida somente o texto *Les Travailleurs de la mer*, podemos observar que dois tipos de descrição figurativa são realizados por Hugo: a *descrição figurativa traçada* e a *descrição figurativa colorida*. A primeira é usualmente utilizada para pintar os personagens principais e anônimos do romance, enquanto a segunda é mais corriqueira na construção de paisagens.

### Descrição figurativa traçada

Em *Les Travailleurs de la mer*, Hugo não dá muitos indícios do corpo de seus personagens, as descrições são, por vezes, de caráter moral ou psicológico. As poucas referências ao corpo dos personagens aparecem de forma dispersa no romance. Isto significa que o leitor precisa montar um quebra-cabeças da imagem física dessas pessoas da ficção. Tampouco as cores de indumentárias, de pele, de gestualidades em situações de comunicação vêm designadas. Poucas informações são encontradas a este respeito. Poderíamos dizer que existe ali uma espécie de poética da silhueta, do contorno, da borda, do relevo, que ora parece ser mais forte, ora menos. Vejamos como isso se traduz graficamente:

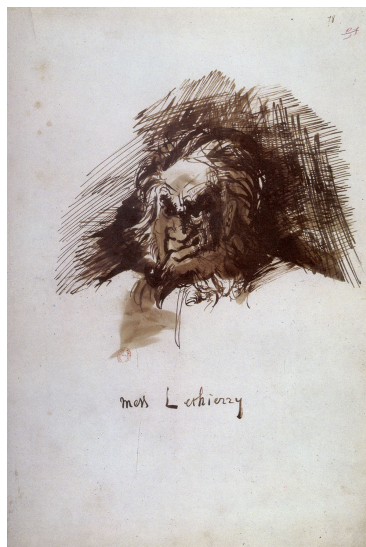
---

de catorze conchas, sete na frente, sete nas costas. As conchas são extraordinárias para os que conhecem conchas. O rei só é visível no mar violento. É o dançarino lúgubre da tempestade. Vê-se a forma dele esboçada no nevoeiro e na chuva. O umbigo é hediondo. Uma casca de escamas guarda-lhe os quadris à semelhança do colete. O rei levanta-se de pé, sobre as vagas que irrompem à pressão dos ventos e vão rolar-se como os cavacos que saem do rabote do marceneiro. Conserva-se todo fora da espuma, e, quando avista ao longe os navios em perigo, entra a bailar, descorado na sombra, com a face iluminada por um vago sorriso, feio e demente no aspecto. Mau encontro esse.” (HUGO, 2013, p.134-135).



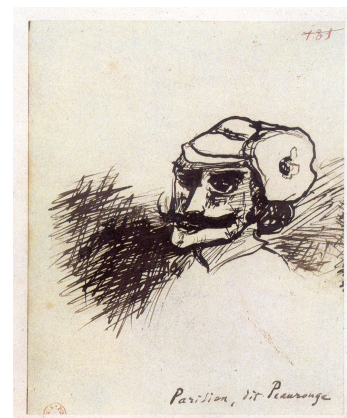
(8)

*La poupée de la Durande*



(9)

*Mess Lethierry*



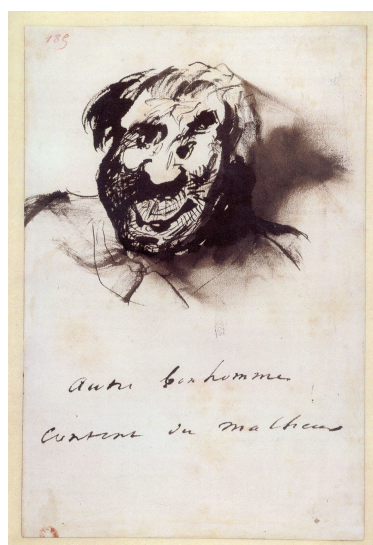
(19)

*Parisien, dit Peaurouge*



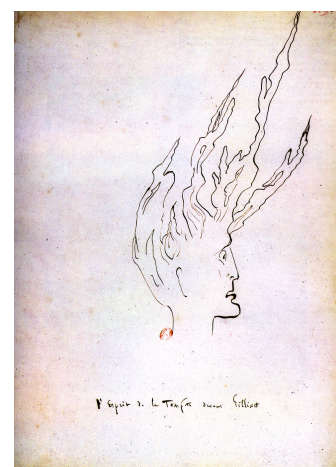
(23)

*Propriétaire d'un couteau. Pas du tout  
fâché de la catastrophe*



(24)

*Autre bonhomme. Content du  
malheur*



(29)

*L'Esprit de la Tempête devant  
Gilliatt*

Quadro 1: Exemplo de descrição figurativa traçada  
dentro do conjunto de pinturas de  
*Les Travailleurs de la mer*

Observa-se nas figuras acima que elas são feitas com uma mesma cor, algumas com um pouco de sombreamento. Todavia, todas se utilizam do fundo branco como suporte para suas silhuetas e contornos meio fantasmagóricos, sombrios, tenebrosos. Interessante notar que todas essas figuras são inacabadas. O traço ou o contorno delas não é totalmente completado, independentemente se fino ou grosso seu traçado. Essa técnica de inacabamento se chama *fechamento* ou *agrupamento visual*:

No início do século XX, Max Wertheimer, psicólogo da Gestalt, começou a investigar como o observador via uma forma, padrão ou figura mais em termos de relações conjuntas do que itens individuais. Ele descobriu que vários fatores, como proximidade, tamanho e similitude de formato, ajudam a mente a relacionar os objetos em termos visuais. Quando a organização das unidades visuais sugere que elas fazem parte de um formato ou padrão maior, as pessoas mentalmente “preenchem” as lacunas e tendem a ver padrões incompletos como um todo completo e unificado. Esse processo mental chamaremos **fechamento**.

O fechamento ocorre quando um artista disponibiliza um mínimo de informação ou indícios visuais e o observador mentalmente completa o padrão (OCVIRK, STINSON, WIGG, BONE, CAYTON, 2014, p. 54).

Por mais que este seja um conceito que só surgiu no século XX, as pinturas de Hugo não nos deixam dúvidas de que ele já se valia dessa técnica sobre a forma em sua concepção gráfica na composição de seus personagens (a *Durande* também é um personagem do romance, daí por que a pintura [8] fazer parte desta análise). Dois comentários podem ser feitos a esse respeito:

- 1) O fato de apenas ser apresentado o rosto dos personagens deixa para o observador a função de imaginar o restante do corpo. O número (19) nos faz imaginar um corpo mais magro, enquanto o número (24) nos leva a imaginar um corpo mais rotundo. Os números (9) e (23) nos fazem imaginar corpos masculinos de homens maduros. Já o número (8) nos dá a impressão de que o desenho continua e será terminado pelo observador.
- 2) Se considerado apenas o retrato de rosto em si sem a tentativa de imaginar o corpo, percebe-se que os vários traços procuraram demarcar as pinturas ou desenhos. Porém proporcionaram mais espessura ao traçado, bem como a

sensação também de inacabamento e pretensão de esboçar um contorno, dar uma silhueta que igualmente só parece ser completada ou nítida para o observador, pois o desenho não transmite a clareza do traço e da forma dada.

Atentamos aqui para os desenhos (23) e (24). São personagens anônimos desenhados e somente com contorno. As duas imagens aparecem uma do lado da outra na organização de ilustração feita por Hugo. Elas estão no Tomo I (“Sr. Clubin”), Livro 7 (“A imprudência de interrogar um livro”) antes do capítulo 1 (“A pérola do fundo do precipício”). O título deste capítulo diz respeito ao fato de a *Durande* ter ficado presa entre os rochedos. O capítulo se abre com dois curtos parágrafos de uma linha, depois deles lemos:

Saint-Sampson avait une rumeur de ruche effarouchée. Tout le monde était sur les portes. Les femmes s’exclamaient. Il y avait des gens qui semblaient raconter quelque chose et qui gesticulaient : on faisait groupe autour d’eux. On entendait ce mot : quel malheur ! Plusieurs visages souriaient<sup>13</sup> (HUGO, 1985, p. 177).

Mais à frente o capítulo segue seu curso com a seguintes informações:

Le salut de Clubin semblant assuré, et la coque de la Durande étant sacrifiée, la machine, dans les conversations des groupes, était la question. On s’y intéressait comme à une personne. On s’émerveillait de sa bonne conduite. – Voilà une solide commère, disait un matelot français. – C’est de quoi bon ! s’écriait un pêcheur guernesiais. – Il faut qu’elle ait eu de la malice, reprenait le patron du *Shealtiel*, pour se tirer de là avec deux ou trois écorchures.

Peu à peu cette machine fut la préoccupation unique. Elle échauffa les opinions pour et contre. Elle avait des amis et des ennemis. Plus d’un, qui avait un bon vieux coute à voiles, et qui espérait ressaisir la clientèle de la Durande, n’était pas fâché de voir l’écueil Douvres faire justice de la nouvelle invention. Le chuchotement devint brouhaha<sup>14</sup> (HUGO, 1985, p. 180-181).

<sup>13</sup> Saint-Sampson tinha um rumor de colmeia assustada. Toda a gente estava às portas. As mulheres exclamavam. Muitas pessoas contavam alguma coisa fazendo gestos; as outras agrupavam-se à roda dessas. Ouviam-se estas palavras: ‘Que desgraça!’. Algumas sorriam. (HUGO, 2013, p. 350)

<sup>14</sup> O salvamento de Clubin parecia coisa segura; o caso da *Durande* estava sacrificado; a conversação dos grupos recaiu sobre a máquina. Interessavam-se por ela, como se fosse uma pessoa. Todos admiravam o bom procedimento da máquina. ‘Sólida comadre aquela’, dizia um marinheiro francês. ‘É magnífica!’, exclamava um pescador guernesiano. ‘Deve ter sido muito astuciosa’, acrescentava o patrão, ‘para escapar apenas com alguns arranhões’. / A pouco e pouco, tornou-se a máquina a preocupação única. Animou as opiniões pró e contra. Tinha amigos e inimigos. Mais de um, que tinha

Percebe-se que, efetivamente, personagens não são evocados. O que de fato se enfatiza no texto é a discussão sobre a perda da *Durande*, que, ao que parece, agradou a algumas personagens. No nosso cotejo entre imagem e texto, percebemos que há traços de pessoas que falam sobre a *Durande*, assim como há traços que delineiam a feitura da imagem desses personagens anônimos em forma figurativa. Porém, o que nos chama mais atenção é que este sentimento negativo de “bem feito!”, manifesto no texto, especialmente pelo “*Plusieurs visages souriaient*” é traduzido nas imagens pelo traço. Não são as cores ou o sombreamento que denotam este sentimento, mas sim o contorno que transmite a representação e a expressão ao mesmo tempo. A linha gestual é gritante na imagem, bem como o tom de sarcasmo no texto de partida.

Convém ainda mencionar o desenho (29), que é uma metáfora gráfica da seguinte passagem que o acompanha na organização hugoana das ilustrações:

L'orage atteignait son paroxysme. La tempête n'avait été que terrible, elle devint horrible. La convulsion de la mer gagna le ciel. La nuée jusque-là avait été souveraine, elle semblait exécuter ce qu'elle voulait, elle donnait l'impulsion, elle versait la folie aux vagues, tout en gardant on ne sait quelle lucidité sinistre. En bas c'était de la démence, en haut c'était de la colère. Le ciel est le souffle, l'océan n'est que l'écume. De là l'autorité du vent. L'ouragan est génie. Cependant l'ivresse de sa propre horreur l'avait troublé. Il n'était plus que tourbillon. C'était l'aveuglement enfantant la nuit. Il y a dans les tourmentes un moment insensé ; c'est pour le ciel une espèce de montée au cerveau. L'abîme ne sait plus ce qu'il fait. Il foudroie à tâtons. Rien de plus affreux. C'est l'heure hideuse. La trépidation de l'écueil était à son comble. Tout orage a une mystérieuse orientation ; à cet instant-là, il la perd. C'est le mauvais endroit de la tempête. À cet instant-là, le vent, disait Thomas Fuller, est un fou furieux. C'est à cet instant-là que se fait dans les tempêtes cette dépense continue d'électricité que Piddington appelle la *cascade d'éclairs*. C'est à cet instant-là qu'au plus noir de la nuée apparaît, on ne sait pourquoi, pour espionner l'effarement universel, ce cercle de lueur bleue que les vieux marins espagnols nommaient l'Œil de Tempête, *el ojo de tempestad*. Cet oeil lugubre était sur Gilliatt<sup>15</sup> (HUGO, 1985, p. 272).

algum velho cúter de vela, e esperava apanhar a freguesia da *Durande*, alegrou-se por ver o escolho Douvres fazer justiça à nova invenção. O cochicho tornou-se algazarra. (HUGO, 2013, p. 357)

<sup>15</sup> A tempestade atingiu o paroxismo. Até então fora terrível, agora fez-se horrível. A convulsão do mar reproduziu-se no céu. A nuvem até então fora soberana, parecia executar a sua vontade, dava o impulso, derramava às vagas a loucura, conservando sempre uma lucidez sinistra. Embaixo havia demência, em cima, cólera. O céu era o sopro, o oceano era apenas a espuma. Daí vem a autoridade

Esta passagem do romance dá indícios de uma presença, que tem nome, mas não aparenta ter corporeidade. Aparenta algo sombrio, tenebroso, sobrenatural. Ao mesmo tempo, movimentado e de atmosfera em constante movimento. Hugo traduz isso por meio de uma linha interrompida. Algo abstrato ganha movimento na forma gráfica graças à *interrupção da linha* que delinea e que de alguma forma dá maior animação ao desenho de medusa sobre a cabeça. Essa *interrupção da linha*, a cada observação feita pelo apreciador do desenho, é continuada com o fechamento mental.

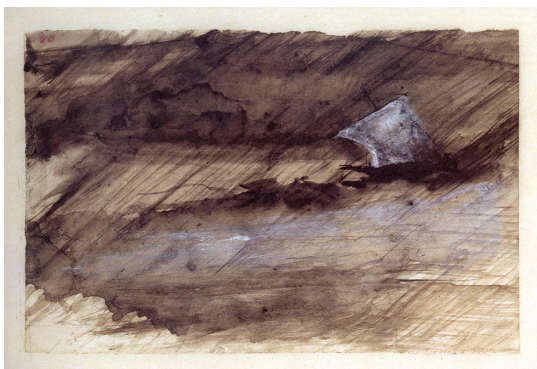
Para além das observações feitas até agora, vale a pena mencionar que todos esses desenhos têm, de alguma maneira, um ponto fixo, como se convidasse o observador a olhar para fora do campo em que o desenho se encontra no papel. Esta forma gráfica é também uma maneira de Hugo inserir o observador em seu desenho e ao mesmo tempo fazer um apelo ao conhecimento daquilo que ainda é desconhecido na perspectiva dos personagens representados nas pinturas. Trata-se de um experimentar do sobrenaturalismo pelo convite gráfico e pelo olhar dessas pinturas. Fato que ocorre no romance constantemente pelas divagações, comentários e afirmações transcendentais e metafísicas do narrador de *Les Travailleurs de la mer*.

### **Descrição figurativa colorida**

As poucas cores que aparecem na parte imagética de *Les Travailleurs de la mer* e que formam, em sua maioria, desenhos de paisagem, procuram, de alguma forma, substituir o traçado ou contorno das figuras. Além disso, de certo modo, criam a ilusão de imagem. Falta o traço, mas o uso das cores escuras dá às pinturas o tom tenebroso e, ao mesmo tempo, traduz a ideia de desconhecido e de ocultação, quando não de insegurança ou medo. Vejamos os exemplos abaixo:

---

do vento. O furacão é gênio. Entretanto, a embriaguez de seu próprio horror tinha-o perturbado. Agora era o turbilhão. Era a cegueira produzindo a noite. Há nos temporais um momento insensato; é para o céu uma espécie de sangue que sobe à cabeça. O abismo já não sabe o que faz. Fulmina às apalpadelas. Nada mais horrendo. É a hora hedionda. Chegara ao cúmulo o tremor do escolho. A tempestade tem um plano misterioso; mas nesse instante perde-o. É a má hora da tempestade. Nesse instante, 'o vento', dizia Thomas Fuller, 'é um doido furioso'. É nesse instante que as tempestades fazem essa despesa contínua de eletricidade que Piddington chama a 'cascata de relâmpagos'. É nesse instante que aparece nas nuvens mais negras, não se sabe por que e como que para espiar o terror universal, aquele círculo azul que os velhos marinheiros espanhóis chamavam o olho da tempestade. Esse olho lúgubre fitava Gilliatt. (HUGO, 2013, p.532-533 [aspas do tradutor])



(5)

[Voilier dans la pluie]



(16)

[Trois-mâts]



(14)

[Voilier]



(22)

[Tête d'homme]

Quadro 2: Exemplo de descrição figurativa colorida  
dentro do conjunto de pinturas de *Les Travailleurs de la mer*

Como percebemos pelos desenhos, as cores, por si só, não proporcionam nitidez nem contorno e, com um pouco de esforço, só formam uma imagem depois de algumas apreciações e com a ajuda dos títulos. As imagens por si parecem tentar sugerir ao observador que ele vê algo, mas talvez não tenha clareza do que vê. A disposição dessas imagens como ilustrações feita por Hugo no romance, por vezes, parecem não concordar com o texto. No caso da pintura (5), ela está exatamente do lado do texto abaixo:

Sa rare science de matelot éclata singulièrement un jour qu'il y eut à Guernesey une de ces sortes de joutes marines qu'on nomme régates. La question était celle-ci : être seul dans une embarcation à quatre voiles, la conduire de Saint-Sampson à l'île de Herm qui est à une lieue, et la ramener de Herm à Saint-Sampson. Manoeuvrer seul un bateau à quatre voiles, il n'est pas de pêcheur qui ne fasse cela, et la difficulté ne semble pas grande, mais voici ce qui l'aggravait : premièrement, l'embarcation elle-même, laquelle était une de ces larges et fortes chaloupes ventruées d'autrefois, à la mode de Rotterdam, que les marins du siècle dernier appelaient des *panses hollandaises*. On rencontre encore quelquefois en mer cet ancien gabarit de Hollande, joufflu et plat, et ayant à bâbord et à tribord deux ailes qui s'abattent, tantôt l'une, tantôt l'autre, selon le vent, et remplacent la quille. Deuxièmement, le retour de Herm ; retour qui se compliquait d'un lourd lest de pierres. On allait à vide, mais on revenait chargé. Le prix de la joute était la chaloupe. Elle était d'avance donnée au vainqueur. Cette panse avait servi de bateau-pilote ; le pilote qui l'avait montée et conduite pendant vingt ans était le plus robuste des marins de la Manche ; à sa mort on n'avait trouvé personne pour gouverner la panse, et l'on s'était décidé à en faire le prix d'une régata. La panse, quoique non pontée, avait des qualités, et pouvait tenter un manoeuvrier. Elle était mâtée en avant, ce qui augmentait la puissance de traction de la voilure. Autre avantage, le mât ne gênait point le chargement. C'était une coque solide; pesante, mais vaste, et tenant bien le large; une vraie barque commère<sup>16</sup> (HUGO, 1985, p. 64).

<sup>16</sup> Mostrou singularmente a sua rara ciência de marítimo num dia em que houve em Guernesey uma dessas justas que se chamam regatas. A questão era esta: ir só em uma embarcação de quatro velas; levá-la de Saint-Sampson à ilha de Herm, distante uma légua, e trazê-la de novo de Herm a Saint-Sampson. Manobrar sozinho um barco de quatro velas, não há pescador que o não faça, e a diferença não é grande; mas eis o que agravava o caso primeiramente, a embarcação era uma dessas chalupas de outro tempo, com grande bojo, à moda de Roterdão, que os marinheiros do século passado apelidavam *panças holandesas*. Acha-se ainda algumas vezes no mar essa velha construção da Holanda, bojuda e chata, tendo a bombordo e a estibordo duas asas que se vão abatendo alternadamente, conforme o vento, e suprem a quilha. A segunda dificuldade era a volta de Herm, volta complicada por um pesado lastro de pedras. O prêmio da justa era a chalupa. De antemão estava dada ao vencedor. A pança servira de barco-piloto; o piloto que navegara nela durante vinte anos era o mais robusto marinheiro da Mancha; quando morreu não houve ninguém que quisesse governar o barco, e decidiram fazer dele um prêmio de regata. A pança, embora não tivesse coberta, tinha qualidades boas

As poucas indicações de traços e silhuetas do barco no texto não concordam com a imagem que temos. Porém, o histórico feito e os elogios à embarcação parecem no texto dar um tom de abstração da imagem, o que, de alguma forma, nos remete a uma imagem indefinida intencionalmente. Essa mesma análise aplica-se às imagens (14) e (16), pois ambas são igualmente pinturas vagas que podem evocar algum tipo de embarcação no texto e que certificam a continuidade e o prolongamento de sentido que essas imagens alcançam na mudança de disposição dentro do texto de Hugo. Já a imagem (22) foi colocada bem no final do livro 6 (“Intervém o inesperado”) do Tomo I (“Sr. Cublin”) do romance *Les Travailleurs de la mer* e por essa disposição compreende-se que ela faz referência a esta parte do texto:

Il entra très avant sous l’eau, atteignit le fond, le toucha, côtoya un moment les roches sousmarines, puis donna une secousse pour remonter à la surface.

En ce moment, il se sentit saisir par le pied<sup>17</sup> (HUGO, 1985, p. 175).

O texto ilumina a explicação da imagem e as cores sugerem o tom de mistério com que o capítulo termina. Nesta pintura, a descrição figurativa parece dar ênfase à cor preta que, simbolicamente, pode significar o fundo do mar. Quanto à ausência de corpo que parece ter sido tomado pelo fundo do mar, neste caso, a tinta preta sugere um quadro conceitual em que “aquilo que está sendo engolido pelo mar deixa transparecer só a cabeça”. Tal leitura pode nos ser dada pelas fotos e ilustrações marítimas da tradição iconográfica do século XIX, em que, na deriva, apenas a cabeça fica à vista. A cor dá mais a sensação de perda do que realmente a tentativa de representar algo.

### À guisa de conclusão

Como podemos ver, a descrição figurativa, enquanto técnica de tradução, funciona como um forte meio expressivo de tradução do romance hugoano. De igual modo, permite a essas ilustrações adquirirem caráter tradutivo. Ela destaca também

---

e podia tentar um manobrista. Era mastreada na frente, o que aumentava a força de tração do velame. Outra vantagem, o mastro não impedia a carga. Era uma concha sólida; pesada, mas vasta, e suportando bem o mar. (HUGO, 2013, p. 146-147)

<sup>17</sup> Como caiu de alto, mergulhou muito. Chegou ao fundo do mar, tocou-o. Costeou alguns instantes as rochas submarinas, depois fez um movimento para subir à superfície. Nesse momento, sentiu-se agarrado pelo pé. (HUGO, 2013, p. 348-349)

o fato de poderem mediatizar sentidos e resquícios de outras mídias – no caso estudado, da mídia verbal para a mídia pictural.

Na *descrição figurativa traçada* percebemos que Hugo constrói graficamente a poética da silhueta – ora com traços mais fortes, ora com traços mais finos. Já na *descrição figurativa colorida*, o autor insinua uma poética do indeterminado – ora com o uso de cores mais sombreadas, ora com a formação de desenhos coloridos “do tipo impressionistas”. Ambas as poéticas gráficas são encontradas no romance *Travailleurs de la mer*.

Em suma, tanto na Literatura quanto na Pintura, ambas possuem a descrição como meio de expressão, mas também como técnica artística de encontro, trânsito e tradução. A descrição figurativa pode ser algum tipo de correspondência da descrição verbal presente nas narrativas ou outros gêneros textuais e produz a visualização imaginativa.

## REFERÊNCIAS

- GEORGEL, Pierre. Les dessins de Victor Hugo pour Les Travailleurs de la mer. Paris: Herscher, 1985.
- GLEIZES, Delphine. En marchant, en dessinant: L'inscription du corps en mouvement dans la pratique graphique de Victor Hugo. In: *Genesis - Manuscrits, recherche, invention*. N°. 45. Paris: Presses universitaires de Paris-Sorbonne (PUPS), 2017.
- GLEIZES, Delphine. État des recherches: Genèses et interférences artistiques dans Les travailleurs de la mer. Paris: Groupe Hugo, 1996. Disponível em: < <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/96-09-21gleizes.htm>>. Acesso em 10 de maio de 2020.
- GLEIZES, Delphine. Genèse en archipel: la création à l'œuvre dans *Les Travailleurs de la mer*. In: LUND, Hans Peter. *L'œuvre de Victor Hugo: entre fragments et œuvre totale*. Copenhague: Museum Tusculanum Press, 2003.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- HUGO, Victor. “Les travailleurs de la Mer”. In: *Oeuvre complète: Roman II*. Paris: Robert Laffont, 1985.
- HUGO, Victor. *Os Trabalhadores do mar*. Tradução Machado de Assis e Marília Garcia. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MARKIEWICZ, Henryk. “UT Pictura Poesis”: Historia del topos y del problema. Tradução Fernando Presa González In: MONEGAL, Antonio (org.). *Literatura y Pintura*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2000.

OCVIRK, Otto G.; STINSON, Robert E.; WIGG, Philip. R.; BONE, Robert O.; CAYTON, David L. (orgs) *Fundamentos de arte: teoria e prática*. Tradução Alexandre Salvaterra. 12 ed. S. A. Porto Alegre: AMGH, 2014.

PANOFISKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 2014.

POCHAT, Götz. "Spiritualia sub metaphoris corporalium"?: Description in the Visual Arts. In: WOLF, Werner; BERNHART, Walter. *Description in Literature and Other Media*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007.

REIS, Dennys da S.. *Victor Hugo: um tradutor interartístico no século XIX*. Tese. (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais). Universidade de Brasília – UnB, Brasília, 2019.

WOLF, Werner. Description as a Transmedial Mode of Representation General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction and Music. In: WOLF, Werner; BERNHART, Walter. *Description in Literature and Other Media*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007.

---

Recebido em: 11/05/2020

Aceito em: 13/07/2020

# A Cosmogonia, a pirâmide vital e as concepções do sagrado na cultura *Bantu*: um olhar a partir da história e da literatura

*Cosmogony, the vital pyramid and the conceptions of the sacred in Bantu culture: a look from history and literature*

Altair Sofientini Ciecowski<sup>1</sup>

**Resumo:** Pretende-se por meio desta pesquisa evidenciar as concepções do sagrado entre os *Bantu*, trazendo à luz aspectos da espiritualidade e que, por sua vez, perpassam a cultura e a história desses povos africanos. Para esse efeito, aborda-se no trabalho os conceitos de cosmogonia, traduzidos como sentimentos de transcendência, bem como a pirâmide vital, onde se prefigura um intercâmbio entre dois mundos, o visível e o invisível. O trabalho, em seu arcabouço teórico, promove um diálogo com autores como Mircea Eliade (2008), Giroto (1999) e Malandrino (2010), além de análises na teia ficcional do romance *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto (2015).

**Palavras-chave:** Espiritualidade *Bantu*. Sagrado. Povos africanos.

**Abstract:** The aim of this research is to highlight the concepts of the sacred among the Bantu, bringing to light aspects of spirituality that, in turn, permeate the culture and history of these African peoples. To this end, the concepts of cosmogony, translated as feelings of transcendence, are addressed in the work, as well as the vital pyramid, where an exchange between two worlds, the visible and the invisible, is prefigured. The work, in its theoretical framework, promotes a dialogue with authors such as Mircea Eliade (2008), Giroto (1999) and Malandrino (2010), in addition to analyzes in the fictional web of the novel *Terra Sonâmbula*, by Mia Couto (2015).

**Keywords:** Bantu spirituality. Sacred. African peoples.

## Introdução

Há muito que nos detemos na leitura das literaturas africanas e, por conseguinte, nas questões que envolvem a história, a cultura e a tradição em alguns países da África. Como avidamente temos acompanhado a evolução de estudos nesse âmbito, testemunhamos a notícia da promulgação da lei 10.639, em janeiro de 2003. A partir daquele momento, observamos um impulso significativo no ensino e nas pesquisas sobre as literaturas, a história e a cultura africana. Atualmente, essas pesquisas se constituem como uma realidade em diversos ambientes educacionais.

Outrossim, temos observado também um grande avanço na produção de materiais didáticos que contemplam essas temáticas. Com efeito, há muitos críticos e pesquisadores que estão contribuindo, com as suas publicações, para a construção de um acervo de material científico e pedagógico (MATA, 2008, p. 8).

<sup>1</sup> Mestre em Letras pelo Programa PPGLetras da Universidade do Estado de Mato Grosso – Campus Universitário de Sinop. E-mail: altairsofientini237@gmail.com.

Por outro lado, ainda sentimos que parece haver uma certa lacuna quando o assunto é a espiritualidade e religiões de matrizes africanas. Algumas posturas, por vezes, denotam preconceito, quando não, desconhecimento. Contrapondo-se a isso, é que lançamos mão de um breve recorte histórico, geográfico e literário (por meio da obra *Terra sonâmbula*, do escritor Mia Couto), sobre a espiritualidade dos *Bantu*, para apresentar um material que possibilite dialogar com essa rica herança espiritual africana.

Para esse intento, além de enfatizarmos as questões referentes às migrações *Bantu* da África equatorial para a África Austral, apontando o desenvolvimento e as relações cotidianas que estabeleceram, abordamos, sobretudo, as concepções que estes grupos tinham do homem e da espiritualidade. Com efeito, veremos a cosmogonia, as representações dos antepassados e ancestrais em uma pirâmide vital e as hierofanias.

### **As concepções do sagrado na cultura *Bantu***

*A mulher que ri à vida e à morte  
Para lá daquela curva  
os espíritos ancestrais me esperam.*

*Breve, muito breve  
tomarei o meu lugar entre os antepassados*

*À terra deixarei os despojos do meu corpo inútil  
as unhas córneas de todos os labores  
este invólucro sulcado pela aranha dos dias*

*Enquanto não falo com a voz do nyanga  
cada aurora é uma vitória  
saúdo-a com o riso irreverente do meu secreto triunfo*

*Oyo, oyo, vida!  
Para lá daquela curva  
os espíritos ancestrais me esperam.  
(Noémia de Sousa)*

A expressão cosmogonia atrela-se ao sentido de cosmologia, caracterizando-se como sistema de crenças que objetivam entender a estrutura do universo e a criação do mundo (GIROTO, 1999). De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 295), “as cosmogonias traduzem um sentimento universal de transcendência”. Assim, trata-se de um relato que tenta explicar a ordem do universo e a origem dos seres,

normalmente, essa realidade é explicada por meio de narrativas míticas, genealogias divinas e simbologias diversas.

Segundo Giroto, na obra *O universo mágico religioso negro-africano e afro-brasileiro: bantu e nàgó*,

o conceito de cosmogonia está contido no de cosmologia. Enquanto este caracteriza-se como um sistema de conhecimentos ou crenças que explicam a estrutura do universo natural e humano, a cosmogonia tem por objetivo entender a criação do mundo e o processo de constituição da sociedade, sobretudo através de mitos, de acordo com a visão do grupo que os produz (GIROTO, 1999, p. 141).

Há diversas teorias que tentam explicar as origens dos seres e outras realidades; para nossa pesquisa, deter-nos-emos na teoria cosmogônica dos *Bantu* e na concepção que esses povos têm do sagrado, a forma como explicam a vida, a morte e a vida pós-morte com a relação que estabelecem com os ancestrais e antepassados.

Em Moçambique, por exemplo, boa parte da população descende dos grupos *Bantu*, e é de lá que o autor Mia Couto produziu a obra *Terra sonâmbula* (1992), e conseguiu mostrar, nessa atmosfera do sagrado, a ligação com as narrativas simbólicas oriundas de tradições e da sabedoria dos antepassados. Evidencia-se no enredo da obra crenças e tradições associadas à espiritualidade e ao contato e menções que as personagens fazem com espíritos. Observamos esse fato, por exemplo, quando o velho sábio Tuahir adverte o menino Muidinga sobre seu choro: “chorando assim você vai chamar os espíritos” (COUTO, 2015, p. 13).

A palavra *Bantu* (Banto) é o plural de *mntu*, expressão formada a partir do radical NTU (que significa pessoas, seres) e do prefixo UM. No plural, substitui-se o MU por BA e temos, então, a palavra BANTU, que significa povo, seres humanos (GIROTO, 1999). *Bantu* designava, inicialmente, um tronco linguístico, ou seja, referia-se a uma língua que deu origem a diversas outras línguas no continente africano, portanto, uma expressão empregada para designar uma classificação baseada em uma semelhança linguística. Segundo Samwiri Lwanga-Lunyiigo e Jan Vansina:

Esta família de línguas abrange mais de quatrocentas variantes, derivadas todas de uma mesma língua ancestral chamada “protobanta”. Nenhuma dúvida a este respeito é atualmente permitida, em razão das semelhanças que existem entre as suas características

lexicais, fonéticas, morfológicas (gramaticais) e sintáticas. Tais semelhanças não se devem nem ao acaso nem tampouco a empréstimos. Elas devem referir-se a um parentesco comum [...]. (LWANGA-LUNYIIGO; VANSINA, 2010, p. 169).

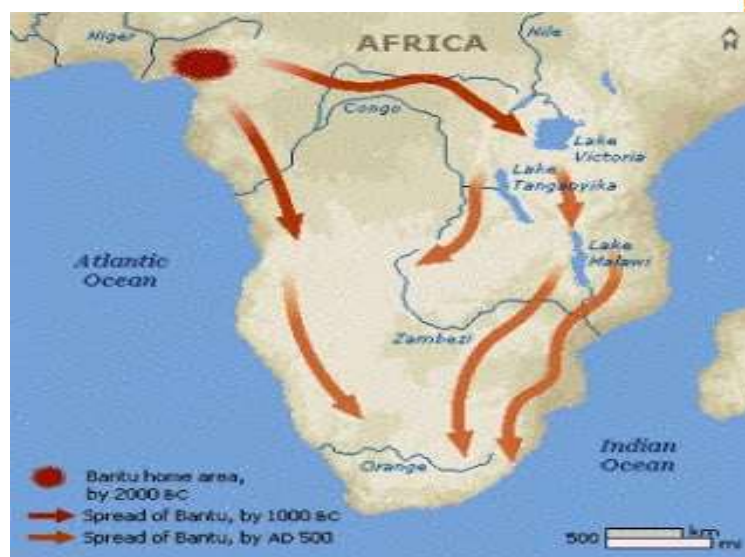
Com o tempo, porém, alguns estudiosos passaram a empregar a expressão *Bantu*, também como significado de povo. O termo linguístico, de acordo com Daibert (2015, p. 19), “foi incorporado por seus especialistas para aglutinar os povos, as sociedades e as culturas que se estendem por cerca de nove milhões de quilômetros quadrados, no continente africano”.

Os *Bantu* habitavam a África Central, nas regiões que hoje se situam Camarões, Nigéria, Congo e Gabão, há mais ou menos 3.000 anos, dividiram-se em dois movimentos diferentes e criaram a maior migração jamais vista na África. Por volta de 2000 a.C., expandiram-se pelos territórios da floresta equatorial e África Central. Mais tarde, por volta do ano 1000, ocorreu uma segunda fase e ainda uma terceira, em direção ao sul do continente. Embora tivessem grandes diferenças étnicas, o mesmo tronco linguístico *Bantu* lhes possibilitava compartilhar muitas características culturais e espirituais.

Em consonância com Samwiri Lwanga-Lunyiigo e Jan Vansina, há pelo menos duas teorias que tentam explicar as razões de ter levado os *Bantu* a abandonarem suas regiões de origem:

Uma sugere o abandono de uma economia precária, de caça e colheita, em proveito de uma economia fundada na agricultura, tenha desencadeado uma explosão demográfica, a qual, por sua vez, teria sido seguida de migrações de populações em busca de um espaço vital. O arqueólogo Merrick Posnansky escrevia, aproximadamente em 1962, que as migrações de povos bantos partidos da África Ocidental em direção a África Central eram obra de populações agrícolas e que o movimento se desenvolveu depois que as técnicas agrícolas (cultura da banana e do inhame), introduzidas pelos indonésios entre -400 e +200, foram transmitidas para as populações florestais da África Central. Outra teoria, a da conquista, estabelece uma ligação entre a expansão dos bantos e os primórdios da idade do ferro: o trabalho deste metal teria facilitado a produção agrícola, graças ao aperfeiçoamento das ferramentas, e permitido aos bantos estabelecerem o seu domínio sobre os povos das regiões nas quais eles se instalaram (LWANGA-LUNYIINGO; VANSINA, 2010, p. 180-181).

Figura 1: A expansão dos *Bantu*



Fonte: Cultura *Bantu* Afro-Brasileira. <sup>2</sup>

No longo processo migratório que fizeram, várias inovações tecnológicas foram alcançadas nas regiões em que se estabeleceram, destaques para a agricultura e o domínio do ferro que possibilitou melhores condições de adaptação. Conforme Ismael Giroto:

Praticavam a agricultura (banana; durra, espécie de sorgo; inhame; coleo, planta da família da hortelã; coco; cana-de-açúcar; tamarindo; nozes; laranja; leguminosas; ervas aromáticas; limão; cebolinha e algodão) e, a pecuária (bovinos, ovelhas e cabras). Exerceram a fiação e a tecelagem, a mineração do ouro e do ferro, bem como a fundição, a exploração de marfim, ébano, sândalo e peles de leopardo; a olaria, a pesca e a coleta marítima (moluscos, frutos do mar, pérolas, conchas, tartarugas e âmbar). Construíram navios: barcos talhados a machado (*mtumbwi*) e almadias costuradas (*mitepe*) (GIROTO, 1999, p. 23).

Se pegarmos, por exemplo, Moçambique e sua história, percebemos que os *Bantu* se instalaram naquela região por volta dos séculos III e IV de nossa era, vieram pela planície costeira da África Oriental ou pelo planalto do Zimbabwe, e se fixaram ao longo da costa e, num segundo momento, na região central. Sobre esta chegada dos Bantu à África Meridional ou África Austral, onde se localiza Moçambique, Giroto informa que:

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://culturabantuafrobrasileira.blogspot.com/2013/05/a-expansao-dos-bantu.html>>. Acesso em: 27 jul. 2019.

por volta de 1100 teve início a Idade Média do Ferro, ligada à expansão *Bantu* na região, a qual tudo indica, foi realizada em pequenos grupos. Os povos de língua *Bantu* que se estabeleceram na região são: os *otho*, os *Tswana*, os *Nguni*, os *Venda*, os *Tsong* e os *Inhambaue*. Nesta região predominou uma economia mista, baseada na agricultura e pecuária. O milhete foi o principal produto agrícola e, a criação de ovinos, caprinos e bovinos constituiu a pecuária. Todavia, desenvolveram a metalurgia do cobre e do ferro, a exploração do sal, a cerâmica, produtos artesanais e o comércio. Sua organização social era fundada no sistema de clãs e linhagens. Politicamente, estabeleceram pequenas chefarias, que no final do período, em algumas regiões, foram unificadas constituindo reinos como o dos *Venda* e do *Zimbábue* (GIROTO, 1999, p. 29).

Quanto à concepção que tinham do sagrado, que é a proposta deste estudo, Daibert (2015, p. 11) assevera que mesmo os grupos *Bantu* apresentando uma grande diversidade quanto a aspectos culturais, “é possível detectar em todos eles a presença de uma única cosmologia centro-africana, aqui chamada de religião dos *bantos*, espécie de substrato comum e base a partir da qual se fundamentava a diversidade de suas experiências religiosas”.

A palavra *Mantu*, que conforme vimos tem em seu plural a palavra *Bantu*, de acordo com Cunha (2015, p. 55), “designa não só os vivos, mas também os mortos, os antepassados e os antepassados divinizados”. Dentro dessa perspectiva do pensamento africano, acrescenta-se ainda mais três palavras: *Kintu*, que designa as forças que para agirem precisam da força de um *mntu* (animais, plantas, minerais etc.); *hantu*, que corresponde ao tempo e ao espaço e *kuntu*, que se refere às forças abstratas como a beleza e o riso. Entre essas forças o parentesco que se denota é o radical *-ntu* (CUNHA, 2015, p. 55).

Sob esta ótica, esta vida é vista como um estágio para uma outra forma de vida, após a morte, que não difere muito desta. Para Cunha:

Os homens que morreram continuam a viver, embora como forças diminuídas e, entretanto, conservam o poder do seu ser que pode, inclusive, ser aumentado ou diminuído, em função das relações estabelecidas com os vivos. O ser humano vivo – Muzima – transforma-se em ser humano sem vida – Muzimu (2015, p. 56).

Nesse horizonte, e reportando ao romance de Mia Couto, o menino Muidinga mantinha a crença de que os mortos, por ocasião da guerra no país, ainda não tinham partido por completo: “os espíritos dos falecidos ainda ali pairavam” (COUTO, 2015,

p. 12). Acreditava, como outras personagens do romance, que eles estavam em um outro estágio, onde era permitido interagir com as pessoas que ainda vivem no mundo visível. A personagem Kindzu se assusta com a ameaça do pai já falecido: “Eu queria falar-lhe, mas ele saiu-me do sonho. Acordei transpirado do lençol à cabeça. Eu estava aterrorizado com a ameaça do espírito de meu pai” (COUTO, 2015, p. 28), ele queria fugir, porém, sabia bem que seria em vão: “Onde quer que eu fosse, o espírito de meu pai me haveria de encontrar” (COUTO, 2015, p. 29).

No tocante às concepções sobre o homem, entende-se que ele é fruto de um acontecimento biológico (*Buzima*) e espiritual (*Magara*) e assim, conforme Cunha (2015, p. 58), com os princípios “*Buzima* e *magara* – a vida biológica e a vida espiritual estão reunidas no homem”. Por ocasião da morte, a vida biológica se vai, mas *magara* permanece. A força vital, denominada de *Nommo*, que o constituiu, continua, deveras, além da morte, passa a existir nos antepassados e torna-se, mais uma vez, efetiva em cada novo nascimento. A respeito da relação que se estabelece com a vida, Daibert esclarece:

este conceito determina o modo de ser, permeia o pensamento, a linguagem, gestos e ações das pessoas. A força vital consubstancia-se na energia inerente a todos os seres e, sua origem remonta ao Pré-Existente, aquele que a tudo criou e distribuiu da sua energia para vivificar a criação. O poder real consiste, pois, na expansão da força vital, no nível quantitativo. Em termos práticos, quanto maior a energia vital, a quantidade de força que a pessoa congrega em si, maior o seu poder, evidenciado pelo seu sucesso no seio da sociedade (bens materiais, filhos, saúde, longevidade, etc.) (DAIBERT, 2015, p. 94).

Nessa perspectiva, o nome de uma pessoa constitui um elo na cadeia de forças vitais. Segundo Malandrino (2010, p. 60), “ligada, em cima, aos elos de sua linhagem ascendente e sustentando abaixo de si, a linhagem de sua descendência. Dar o nome a um ser humano é um ato que realiza o grande momento do seu aparecimento no mundo e na história”. Nesse mesmo sentido, a autora esclarece ainda que:

a relação entre vivos e mortos está para além da questão da linhagem ou da continuidade, havendo uma relação de interação entre eles. Por isso, quando os vivos são negligentes, os mortos chamam a sua atenção, enviando doenças, provocando aborrecimentos ou se comunicando de alguma maneira. Todo ser, vivo ou morto, é entendido como força e não como uma entidade estática; em qualquer circunstância procura-se acrescentar força, evitando o grande mal que

existe: diminuir força. A morte é um estado de diminuição do ser; e a realidade última das coisas é a vida ou a força vital (MALANDRINO, 2010, p. 59).

Com efeito, Cunha (2015, p. 61) adverte que “nem todos os povos africanos possuem mitos que abordem a criação do universo. Entretanto, há povos que concebem um ser superior que aparece no topo de uma hierarquia”, é o que encontramos entre os povos *Bantu*, que acreditavam que o Pré-existente, o Ser Supremo, criou o universo e tudo o que existe. No entanto, essa divindade seria pouco representada e raras vezes se lhe ofereciam cultos. Entre este Ser Supremo e os seres humanos existem os intermediários. Nesse sentido, Dalbert orienta que:

segundo a tradição religiosa banto, a vida é sustentada por um Ser Supremo que reina sobre o universo e sobre os homens de modo distante, porém benéfico. Todos os povos que compartilhavam a cosmovisão banto acreditavam em um deus único, supremo e criador, chamado de Kalunga, Zambi, Lessa ou Mvidie, entre outros nomes, de acordo com o grupo étnico específico e com os atributos que se pretendia destacar nessa divindade, como a totalidade da vida, a superação de tudo em todos, a força e a inteligência. Segundo essa crença, após a criação do mundo, o Ser Supremo se distanciou dele, entregando sua administração aos ancestrais fundadores de linhagens, seus filhos divinizados. Por ser um deus distante, ele quase não recebia culto ou adoração, nem era representado por imagens (DAIBERT, 2015, p. 11).

Um Ser Supremo, os antepassados e o ser humano. Que relação se pode estabelecer entre essas forças? As leis previstas dentro da tradição *Bantu*, entre outras circunstâncias, preveem a existência de uma pirâmide vital.

Essa pirâmide se justifica dentro da perspectiva de que a espiritualidade dos *Bantu* era concebida a partir da crença em dois mundos que viviam em constante intercâmbio: o mundo invisível e o mundo visível e que formam, deveras, o que se pode dizer de uma hierarquia dos seres. Kindzu, personagem protagonista de *Terra sonâmbula*, sintetiza bem essa concepção. No texto literário, ela deixa explícita sua crença em outro mundo invisível: “A razão deste mundo estava num outro mundo inexplicável” (COUTO, 2015, p. 15).

Figura 2: Pirâmide Vital



Fonte: Brígida Carla Malandrino (2010)<sup>3</sup>

O gráfico acima, de autoria de Brígida Carla Malandrino (2010), mostra a hierarquia da pirâmide vital. No mundo invisível, tem no topo o Ser Supremo, já mencionado, que é fonte de vida; vindo em seguida os ancestrais e antepassados (fundadores dos grupos primitivos e famílias) e logo após os antigos heróis (que não estão presentes em todos os grupos *Bantu*), seguido dos espíritos ou gênios, que possuem uma poderosa influência e, finalmente, os demais espíritos (benignos ou malignos). Já no mundo visível, a força pessoal é o ser humano. Conforme Malandrino:

O mundo visível é integrado por forças pessoais e impessoais. A força pessoal é o ser humano, centro da pirâmide e único existente ativo inteligente, capaz de aumentar sua vida e de dominar as forças inferiores. Toda criação se centra na pessoa humana, sendo que todos os seres estão destinados a realizar com plenitude a pessoa humana, centro do sistema (MALANDRINO, 2010, p. 62).

Quanto mais próximo dos antepassados ou dos seres superiores o homem estiver, mais terá sua plenitude vital.

Na obra miacoutiana, *Kindzu*, relata que seu pai Taímo se comunicava com os antepassados: “E nos juntávamos, todos completos, para escutar as verdades que lhe tinham sido reveladas. Taímo recebia notícia do futuro por via dos antepassados” (COUTO, 2015, p. 15).

<sup>3</sup> Brígida Carla Malandrino. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/2148>. Acesso em: 21 jul. 2019.

Ainda em relação à pirâmide, o régulo ocupa o vértice, seguem-se: o chefe de tribo, a comunidade, a família, os especialistas da magia e os anciãos. Na sequência, apresentam-se os animais, seguidos dos vegetais e logo após, os minerais. Na base da pirâmide, são colocados os astros e os fenômenos da natureza (MALANDRINO, 2010, p. 63).

Consoante Malandrino, a quem temos seguido de perto em relação ao estudo da pirâmide vital, todas as forças mencionadas nela seguem essencialmente a quatro leis determinadas:

- 1) O ser humano (vivo ou morto) pode reforçar ou diminuir outro ser humano no seu ser. A resistência contra esta ação só é conseguida por meio do reforço da própria força, recorrendo à outra influência vital;
- 2) a força vital humana pode influenciar diretamente seres de forças inferiores (animais, vegetais, minerais);
- 3) um ser racional (espírito ou ente vivo) pode influenciar um outro ser atuando sobre uma força inferior (animal, vegetal ou mineral). A resistência a esta ação também só se consegue pelo reforço da energia vital, recorrendo a outras forças;
- 4) para se proteger contra a perda ou a diminuição da energia vital, precisa-se recorrer às forças que possam reforçar a própria força ou aos antepassados. Para aumentar a força é necessária a execução do culto ou ritual destinado ao Ser Supremo e aos antepassados ou por intermédio da magia, que deve ser considerada como o saber a respeito da interação das forças naturais, criados pelo Ser Supremo e postos à disposição dos seres humanos [...] (MALANDRINO, 2010, p. 63).

Nesse mesmo horizonte, Maria Manuela Barreiros Salvador Cunha (2015, p. 59) lembra que “os vivos podem aumentar o mesmo poder dos defuntos através da veneração, da oração ou de sacrifícios, poder que varia com a importância da descendência vivente e também com o fervor que lhe é devotado”. O que se evidencia, seguramente, é que os antepassados podem exercer uma grande influência sobre este mundo visível e uma grande energia vital os une e tudo, de acordo com Giroto (1999, p. 122), “se interliga como as malhas de uma rede, participando de uma mesma realidade. Assim, mundo material e imaterial são interdependentes: o círculo da vida envolve mundo visível e invisível, como dois lados de uma mesma moeda”.

No âmbito de *Terra sonâmbula*, por ocasião da morte da personagem Taímo, o feiticeiro da comunidade receita a Kindzu e toda a família, conforme manda a tradição, rituais voltados aos falecidos:

Certo foi minha mãe, após a viuvez, se enconchar, triste como um recanto escuro. Consultamos o feiticeiro para conhecer o exacto da morte de meu pai. Quem sabe era um falecimento sem validade, desses que pedem as mais devidas cerimónias? O feiticeiro confirmou o estranho daquela morte. Lhe receitou: ela que construísse uma casa, bem afastada. Dentro dessa solitária residência ela deveria colocar o velho barco de meu pai, com seu mastro, sua tristonha vela. Seu dito, nosso feito. No ajunto de todos, empurrámos o concho. Peso tão cheio nunca eu vi. O puxar do barco demorou todo o dia. Meu tio mais velho comandava os cantos, com sua voz corpulenta. À noitita, junto da fogueira, me explicaram a tradição. Motivo do barco, dentro da casa: meu pai poderia regressar, vindo do mar. E assim, todas as noites passei a levar para a casinha solitária uma panela cheia de comida. No dia seguinte, a panela estava vazia, raspadinha (COUTO, 2015, p. 19-20).

Diante dessa realidade, pode-se inferir que se atribui um relevante valor espiritual aos falecidos que, de acordo a crença, podem se tornar antepassados e manifestar-se quando lhes aprouver. O pesquisador Daibert lembra que:

logo abaixo dos ancestrais, na hierarquia espiritual, merecia grande destaque a figura dos antepassados. Mais próximos dos seres humanos, eles eram em geral parentes próximos e, como defuntos mais recentes, eram personalizados. Para que o espírito de uma pessoa falecida se tornasse um antepassado era preciso considerar a forma como ele morreu e a conduta que teve em vida. Era preciso ter deixado as marcas de uma boa conduta moral, ter vivido até a velhice, não ter se suicidado, e ter deixado grande descendência. Além disso, o antepassado deveria se manifestar em algum vivo (DAIBERT, 2015, p. 12).

Assim, de acordo com o texto literário e os teóricos mencionados, observamos uma relação muito estreita entre o mundo visível e o invisível nessas comunidades tradicionais.

## **As Hierofanias**

Um outro conceito que é importante de se abordar quanto se trata do estudo das concepções do sagrado entre comunidades tradicionais africanas são as hierofanias.

A palavra hierofania vem de duas outras palavras gregas: *hierós* (santo, sagrado) e *fanein* (manifestar). Para o mitólogo Mircea Eliade, a hierofania é toda e qualquer manifestação do sagrado (ELIADE, 2018, p. 17).

Em busca de aclarar melhor esse tema, remetemos ao autor Piazza (1983, p. 150-151) que, ao explicar o conceito, lança mão do exemplo simbólico de uma árvore. De acordo com o pesquisador, ela se torna uma hierofania quando as pessoas veem nela “uma realidade que transcende a própria realidade da árvore”. O mesmo autor ainda dá mais um exemplo, desta vez tendo como elemento simbólico o sol. Piazza estabelece uma distinção fundamental, evitando alguns equívocos, entre manifestações do sagrado e adoração:

O sol é uma das hierofanias essenciais de todas as religiões. Ele aparece ao mesmo tempo como aquele que torna possível a vida pelo calor que emana. O sol, no entanto, não é adorado enquanto objeto material, mas enquanto manifesta um poder ao mesmo tempo iluminante e vivificante. O sol é como um sacramento do mundo pagão, na medida em que é o sinal visível de uma realidade invisível (PIAZZA, 1983, p. 147-148).

É possível distinguir dentro da perspectiva de hierofanias, as *cratofanias*, que são manifestações da potência divina em elementos da natureza (raio, fogo, inundação, terremotos...), as *teofanias*, marcadas por manifestações pessoais de Deus em visões, sonhos, audições e as *ontofanias*, que são manifestações do poder divino, por exemplo, em pedras e montanhas (PIAZZA, 1983, p. 139).

Debruçando-nos sob o tecido ficcional de *Terra sonâmbula*, observamos que apresenta evidências de um tratamento sacralizado dispensado às águas, com “adoração do mar” (COUTO, 2015, p. 25) e “cerimônia fúnebre na água” (COUTO, 2015, p. 19). A água, por vezes, é vista como elemento propício para processos iniciáticos, cultos e rituais: “O mar será tua cura, continuou o velho” (COUTO, 2015, p. 31). Conforme Eliade (2008, p. 162), são “cultos que se devem, em primeiro lugar, ao valor sagrado que a água incorpora em si”.

No enredo do texto literário, temos um ritual cerimonialístico em que a água é o elemento purificador:

Precisavam de uma mãe de gémeos para as cerimónias mágicas. Mandaram que ela mostrasse o túmulo de sua filha. Farida acompanhou o grupo que, em fila, foi até à margem do rio. Quando

chegaram à campá, as mulheres verteram água sobre o pote fúnebre. Dançaram, xiculunguelando. Depois, meteram a velha num buraco e foram-no enchendo de água (COUTO, 205, p. 70).

Pires Laranjeira (1995, p. 125) vai mais longe, ao relatar em sua obra *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, que “na Antiguidade, os rios eram divindades sagradas”, a realidade é que grande parte dos teóricos sobre mitos, afirmam que as águas, simbolicamente, são potencializadas de virtudes. Mircea Eliade, por exemplo, (2012, p. 151) afirma que elas “São reservatórios de todas as possibilidades da existência; elas precedem toda forma e sustentam toda a criação”. “Sou filho das águas” (COUTO, 2015, p. 85), afirma Nhamataca, mais uma das personagens do romance estudado, não obstante diz ainda querer “fazer um rio” (COUTO, 2015, p. 83). As águas para Nhamataca acabam por representar, a exemplo da árvore mencionada anteriormente, o mito de um novo nascimento: “Por ali viajariam esperanças, incumpridos sonhos. E seria o parto da terra, do lugar onde os homens guardariam, de novo, suas vidas” (COUTO, 2015, p. 83). Esse sentido de renovação também foi expresso por Chevalier e Gheerbrant:

O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal da fluidez das formas [...], o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte. Em relação ao rio, pode-se considerar: a descida da corrente em direção ao oceano, o remontar do curso das águas, ou a travessia de uma margem à outra [...] (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 780-781).

E é justamente com essas águas que as personagens se sentem identificadas: “Dentro da água eu sentia as escamas no lugar da pele. Lembrei as palavras do feiticeiro: no mar, serás mar. E era: eu me peixava, cumprindo sentença” (COUTO, 2015, p. 39-40).

As águas se configuram ainda como ambiente favorável para as exéquias. Eliade (2012, p. 151) menciona que “o simbolismo das águas implica tanto a morte como o Renascimento”, segundo o autor (2008, p. 154), “A água assegura o renascimento *post-mortem* por rituais funerários”. No romance, quando a personagem Tuahir sente a morte lhe chegar, pede ao garoto Muidinga: “Me deite no barco, filho. Quero morrer sem ver nenhuma terra, só água em todo lado” (COUTO, 2015, p. 188).

Não por acaso, na viagem empreendida por Kindzu, ele deveria “ir pelo mar, caminhar no último lábio da terra, onde a água faz sede e a areia não guarda nenhuma pegada” (COUTO, 2015, p. 30). A força apresentada por este elemento da natureza é tão grande que a personagem Nhamataca, com seu sonho de criar um rio, acreditava que ele, que se chamaria ‘Mãe água’, poderia sanar as feridas da guerra:

Nome que dera ao rio: Mãe-água. Porque o rio tinha vocação para se tornar doce, arrastada criatura. Nunca subiria em fúrias, nunca se deixaria apagar no chão. Suas águas serviriam de fronteira para a guerra. Homem ou barco carregando arma iriam ao fundo, sem regresso. A morte ficaria confinada ao outro lado. O rio limparia a terra, cariciando suas feridas (COUTO, 2015, p. 84).

Depois de vermos como os povos *Bantu* entendem a força vital e a relação com os antepassados, fica mais fácil entender os relatos do romance *Terra sonâmbula*, em que, segundo Eysen (2010, p. 48), “a cada experiência mítica, vivenciada por Muidinga e Kindzu numa terra destroçada, estabelece-se gradualmente um mergulho nas tradições dos mais velhos”. De acordo com este pesquisador:

No compasso da ancestralidade africana, as narrativas estão constituídas substancialmente de mitos: chaves que nos possibilitam ir ao encontro das nossas forças espirituais. Energia capaz de nos conduzir ao maravilhamento, ao mágico, ao espaço sagrado de nossas origens. Em diversos povos do planeta — os egípcios, hindus, gregos, ameríndios — dentre outros, as histórias eram contadas para explicar os mistérios da vida. Daí, figura-se uma imersão ao mundo interior numa tentativa de dar sentido às mais diversas experiências humanas (EYSEN, 2010, p. 45).

Mia Couto consegue, assim, trazer os elementos da tradição, mormente se apresentem em formas míticas e ritualísticas, tanto nas errâncias de Tuahir e Muidinga quanto nas estórias de Kindzu, para o seio de uma modernidade que já não valoriza, como deveria, as crenças ancestrais africanas e, por vezes, nem os mais velhos.

### **Considerações finais**

Face ao exposto, considerando os teóricos abordados e a teia ficcional do romance de Mia Couto, podemos evidenciar que essas comunidades tradicionais africanas mantinham um relacionamento de profundo respeito e veneração pelos

antepassados e ancestrais, acreditavam que eles podiam, deveras, exercer grande influência sobre o mundo visível.

Destarte, ao promover um rápido estudo acerca da espiritualidade e da concepção do sagrado entre os povos *Bantu*, em que pese, principalmente as relações estabelecidas com o Ser Supremo e com os antepassados, acreditamos que teremos, por conseguinte, mais elementos para entendermos algumas narrativas míticas e adentrarmos com mais propriedade nesse rico universo do sagrado africano.

## REFERÊNCIAS

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 33.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.
- COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CUNHA, Maria Manuela Barreiros Salvador. *Mia Couto*: Uma perspectiva da literatura em língua portuguesa. Lisboa: Chiado Editora, 2015.
- DAIBERT, Robert. *A religião dos Bantos*: Novas leituras sobre o Calundu no Brasil colonial. Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol. 28, n. 55, p. 7-25, jan./dez. 2015.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- EYSEN, Adriano. *Um “escrevinhador” de papéis*: narrativas mitopoéticas em Terra sonâmbula. Cadernos Cespuc. Belo Horizonte, n.19, p. 41-51, 2010-2011.
- GIROTO, Ismael. *O universo mágico-religioso mágico-africano e afro-brasileiro*: Bantu e Nágó, 1999. Tese. (Doutorado em Antropologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade aberta, 1995.
- LWANGA-LUNYIINGO, Samwiri; VANSINA, Jan. Os povos falantes de banto e a sua expansão. In: FASI, Mohammed El. *História geral da África III – África do século VII ao XI*. Brasília, Unesco, 2010.
- MALANDRINO, Brígida Carla. *Há sempre confiança de se estar ligado a alguém*: dimensões utópicas das expressões da religiosidade bantú no Brasil, 2010. Tese. (Doutorado em ciências da religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.
- MATA, Inocência. Prefácio. O lugar deste mundo. In: *Mia Couto*: Espaços ficcionais. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- PIAZZA, Waldomiro O. *Introdução à fenomenologia religiosa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1983.

Recebido em: 13/05/2020

Aceito em: 13/07/2020

## Sabedorias de terreiros e micronarrativas de axé na ficção de Mãe Beata de Yemonjá

*Wisdom of temples and Axé micronarratives in the fiction of Mãe Beata de Yemonjá*

Sávio Roberto Fonseca de Freitas<sup>1</sup>

**Resumo:** O objetivo deste estudo é desenvolver uma análise de contos de Mãe Beata de Yemonjá e mostrar que a literatura afro-brasileira de autoria feminina cumpre uma agenda social de reflexão sobre temas que se voltam ao universo da cultura afro-brasileira. A coletânea de contos *Caroço de dendê* (2002), de Mãe Beata, apresenta a sabedoria dos terreiros como uma possibilidade de construção de uma poética afro-brasileira, a ficção curta de axé, que ensina o conhecimento oral dos babalorixás, das ialorixás e dos orixás como veículo de uma educação que se pauta na lei do santo (VALLADO, 2010), da representatividade de grupos minoritários (SOUZA, 2002) e da mitologia dos orixás (PRANDI, 2001).  
**Palavras-Chave:** Poética afro-brasileira; Ficção curta de Axé; Mãe Beata de Yemonjá.

**Abstract:** The aim of this study is to develop an analysis of stories by Mãe Beata de Yemonjá and to show that Afro-Brazilian literature of female authorship fulfills a social agenda of reflection on themes that turn to the universe of Afro-Brazilian culture. The collection of short stories *Caroço de dendê* (2002), by Mãe Beata, presents the wisdom of the terreiros as a possibility of building an Afro-Brazilian poetics, the short fiction of axé, which teaches the oral knowledge of the babalorixás, the ialorixás and the orixás as a vehicle for an education based on the law of the saint (VALLADO, 2010), the representativeness of minority groups (SOUZA, 2002) and the mythology of the orixás (PRANDI, 2001).

**Keywords:** Afro-Brazilian Poetics; Short Fiction by Axé; Mãe Beata de Yemonjá.

Brasil,  
arranca essa máscara branca  
da sua cara.  
(FERREIRA, 2014, p. 31)

Meu rosário é feito de contas negras e mágicas  
Nas contas do meu rosário eu canto Mamãe Oxum  
e falo padre-nossos, ave-marias.  
(EVARISTO, 2017, p. 43)

### Primeiras colocações

Pensar os caminhos de formação de uma literatura didática afro-brasileira significa adentrar em um mundo complexo e cada vez mais problemático, principalmente quando o tema motivador para a discussão são as questões religiosas de matriz africana. Discutir religiosidade em um país multicultural como o Brasil nos dá a sensação de que estamos abrindo a caixa de Pandora e soltando vários monstros... Nós, na condição de educadores e formadores de opinião, entramos a

<sup>1</sup> Professor de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras do Centro de Ciências Aplicadas à Educação da UFPB (Campus IV-Mamanguape) e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB (Campus I - João Pessoa). E-mail: savioroberto1978@yahoo.com.br

cada dia em um labirinto e quando encontramos a saída é só e somente só porque temos consciência de que a humildade acadêmica nos concede o prazer de sempre aprender algo a partir do momento que os conhecimentos literários à baila entram no ciclo do ensinar e do aprender.

Nosso objetivo aqui é propor um caminho que minimize o racismo religioso por meio do estudo da literatura afro-brasileira no Brasil, principalmente nas escolas de ensino regular, não querendo aqui escamotear as ocorrências de tal ato no ensino superior, mas com o propósito de mostrar que podemos lapidar mais o corpo discente das escolas regulares, sejam da rede pública ou privada. Para isso vamos tomar como ponto de partida dois caminhos: a Literatura Afro-brasileira e a Educação para as Relações étnico-raciais.

Para mostrar a contribuição da lei 10.639/2003 no que diz respeito à obrigatoriedade do conhecimento sobre a História e Cultura Afro-brasileira e Africana nas escolas, vamos nos debruçar sobre a antologia de contos *Caroço de Dendê* (2002), de Mãe Beata de Yemonjá, mostrando como a referida escritora, através da sabedoria dos terreiros, desenvolve um discurso literário que dá visibilidade ao candomblé no sentido de manter presente, na ficção contemporânea, temas afro-brasileiros, a Mitologia Yorubá, principalmente no tocante à desmistificação do universo dos orixás, minimizando uma visão eurocêntrica preconceituosa construída por um imaginário medieval incompatível com a riqueza da sabedoria que se assimila no exercício das religiões de matriz africana.

Colocar o candomblé, a literatura e a educação em uma linha paralela de pensamento torna-se possível por conta da Lei 10.639/2003. Pensar um segmento literário a partir deste tripé é ainda mais audacioso porque estamos descentralizando o discurso hegemônico eurocêntrico a partir da territorialização de um discurso matriarcal afro-brasileiro preservado por uma oralidade ancestral guardada a sete chaves nos terreiros das mães de santo brasileiras. Mãe Beata representa a fusão de três segmentos de uma minoria invisível em nosso país: mulher, negra e mãe de santo. A sabedoria dos terreiros ensina a valorização de muitos aspectos educacionais domésticos tão esquecidos pela contemporaneidade, como: o respeito à natureza, a educação ambiental, a evolução espiritual, a valorização dos mais velhos, o constante exercício do conhecimento, a educação racial, a educação de gênero, o exercício da humanidade e de caridade, o amor ao próximo, saber o lugar

do direito e do dever; ou seja, conviver de forma sadia em meio ao caos proposto diariamente pela modernidade. O discurso da literatura afro-brasileira vem dar conta destas representações:

Os discursos de representação étnica identitária são, em geral, construídos como consequência das carências e necessidades de reunião que determinado grupo tem para dar resposta coletiva às injunções de seus contatos sociais. Escritores contemporâneos têm enfatizado que a construção de perfis identitários decorre dessa necessidade de arregimentação de forças e interesses, o que torna esses perfis estratégicos, relacionais e impossíveis de serem pensados fora de contextos e injunções da economia do poder. O Brasil do final do século XX presenciou um intenso fluxo de produção de discursos identitários de autoria dos chamados grupos minoritários. Poemas, letras de música, reportagens, contos, depoimentos, ilustram a crescente preocupação com tema (SOUZA, 2002, p. 81).

Florentina de Souza publica este artigo em uma coletânea intitulada *Poéticas Afro-brasileiras* (2002). Não é inocente o título desta coletânea, se observarmos os aspectos pontuados por esta pesquisadora: o discurso de representação étnica, a resposta coletiva, a arregimentação de forças e interesses, e a autoria de grupos minoritários. A necessidade de criação de um discurso de representação étnica se faz urgente pelo fato de vozes negras não ocuparem a posição de sujeitos de suas identidades e dos temas que as compõem. A resposta coletiva se configura como um corporativismo militante fortalecido pela palavra literária, palavra é poder, e a literatura afro-brasileira é uma camada envolvida pela literatura brasileira com a responsável demanda de registrar temas de uma agenda social discutida e fortalecida por um movimento negro reivindicador de um lugar de fala muitas vezes negado em função dos vários racismos impostos por uma ordem colonial de classe ainda predominante no Brasil. Na esteira deste pensamento, a ficção curta de Mãe Beata representa também a voz deste grupo minoritário que vê na literatura a possibilidade de agregar os temas das sabedorias de terreiro ao exercício de criação escrita de contos didáticos de axé, fortalecendo a camada da literatura afro-brasileira no tocante ao tema das religiosidades de matriz africana.

### **Sobre Mãe Beata de Yemonjá**

Mãe Beata de Yemonjá, nome pelo qual é conhecida Beatriz Moreira Costa, nasceu em Salvador, Bahia, em 20 de janeiro de 1931, radicando-se em Miguel Couto, Nova Iguaçu, Rio de Janeiro. Ialorixá do *Ilê Omi Oju Aro* (Casa das Águas dos Olhos de Oxóssi), localizada no Rio de Janeiro, Mãe Beata, por volta de 1980, transformou-se em umas das mais celebradas personalidades do Candomblé no Rio de Janeiro, principalmente por manter viva na baixada fluminense toda uma tradição candomblística preservada por uma hierarquia de ensinamentos passada por Olga de Alaketo, mãe de santo de uma das casas de candomblé mais famosas de Salvador, na Bahia. Seguindo o ciclo natural da natureza, Mãe Beata se torna uma ancestral em 27 de maio de 2017, quando é convocada a viver em mundo muito melhor que o nosso.

No ano de 1997, lançou o livro *Caroço de Dendê: a sabedoria dos terreiros*, pela Pallas Editora e em 2004, *Histórias que a minha avó contava*, pela Terceira Margem. Contadora de histórias, Mãe Beata não fez mais que relatar as tradições e heranças da cultura africana. Desde sua infância foi cercada por descendentes de ex-escravos. Foi uma das integrantes do ICAPRA (Instituto Cultural de Apoio e Pesquisa às religiões afros), a qual visa a difusão das heranças e tradições dos povos brasileiros de origem africana, centrando-se, especialmente, na transmissão religiosa. Mãe Beata lutou demasiadamente por justiça social, realizou trabalhos com pessoas que convivem com a AIDS, sendo também conselheira do MIR (Movimento Inter-Religioso), membro do UNIPAX (que luta pela paz), integrante do Conselho Estadual dos Direitos da Mulher.

O ato de contar histórias feito por Mãe Beata em seu terreiro é uma forma de preservar a tradição oral de seus antepassados no sentido de passar os conhecimentos de terreiro, do mais velho para os mais novos, obedecendo a uma hierarquia de saber ainda muito preservada em casas de Candomblé no Brasil. Mãe Beata é, como assinala Reginaldo Prandi (2001, p. 30), um dos significativos nomes de sacerdotisas dos cultos afro-brasileiros que contribui para o patrimônio escrito dos mitos e ritos ensinados nos terreiros apenas “de boca em boca”. Como sacerdotisa de Candomblé Ketu, Mãe Beata vem dar visibilidade a uma literatura afro-brasileira que se constrói para além de estruturas de exclusão e de valor, mas sempre respeitando o que se chama “Lei do Santo”:

No candomblé e em outras religiões afro-brasileiras, tudo que se faz se justifica pela chamada lei do santo. Essa lei não está escrita em nenhum livro, pois o candomblé não conta com escrituras sagradas, nem faz parte de nenhum corpo normativo sistematizado e único, podendo variar nas distintas nações de candomblé, de terreiro para terreiro, de situação para situação. Para nortear e justificar suas ações, comportamentos e práticas rituais, o povo de santo vale-se da lei do santo, que, apesar de seu caráter difuso e variável, está fundamentado em rica e complexa mitologia transmitida pela oralidade de geração e geração (VALLADO, 2010, p.17).

Como nos mostra Armando Vallado (2010, p. 17) “a lei do santo” é uma ordem de jurisdição proposta pelo divino e preservada pelos sacerdotes de religiões de matriz africana. Este conhecimento divino é organizado oralmente por uma ritualística que se modifica de terreiro para terreiro. Vale esclarecer que cada terreiro possui uma orientação divina, estabelecida pelo orixá dono da casa. Podemos observar este aspecto em relação ao nosso corpus de estudo: Mãe Beata de Yemonjá. Mãe é um título dado à mulher responsável por zelar pelo axé do terreiro. Yemonjá, neste caso, por o orixá da mãe de santo, é uma das divindades hierarquicamente responsável pelas diretrizes e funcionamento do terreiro. É assim que organiza um terreiro de matriz africana pela lei do santo. Quando concordamos com Florentina de Souza (2002, p. 81) sobre a resposta coletiva e com Armando Vallado (2010, p.17) sobre a lei do santo, reforçamos nossa colocação de que Mãe Beata contribui para a agenda social da literatura afro-brasileira e representa um grupo minoritário, quando publica seus conhecimentos sacerdotais preservados pela oralidade em forma de contos. E, para além disso, propõe uma poética afro-brasileira no sentido de criar uma ficção didática de axé.

São características frequentes ao texto de Mãe Beata de Yemonjá: narrativas curtas (contos); temas voltados ao universo mítico afro-brasileiro; atualização de mitos africanos yorubás; intervenção dos deuses yorubás no cotidiano das mulheres brasileiras de terreiro; linguagem coloquial; metáforas do cotidiano; uso constante de provérbios; crítica social; relações de gênero problematizando raça e classe social; condição feminina orientada pelos arquétipos das deusas da mitologia yorubá:

Depois que os *Òrìsà* se instalaram em terras africanas, eles se espalharam por diferentes regiões da Terra, merecendo culto particular e devidamente adaptados às condições culturais de cada região. Todos estes acontecimentos ficaram registrados em mitos,

histórias e lendas, que passaram a influenciar o comportamento futuro das pessoas que tinham estas divindades como tutelares de sua guarda (BENISTE, 2006, p. 11) (Grifos do autor).

Como afirma José Beniste (2006, p. 11), a interferência dos orixás no comportamento das pessoas é algo inevitável para quem vive sob a guarda dos deuses yorubás. A adaptação dos orixás às diversas regiões em que se espalhou é um aspecto que vamos poder observar nas histórias contadas por Mãe Beata. Nesse sentido, a nossa análise vai contemplar três contos do livro *Caroço de Dendê* (2002): *O balaio de água; Iyá Mi, a mãe ancestral; e A pena de ekodidé*. Os três contos têm características em comum: os deuses africanos do panteão yorubá intervêm positivamente no destino de mulheres brasileiras de terreiro que sofrem com problemas do cotidiano; a voz que narra sempre aparece em terceira pessoa e assume a performance de contadora de histórias; a personagem feminina sempre é favorecida por sua obediência aos deuses africanos; é frequente uma situação imaginária possível para os adeptos dos cultos afro-brasileiros (os deuses falam com os seus protegidos, favorecendo suas vidas em prol do fortalecimento do axé deles na terra, entre outros aspectos); e sempre há um conhecimento africano a ser passado seja por meio de um provérbio ou de um parágrafo moralizante.

Um outro aspecto que não deixar de ser mencionado é o modo de narrar de Mãe Beata de Yemonjá. O poder da comunicação que se manifesta em suas micronarrativas se dá pela forte ligação da lalorixá com Exu, em função da forma inusitada com a qual Beatriz Moreira da Costa veio ao mundo:

Minha mãe chama-se do Carmo, Maria do Carmo. Ela tinha muita vontade de ter uma filha. Um dia, ela engravidou. Acontece que, num desses dias, deu vontade nela de comer peixe de água doce. Minha mãe estava com fome e disse “Já que não tem nada aqui, eu vou para o rio pescar” Ela foi para o rio e, quando estava dentro d’água pescando, abolsa estourou. Ela saiu correndo, me segurando, que eu já estava nascendo. *E eu nasci numa encruzilada*. Tia Afalá, uma velha africana que era parteira do engenho, nos levou, minha mãe e eu, para casa e disse que ela tinha visto que *eu era filha de Exu e Yemanjá*. Isso foi no dia 20 de janeiro de 1931. *Assim foi meu nascimento* (YEMONJÁ, 2002, p.11) (Grifos nossos).

Observe-se que o fato narrado acima por Mãe Beata muito nos informa sobre seu modo de contar histórias e passar ensinamentos de axé para quem está na

audiência ou na leitura do registro de suas memórias de nascimento. O nascimento nas encruzilhadas, território de Exu, empodera a força da comunicação e da oratória da lalorixá. O estourar da bolsa de água dentro do rio nos justifica o lado maternal da contação de estórias por parte de Mãe Beata. A presença dos deuses mentores da lalorixá interveem com toda certeza na organização didática de suas micronarrativas de axé. Nós nos sentimos acalentados e enfeitiçados pela sabedoria que emana dos mitos retextualizados na contação de fatos contemporâneos.

Os contos escolhidos trazem estórias de mulheres protegidas por deusas yorubás muito conhecidas nos cultos afro-brasileiros desenvolvidos no Brasil. Yemonjá, deusa das águas salgadas, dos mares e oceanos, a grande mãe dos orixás. Iyá Mi, a temida mãe ancestral, conhecida nos cultos afro-brasileiros como deusa impiedosa e colérica aos que tentam ultrapassar seus desígnios. Oxum, deusa do amor, da riqueza, da fertilidade, da vaidade, da soberania feminina. Nesta dança de deusas, vamos mostrar como os estereótipos marginais femininos podem ser desmistificados e pensados pelos leitores das escolas regulares nas aulas de Literatura Brasileira e de Ensino Religioso, quando no momento da disciplina, o conteúdo seja as religiões de matrizes africanas.

### A prudência de Yemonjá

No conto *Balaio de água*, a personagem Tude, filha de Yemonjá, mulher fiel, dona de casa, boa mãe para os filhos, boa filha para o seu axé, reclama da brutalidade e da descrença de seu marido para com a vida de filha de santo. Certo dia, Tude, possuidora de uma fé inabalável e crente que Yemonjá, como boa mãe para as suas filhas e dominadora dos grandes oceanos, poderia livrá-la daquela turbulência matrimonial:

*“Ela era iniciada e era uma boa filha para o seu axé, mas ele não deixava que ela cuidasse de suas obrigações na roça de candomblé. Um dia quando estava apanhando do marido, ela disse a ele:*  
- Eu carrego água no cesto e você não reconhece.  
- *Vai apanhar mais por esta mentira*, pois ninguém consegue encher um palácio com água, não é você que vai fazer isso com sua *feitiçaria*. O dia em que você conseguir isso, eu me transformo num homem bom- respondeu o marido (YEMONJÁ, 2002, p. 33) (Grifos nossos).

Observamos no fragmento acima que a voz narradora mostra Tude como uma mulher de terreiro fiel aos ritos de sua roça de candomblé, ou seja, é uma filha de santo que está sempre presente nas obrigações, cerimônias fechadas e festas para o público em seu terreiro; sempre renova suas obrigações, fortalecendo sua cabeça e agradando sua mãe Yemonjá, para quem ela pede socorro e intervenção em relação ao seu marido, o qual, nesta narrativa, representa o machismo, o lugar de poder do patriarcado ainda na família brasileira, a violência contra a mulher e a intolerância religiosa frente à crença de Tude, logo aos cultos afro-brasileiros. A intervenção de Yemonjá neste conto é relevante porque:

O culto aos orixás femininos não se completa sem Iemanjá, a senhora das grandes águas, mãe dos deuses, dos homens e dos peixes, aquela que rege o equilíbrio emocional e a loucura, talvez o orixá mais conhecido no Brasil (PRANDI, 2001, p. 22).

Sendo Yemonjá o orixá que rege o equilíbrio emocional e a loucura, além de dominar as grandes águas, percebemos o motivo pelo qual Tude consegue alcançar a graça de carregar em sua cabeça um balaio de água sem que uma gota sequer caia ao chão, fazendo com seu marido incrédulo no poder das forças da natureza modifique sua opinião em relação ao poder dos orixás, tornando-se um bom marido para sua esposa e não mais a impedindo de continuar o exercício de sua fé em sua casa de candomblé. Logo, neste conto percebemos que a voz narradora nos passa o ensinamento de que não se pode duvidar das forças que não conhecemos, uma vez que Tude reassumiu o posto de esposa respeitada em sua casa através de fé em sua mãe Yemonjá, ou seja, as relações de gênero foram equilibradas pelas mãos da mãe das grandes águas.

Neste conto podemos trazer para a aula sobre religiões de matriz africana várias discussões: família, relações de gênero, fé, obediência e respeito aos princípios religiosos, o poder do divino, o poder da natureza das águas, a relação da deusa Yemonjá com os mares, as turbulências familiares quando equilibradas por uma fé, entre outros temas.

### **A sabedoria de Iyá Mi**

O conto *Iyá Mi, a mãe ancestral* traz como entidade conhecida nos cultos afro-brasileiros a Iyá Mi Ossorongá, orixá que representa o domínio de todo o conhecimento, segundo Prandi (2002, p. 22) “senhoras do feitiço, representantes da ancestralidade feminina da humanidade, nossas mães feiticeiras”. As mães ancestrais são temidas pelos sacerdotes do candomblé porque sempre estão irritadas e dispostas a destruir, matar e persuadir para o mal, por manter o segredo da existência humana em suas mãos:

*Iyami* está sempre encolerizada e sempre pronta a desencadear sua ira contra os seres humanos. Está sempre irritada, seja ou não maltratada, esteja em companhia numerosa ou solitária, quer se fale bem ou mal dela, ou que até mesmo não se fale, deixando-se assim em um esquecimento desprovido de glória. Tudo é pretexto para que *Iyami* sinta-se ofendida (VERGER, 1994, p. 19) (Grifos do autor).

Porém, são protetoras das mulheres e não são de todo mal como proferem os sacerdotes e sacerdotisas de candomblé. No conto agora em tela, a voz narradora nos conta a história de uma mulher que já velha teve um filho e na hora do parto morreu. Quando chegou ao céu junto às mães ancestrais entristeceu-se por deixar o filho na terra sem poder amamentá-lo, foi então que Iyá Mi falou:

- Olha, nós aqui, quando saímos do mundo, chegamos aqui e temos que esquecer tudo. Mas como você está assim, triste com seu filho, eu vou lhe fazer virar *uma coruja* e você vai se assentar na cumeeira da casa que foi sua e ficar esperando. Quando não tiver ninguém no quarto, você vira em uma mulher e amamenta seu filho. Isto acontecerá todos os dias até que ele fique forte e mais criado (YEMONJÁ, 2002, p. 41) (Grifos nossos).

Como podemos notar no fragmento acima, a maternidade é uma condição que dá poder à mulher, um poder que para os cultos afro-brasileiros está além da vida e da morte, capaz até de compadecer a ira de um orixá inconstante como a Iyá Mi. Neste conto, vemos a metamorfose da mulher em coruja, pássaro que na sabedoria popular representa o mau agouro e o anúncio de morte, quando rasga a noite com seu canto macabro e fúnebre, só que nesta micronarrativa a coruja representa uma mãe ancestral que volta ao mundo dos vivos para amamentar o filho deixado no momento de sua passagem da vida para a morte. E assim o é para os adeptos do candomblé, quando uma coruja pousa na cumeeira de uma coisa e aparece de súbito diante de

nossos olhos significa que a Iyá Mi está por perto e quer alguma oferenda de imediato, já que:

As Iá Mi Oxorongá são as nossas mães primeiras, raízes primordiais da estirpe humana, são feiticeiras. São velhas mães feiticeiras as nossas mães ancestrais. As Iá Mi são o princípio de tudo, do bem e do mal. São vida e morte ao mesmo tempo, são feiticeiras. São as temidas *ajés*, mulheres impiedosas (PRANDI, 2001, p. 348) (Grifo do autor).

Neste conto fica claro que o gênero privilegiado pelas temidas ancestrais é o feminino pelo poder que a mulher tem de gestar, gerar e amamentar os filhos que a terra receberá de volta, mantendo vivo o elo imortal entre a vida e a morte, as duas portas comandadas pela ancestralidade africana, o espaço entre o ser e o não ser, o saber e o não saber: o desconhecido só conhecido pelas “mulheres já viveram tudo o que se tem para viver” (PRANDI, 2001, p. 348).

Para as aulas de literatura e de ensino religioso o tema da maternidade pode ser amplamente discutido, principalmente sobre o poder da maternidade em várias religiões. Neste conto, notamos que até a deusa mais temida pelos orixás se reverencia a este estado da mulher: o de gerar uma vida e todos os exercícios que envolvem este ofício. Muitos ensinamentos podem ser passados, sendo o de honrar pai e mãe como um dos prioritários.

Outro ponto relevante deste conto é a desmistificação do mal agouro da coruja. Nem sempre o que parece mau presságio, realmente é. Em muitas regiões do Brasil, o canto da coruja representa o mau agouro, o anúncio de morte de um ente querido, a chegada de uma má notícia, entre outras possibilidades. Em aula sobre religiosidades seria um bom momento para discutir sobre oralidades, simbologia e superstição.

### **O capricho de Oxum**

O conto *A pena de ekodidé* traz a divindade Oxum como interventora do destino de uma filha sua. Oxum é uma das deusas nigerianas mais populares nos cultos afro-brasileiros pelo fato de presidir o amor e a fertilidade, é dona do ouro e da vaidade e senhora das águas doces (PRANDI, 2001, p. 22). A pena de ekodidé é um ornamento

sagrado ligado à deusa Oxum por representar o sangue menstrual e por extensão o poder feminino da procriação (LIMA, 2008, p. 95).

No conto de Mãe Beata, a pena de ekodidé representa o poder feminino da beleza e da sedução que Oxum concede às suas filhas para favorecê-las em relação ao fraco e disponível coração do sexo oposto, pois a micronarrativa traz a história de uma aldeia de mulheres virgens que sob o ensinamento das anciãs são preparadas para casar com príncipes e se tornarem rainhas. Dentre elas, há uma jovem considerada desprovida da beleza necessária ao pleito matrimonial, o que a entristece e concomitantemente ao pai que não terá lucros com generoso dote dado pelos pretendentes em disputa da mão da feia e jovem donzela:

A menina ficou muito triste, chorou e foi deitar. Então, *chegou uma mulher muito bonita à sua cama*, com uma cuia tampada na mão, e disse:

- Olhe, amanhã é dia dos compradores virem. Eles vêm trazendo um príncipe para ele mesmo escolher uma mulher. *Tem aqui ossum, waji, obi e ekodidé. Você come o obi e o resto passa no corpo. A pena de ekodidé você coloca na testa como enfeite.* Fique na janela, porém não diga nada a seu pai, pois ele vai para a roça e não deve saber (YEMONJÁ, 2002, p. 43) (Grifos nossos).

Como se pode notar no fragmento acima, a menina em estado de sonho sente a presença de uma mulher bonita que a instrui a se embelezar com elementos sagrados para a ritualística do candomblé. O *ossum* é um pó extraído da semente açafraão e possui cor vermelha. No candomblé, o *ossum* é utilizado para pintar o corpo e o ventre em homenagem ao nascimento que se faz por orixá, assim como em reverência ao poder da sensualidade, da maternidade e da fertilidade femininas. O *ossum* trará para a jovem donzela o realce afrodisíaco e sedutor que lhe falta para encantar o príncipe peregrino em sua aldeia.

O *waji* é um pó azul que representa o orixá Ogum, deus da guerra, da sabedoria e do avanço tecnológico. No candomblé, o *waji* é passado no corpo dos iniciados para que todas as demandas e maus agouros não os atinjam, fazendo com que se tenha êxito em todos os obstáculos enfrentados. No caso da jovem donzela, ganhar um marido que a faça feliz e traga prosperidade para a sua aldeia.

O *obi* é um fruto sagrado que, quando mastigado e passado na pele, energiza o corpo da filha de santo, atraindo ainda a mais a prosperidade. No caso da jovem

donzela, fazendo que com o príncipe se sentisse ainda mais atraído pelas energias positivas que a circundavam.

A pena de ekodidé representa o poder do orixá em terra, é como se a própria Oxum estivesse diante dos olhos do povo da aldeia emanando todo o seu poder feminino de sedução e sensualidade para o príncipe, de modo que feitiço nenhum pudesse quebrar o encantamento ali depositado:

Todos ficaram boquiabertos e ajoelharam-se em frente à janela, admirados com tanta beleza e com a luz que emanava da bela donzela. O pai da menina veio chegando e o príncipe fez a oferta de casamento. Até o pai ficou admirado com tanta beleza. O casamento foi no outro dia e, quando ela foi dormir, sonhou que outra vez chegava junto à sua cama a mulher, que lhe dizia:- Olha, eu sou Oxum. Você é minha filha! – e sumiu. E a menina tornou-se princesa (YEMONJÁ, 2002, p. 44).

Neste conto mais uma vez a figura feminina é protegida pelos deuses africanos. Oxum, deusa do amor e da fertilidade, vem trazer a bonança para a aldeia da jovem donzela que desencantada com sua beleza pressupõe um futuro não próspero para si. Oxum, contrariando pensamento do pai da jovem donzela, a faz única princesa da aldeia.

Este conto é oportuno para se discutir sobre preconceito racial e de gênero. Uma discussão sobre beleza pode ser levantada em sala de aula: beleza interior e exterior, no sentido de problematizar a beleza espiritual com a beleza material. Muitas meninas sofrem este tipo de *bullying* quando não atendem ao estereótipo da indústria cultural da beleza, por este motivo uma discussão desta natureza pode render bons frutos.

### Últimas Considerações

Claro é constatar que nos três contos aqui estudados a interferência das divindades femininas africanas está em evidência, tamanho é o comando que as deusas Yemonjá, Yá Mi e Oxum exercem sobre a voz narrativa que, predisposta a ser conduzida pela força feminina de naturezas cujos domínios impossíveis são de se controlar, deixa o masculino se render ao poder inevitável das deusas caprichosas e cúmplices do sexo feminino em suas iminentes batalhas com o sexo masculino, aqui

inúteis, perante as senhoras de águas que se tornam inóspitas frente ao pretensão poder masculino em situações cujos pares devedores são de uma harmonia tardia que só levará ao sucesso.

Sobre a proteção de Yemonjá, Tude consegue colocar em sua cabeça um balaio de água sem que uma gota caia sobre o chão, pelo exemplo do equilíbrio que as águas podem legar quando suas forças não são desafiadas por causa do mero capricho masculino de achar que sempre está no comando de todas as coisas. O marido de Tude então se torna um bom marido e entende que o dogma de sua esposa só traz o bem para o seu lar e sua vida.

Yá Mi em sua plena sabedoria mostra que a maternidade é uma condição que diviniza a mulher a ponto de fazer com que a mesma ultrapasse os limites entre a vida e a morte para amamentar o filho, ficando a lição de que a maternidade deve ser respeitada e está acima do bem e do mal.

Oxum vem em socorro de uma filha que não possui os atributos da beleza peculiares ao estereótipo deste orixá, mas ensina que a beleza feminina é um encanto que precisa apenas ser realçado pela natureza, uma vez que a beleza interior é algo apenas contornado pelo divino.

Dessa forma, Mãe Beata de Yemonjá contribui para a Literatura Afro-Brasileira de autoria feminina, dando visibilidade em seus contos ao universo mítico e sagrado das religiões afro-brasileiras contextualizado com o cotidiano das mulheres brasileiras adeptas ao candomblé, religião em que as relações de gênero estão subordinadas às vontades dos deuses e deusas africanas, os quais mostram que o exercício da vida ainda é algo que humano está muito longe de aprender com maestria, uma vez que a sabedoria trazida pelos orixás é algo que se adquire com a maturidade espiritual e com o exercício da fé.

Por este motivo recomendamos a leitura do texto de Mãe Beata nas aulas de Literatura e de Ensino Religioso de escolas regulares, quando o tema em pauta for religiões de matriz africana. A formação básica necessita desenvolver discussões mais densas sobre as questões de religiosidades imbricadas como as questões raciais, uma vez que a literatura pode ser um caminho para enfrentar os vários racismos brasileiros e a sabedoria dos terreiros pode ser uma pedagogia de humanização de conhecimentos até então só preservados pela oralidade de grupos

que permanecem minoritários em função de uma ordem política hegemônica e eurocentrada, que insiste em engessar tantas discussões sobre raça, classe e gênero.

## REFERÊNCIAS

- BENISTE, José. *Mitos Yorubás. O outro lado conhecimento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas de recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malé, 2017.
- FERREIRA, Elio. *América Negra e outros poemas afro-brasileiros*. São Paulo: Quilomboje, 2014.
- LIMA, Luis Felipe de. *Oxum: a mãe da água doce*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- YEMONJÁ, Mãe Beata de. *Caroço de dendê: a sabedoria dos terreiros*. Rio de Janeiro, Pallas, 2002.
- SOUZA, Florentina. *Discursos identitários afro-brasileiros: O Ilê Ayê*. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lama; FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Poéticas Afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Maza Edições, 2002. p.81-98.
- VALLADO, Armando. *Lei do santo: poder e conflito no candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.
- VERGER, Pierre. *Grandeza e Decadência do Culto de Ìyàmi Òsòròngà (Minha Mãe Feiticeira) entre os Yorúbà*. In: MOURA, Carlos Eugenio Marcondes de. *As senhoras do pássaro da noite*. São Paulo. Edusp, 1994.

---

Recebido em: 22/05/2020

Aceito em: 31/07/2020

# A cena genérica e a produção do espaço associado de um autor enquanto embreantes paratópicos: as cartas privadas de Sigmund Freud

*La scène générique et l'espace associé d'un auteur en tant que des embrayeurs paratopiques: les correspondances privées de Sigmund Freud*

Manuel Veronez<sup>1</sup>

**Resumo:** A partir do quadro teórico-metodológico da Análise do Discurso, sobretudo o *Discurso Literário* (2012), engendrado por Dominique Maingueneau, foi possível sustentar na tese de doutorado duas hipóteses: i) as cartas privadas de autores consagrados do campo literário funcionam como um gênero do discurso e não como um hipergênero; e ii) tais cartas privadas, enquanto uma cena genérica e uma produção do espaço associado desses autores, também funcionam como um embreante paratópico. Assim, com o intuito de desdobrar a pesquisa de doutorado, foi proposto, enquanto projeto de Pós-doutorado, apresentar e consolidar as cartas privadas de autores dos discursos constituintes (enquanto uma cena genérica e uma produção do espaço associado) como um quarto embreante paratópico possível, incluindo-as ao grupo dos embreantes paratópicos proposto por Dominique Maingueneau: o *ethos*, a cenografia e o posicionamento na interlíngua. Neste artigo, será realizada uma das análises propostas no projeto pós-doutoral, a análise das cartas privadas de Freud, um autor consagrado do campo científico.

**Palavras-chave:** Cartas privadas de autores consagrados; cena genérica; espaço associado; embreagem paratópica; discurso científico.

**Résumé:** À travers les travaux de Dominique Maingueneau dans *Le discours littéraire – Paratopie et scène d'énonciation* (2012) j'ai soutenu dans ma thèse de doctorat 2 hypothèses: i) les correspondances privées des auteurs consacrés du discours littéraire fonctionnent en tant qu'un genre du discours pas comme un hypergenre; et ii) ces correspondances privées, en tant qu'une scène générique et un espace associé des auteurs consacrés fonctionnent aussi comme un embrayeur paratopique. De cette façon, en continuant, dans mon projet de post-doctorat, je propose soutenir une nouvelle hypothèse: la scène générique des discours constitutants fonctionne en tant qu'un embrayeur paratopique comme l'*ethos*, la scénographie et le positionnement dans l'interlangue abordés par Maingueneau (2012). Alors, dans cet article, pour vérifier ma nouvelle hypothèse, j'analyse donc les correspondances privées de Freud (un auteur consacré du champ scientifique). Après, dans des autres travaux, j'analyserai les correspondances privées des auteurs consacrés des champs religieux et philosophique pour renforcer l'hypothèse en parlé d'ailleurs.

**Mots-clés:** Correspondance privés des auteurs consacrés; scène générique; espace associé; embrayage paratopique; discours scientifique.

## Introdução

Por meio do quadro teórico-metodológico da Análise do Discurso, sobretudo mobilizando a obra *Discurso Literário* (2012), de Dominique Maingueneau, foi possível sustentar na tese de doutorado duas hipóteses: i) as cartas privadas de autores consagrados do campo literário funcionam como um gênero do discurso, não como um

<sup>1</sup> Doutor em Estudos Linguísticos (bolsa CAPES) pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), com período sanduíche (bolsa CAPES/PDSE) na Université Paris-Sorbonne (Paris IV). Pós-doutor em Linguística/Análise do Discurso, também pela UFU (bolsa CAPES/PNPD). veronezmanuel@gmail.com.

hipergênero, como afirma Maingueneau em alguns de seus textos a respeito de cartas, em que as generalizava sem distinguir que tipo de cartas seriam (se de pessoas comuns, se de autores de um determinado campo discursivo, se administrativas etc.); e ii) essas cartas privadas, enquanto uma cena genérica (designa o gênero do discurso) e uma produção do espaço associado, funcionam também como um embreante paratópico.

De acordo com Maingueneau (2012), o gênero do discurso é definido como um dispositivo comunicacional sócio-historicamente estabelecido, em que as condições sociais e históricas de produção da enunciação são fatores legitimadores e constituintes dos gêneros, fortemente impostos pela cena de enunciação (c.f. Maingueneau 2008) que os restringe. Entretanto, o hipergênero já é um dispositivo comunicacional em que as condições sócio-históricas são fracas, se restringindo, assim, a questões mais formais e técnicas do gênero, como sua classificação e suas normas de composição.

Na tese<sup>2</sup>, para buscar sustentar as duas hipóteses, foi objetivado analisar o funcionamento da autoria, a constituição da paratopia e as cenografias nas cartas privadas trocadas entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, autores do campo literário brasileiro do início do século XX.

A partir do desdobramento da pesquisa de doutorado, sobretudo a partir de seus resultados, em que foi sustentada as duas hipóteses apresentadas alhures, foi proposto, enquanto projeto de pesquisa pós-doutoral, apresentar e consolidar as cartas privadas de autores (enquanto uma cena genérica e uma produção do espaço associado) dos discursos constituintes propostos por Maingueneau (o literário, o filosófico, o científico e o religioso) como um quarto embreante paratópico possível, incluindo-as ao grupo dos embreantes paratópicos proposto pelo autor, a saber: o *ethos*, a cenografia e o posicionamento na interlíngua.

Nessa perspectiva, a hipótese central do projeto de Pós-doutorado é de que as cartas privadas de autores consagrados dos discursos constituintes, que funcionam como uma cena genérica e uma produção do espaço associado, também funcionam como um embreante paratópico.

Buscando sustentar tal hipótese, foram selecionadas, assim, enquanto *corpus* de análise da pesquisa, cartas privadas de autores dos discursos filosófico, científico e religioso (o discurso literário não foi tratado nesse projeto de Pós-doutorado, porque ele

---

<sup>2</sup> Vide REFERÊNCIAS.

já foi trabalhado na tese de forma mais densa<sup>3</sup>). Além disso, foram percorridos três objetivos específicos, quais sejam: i) analisar como se dá o imbricamento entre as três instâncias constitutivas do funcionamento da autoria (a *pessoa*; o *escritor*; e o *inscritor*) nas cartas privadas de Sêneca, Freud e John Wesley; ii) analisar como se dá a constituição da paratopia nessas mesmas cartas privadas desses mesmos autores; e iii) analisar a emergência e a construção das possíveis cenografias nessas mesmas cartas privadas, que são encenadas no e pelo discurso de cada autor.

Desse modo, em outro artigo submetido para outra revista científica, foi engendrada uma análise das cartas privadas de Sêneca, um autor consagrado do campo filosófico romano do final do século I, com o intuito de buscar sustentar a hipótese central do projeto de Pós-doutorado (já apresentado alhures). Nesse artigo, após as análises, foi afirmado que a hipótese pode ser sustentada, pois é a partir da prática discursiva da troca de cartas privadas que Sêneca legitima e constitui seu estatuto de autor/filósofo, bem como o seu pensamento filosófico, o estoicismo, além de embrear o texto em seu contexto, ou seja, ancorar a prática da troca de cartas privadas ao seu posicionamento discursivo filosófico.

Campos, na “Introdução” do livro *Cartas a Lucílio* (2004), em que também foi o tradutor das cartas privadas de Sêneca nesta obra, contribui para a sustentação da hipótese, pois afirma que é através da troca de cartas a Lucílio que Sêneca busca instruí-lo e ensiná-lo sobre as questões do homem e da natureza conforme seu pensamento filosófico estoico, legitimando, assim, seu estatuto de mestre e filósofo:

Consequentemente Sêneca, numa prática corrente entre os estoicos, utiliza nas suas primeiras cartas todo um arsenal de máximas e reflexões extraídos da obra de Epicuro, que, naturalmente, interpreta depois em sentido estoico, e assim, gradualmente, vai aproximando Lucílio das posições características da Escola. (...) A carta é o veículo por excelência, porquanto Sêneca parte sempre para a sua exposição de um pormenor de natureza muito concreta que utiliza como pretexto para o desenvolvimento de um argumento teórico. (CAMPOS, 2004, p. IX e XIII)

No entanto, para este artigo em questão e para mostrar a relevância da hipótese central do projeto de Pós-doutorado e sua pertinência em relação a uma contribuição epistemológica para os estudos do discurso, serão analisadas as cartas privadas de

---

<sup>3</sup> Além da tese, também foi publicado um artigo em que se apresenta de maneira mais sucinta os resultados da pesquisa doutoral (vide REFERÊNCIAS).

Freud, um autor consagrado do campo científico europeu do final do século XIX e início do século XX.

## Perspectivas teóricas

Faz-se mister apresentar o arcabouço teórico que sustentará a análise das cartas privadas de Freud que será realizada adiante, bem como sustentar o corpo geral deste artigo. Assim, nessa perspectiva, é importante apresentar as noções de discurso constituinte, funcionamento da autoria, constituição da paratopia e cenografia.

Os discursos constituintes, segundo Maingueneau (2012), apresentam uma natureza especial de funcionamento em relação aos outros discursos ditos não constituintes. Para o autor, eles pretendem negar a interdiscursividade, alegando não se inter-relacionarem com outros discursos, se reconhecendo, assim, como discursos fontes, de Origem, em que são validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma. Os discursos constituintes têm a pretensão de afirmar que estão em contato direto com as fontes que os legitimam, não necessitando da inter-relação interdiscursiva. Por exemplo, o discurso literário diz estar diretamente ligado à musa, o filosófico à razão, o científico ao método e o religioso à Deus:

A categoria “discurso constituinte” não é um campo de estudo seguro de suas fronteiras, mas um programa de pesquisas que permite identificar certo número de invariantes, bem como postular umas quantas questões inéditas. (...) Agrupar discursos como o literário, o religioso, o científico, o filosófico implica uma dada função (fundar e não ser fundado por outro discurso), certo recorte das situações de comunicação de uma sociedade (há lugares e gêneros vinculados a esses discursos constituintes) e certo número de invariantes enunciativas. Trata-se, por conseguinte, de uma categoria *discursiva* propriamente dita. (MAINGUENEAU, 2012, p. 60-61, grifos do autor)

Os processos de subjetivação que atuam na criação literária são tão complexos que, segundo Maingueneau (2012), não se pode reduzi-los a uma simples oposição entre escritor (alguém dotado de um estado civil) e enunciador (correlato de um texto). As teorias tradicionais que trabalham com essa tópica, são, para o autor, insuficientes e inoperantes, pois elas não levam em consideração o caráter constitutivo da instituição literária e, desse modo, não conseguem avaliar seu aspecto sistêmico, dinâmico, instável e paradoxal.

De acordo com Dominique Maingueneau (2012), a palavra “escritor” (*écrivain*) é problemática, pois pode designar, ao mesmo tempo, uma profissão (a do escrivão) e/ou uma figura associada a uma obra. A palavra “autor”, por sua vez, já referenciaria uma condição social ou alguém que seria a fonte e o garante da obra. Entretanto, há também a noção de “enunciador”, que não é de uso comum. Segundo o autor, ela é um conceito linguístico recente e seu valor permanece ainda instável, podendo ser uma instância interior ao enunciado (como afirmava Ducrot (1972), por exemplo) ou um simples locutor, aquele que produz o discurso:

A problemática da enunciação, de qualquer maneira, desestabiliza as tópicos que opõem simplesmente aquilo que releva do texto e aquilo que releva de um “fora do texto”. (...) Na construção de uma cena de enunciação, a legitimação do dispositivo institucional, os conteúdos manifestos e a relação interlocutiva se entrelaçam e se sustentam mutuamente. (MAINGUENEAU, 2012, p. 135)

O autor francês, assim, afirma que quaisquer que sejam as formas de subjetivação do discurso literário, não se pode conceber sujeito biográfico e sujeito enunciador como duas entidades sem comunicação. Nessa perspectiva, Maingueneau (2012) propõe distinguir três instâncias, ao invés de duas: a instância da *pessoa* (é o dado íntimo, biográfico do autor), a instância do *escritor* (é a trajetória desse autor na instituição literária que o legitima e que ele, por sua vez, busca também legitimá-la) e a instância do *inscritor* (o modo como o autor implica o gênero do discurso e as cenografias que mobiliza):

Se desfizemos sua junção, cada anel revela ser aquilo por meio de que os outros se sustinham: como viver se não se vive da maneira que convém para ser um dado escritor que vai ser o inscritor de uma dada obra? Como desenvolver estratégias no espaço literário se não se vive de modo a ser o inscritor de uma obra? Como ser o inscritor de uma obra se não se enuncia através de um certo posicionamento no campo literário e um certo modo de presença/ausência na sociedade? (MAINGUENEAU, 2012, p. 137)

Essas instâncias não se apresentam em sequência, não há, em primeiro lugar, a *pessoa* (passível de uma biografia), em segundo, o *escritor* (ator do espaço literário) e em terceiro, o *inscritor* (sujeito da enunciação). Para Maingueneau (2012), essas instâncias são atravessadas umas pelas outras, cada uma delas sustenta as outras duas e vice-versa, em um processo recíproco que dispersa e concentra o criador. As três instâncias constitutivas do funcionamento da autoria não se isolam, pois é na inter-relação

que elas dão condição ao desencadeamento do processo de criação: rompendo-se com uma das três instâncias, as duas outras sucumbem-se, uma vez que é através do *inscritor* que a *pessoa* e o *escritor* enunciam; é através da *pessoa* que o *inscritor* e o *escritor* vivem; e é através do *escritor* que a *pessoa* e o *inscritor* traçam uma trajetória no espaço literário.

Uma outra questão: Maingueneau (2012), buscando negar a ideia dicotômica de texto literário *versus* texto não literário, afirma que as produções de todo autor se vinculam a dois espaços indissociáveis, mas que não estão no mesmo plano: o espaço canônico e o espaço associado. O espaço canônico é basicamente toda a produção literária *stricto sensu* de um autor (seus romances, poemas, contos, crônicas etc.). Já o espaço associado, por sua vez, são as produções de um autor em que ele comenta sua obra canônica (suas cartas privadas, publicações em jornais e revistas, entrevistas etc.).

No entanto, esse espaço associado, segundo Maingueneau (2012), não pode ser concebido como equivalente à ideia de “paratexto” desenvolvida por Genette (1987), mas sim a um espaço de produção cujas obras produzidas buscam comentar e interpretar as obras ditas “canônicas”, para legitimá-las e constituí-las no interior do campo literário.

Em relação à paratopia, de acordo com Dominique Maingueneau (2012), ela constitui e legitima a literatura (como um todo) e o autor (criador). Todo escritor só se torna, de fato, um criador, ao assumir sua condição paratópica. A paratopia está diretamente relacionada ao processo criador. O escritor não tem lugar determinado para se estabelecer, mas precisa negociar incessantemente um impossível lugar de adesão, uma vez que se constitui através da sua impossibilidade de obter uma topia (um lugar institucionalizado).

A eterna negociação do autor (criador) entre o lugar e o não lugar é sempre difícil, o que dá condições de criação a ele. A paratopia do autor, afirma Maingueneau (2012), está relacionada ao espaço literário e à sociedade. Todo escritor tem um modo singular de gerir seu posicionamento no interior do campo literário. A paratopia é um pertencimento paradoxal, ela não é nem condição inicial nem condição final, mas o processo, pois só existe paratopia ao se mobilizar atividade criadora e enunciação:

Esse pertencimento paradoxal que é a “paratopia” não é origem nem causa, e menos ainda uma condição: não é necessário nem suficiente ser reconhecidamente marginal para ver-se tomado por um processo de criação. (...) Chateaubriand pode muito bem ser um aristocrata do Antigo Regime, que não tem lugar num mundo que vem da Revolução, mas não tem nenhuma necessidade disso para organizar uma criação em torno

dessa tensão, que só se mostra paratópica ulteriormente.  
(MAINGUENEAU, 2012, p. 109)

A paratopia é do autor, mas ela só é criadora quando relacionada à figura do insustentável. A enunciação literária é justamente a negociação desse insustentável, dessa impossível tentativa de inscrição do autor na sociedade e no espaço literário que o circunscrevem. O escritor precisa escrever (criar) para legitimar sua situação paratópica, pois ele se encontra dentro e fora desse mundo. É no processo de criação que o escritor precisa apresentar sua condição insustentável, seu jogo de pertencimento e não pertencimento em uma topia. Maingueneau (2012) afirma que o escritor preserva sua paratopia escrevendo (produzindo). A paratopia criadora do autor é, ao mesmo tempo, a condição e o produto de uma criação.

Ao abordar sobre a embreagem paratópica, por sua vez, Maingueneau (2012, p. 121) afirma que a relação entre texto e contexto se funda num dado constitutivo da enunciação literária: a obra precisa apresentar, no próprio mundo que constrói, suas condições de enunciação e seu caráter insustentável, paratópico. Pode-se falar, assim, “de uma espécie de embreagem do texto sobre suas condições de enunciação e, em primeiro lugar, sobre a paratopia que é seu motor”.

Assim, o termo embreagem, que Maingueneau (2012) recupera da linguística, implica a consideração de um ou mais elementos linguísticos que inscreveriam no enunciado suas relações com a situação de enunciação. São, desse modo, denominados embreantes os elementos que participam, ao mesmo tempo, da língua e do mundo, ou seja, são signos linguísticos que adquirem determinado valor por meio do evento enunciativo que os produz. A partir dessa noção de embreagem linguística, o autor apresenta sua proposição de uma embreagem paratópica, a se ver: elementos de variadas ordens que participariam, ao mesmo tempo, do mundo criado pela obra e da situação paratópica do autor, que é condição e produto da criação literária.

Maingueneau (2012), analisando algumas obras literárias de alguns autores franceses e ingleses, como Victor Hugo, La Fontaine, Flaubert, Shakespeare etc., apresenta a relação ambivalente entre autor e personagem paratópica, na busca de legitimar a noção de embreagem paratópica que mobiliza. Porém, ele explicita que a embreagem paratópica não funciona apenas por meio de uma única personagem, a embreagem paratópica precisa ser vinculada às relações na qual entra. Maingueneau (2012) ainda destaca que a embreagem paratópica também opera através de lugares:

sejam em aspectos geográficos (uma maior distância), sejam em eventos mais locais, como o caso dos salões da Monarquia. A embreagem paratópica da obra de um escritor opera num mundo que seria insustentável, estranho.

Um dos exemplos apresentados por Maingueneau (2012), para melhor explicitar a embreagem paratópica, são as fábulas de La Fontaine. Estas fábulas, a partir da conjuntura sócio-histórica que as circunscreve, constituem a paratopia do autor na figura do parasita, que engendra um pertencimento insustentável: o parasita é aquele sustentado e protegido pelos mais importantes da sociedade. Todas as suas obras, como gratidão à proteção, são dedicadas aos mais elevados, dentre estes, em primeiro lugar, o rei. Segundo o autor, há várias fábulas de La Fontaine que põem em cena o parasita: “O rato da cidade e o rato do campo”; “O rato que se retirou do mundo”; “A ostra e os litigantes”, “A cigarra e a formiga” etc.

O drama da enunciação e os dramas representados na narrativa se sustentam e se desestabilizam reciprocamente. Ao evocar os parasitas, as Fábulas falam também dos coletores de impostos ou dos grandes senhores, mas sua enunciação extrai sua acuidade e sua própria necessidade do fato de estar ela mesma sujeita a um parasitismo constitutivo, o do próprio autor. (MAINGUENEAU, 2012, p. 124)

Por fim, a cenografia, em que Maingueneau a define como sendo a cena de fala construída no/pelo texto. A cenografia não é uma simples decoração, não se trata somente de uma questão de estilística linguística, ela é um aspecto legitimador da enunciação, da construção do texto, mas também é legitimada por essa mesma enunciação. Em outras palavras, o enunciador instaura, através de sua enunciação, a situação, o mundo a partir do qual ele pretende “mostrar-se” e, ao mesmo tempo, legitimar sua enunciação. A cenografia se apoia, especificamente, nesse tipo de funcionamento.

Desse modo, para o autor, uma cenografia só se desenvolve plenamente se o locutor puder controlar seu desenvolvimento. Em um enunciado monológico, por exemplo, Maingueneau (2015) afirma que o locutor tem domínio de todo o processo enunciativo, o que dá a possibilidade de construção de cenografias mais ou menos estáveis, “duras” (rígidas) e controladas, o que não acontece nos diálogos, em uma interação oral, por exemplo, em que os locutores (participantes) não conseguem impor, manter, nem controlar uma mesma cenografia ao longo de todo o processo de interação oral no qual estão envolvidos. Isso se dá devido às situações enunciativas imprevisíveis

às quais os interlocutores precisam reagir instantaneamente e espontaneamente (no caso da interação oral).

No texto “Cenografia epistolar e debate público”, Maingueneau (2008) afirma que a cenografia é um tipo de “armadilha” para o leitor, pois, se a cenografia for bem explorada, o leitor receberá o texto como sendo o texto encenado pela cenografia e não como o texto previsto pela cena genérica em si. Nesse sentido, a escolha da cenografia não é alheia nem indiferente, pois o discurso, posicionando-se a partir de sua cenografia, pretende convencer instituindo a cena de enunciação que o legitima. Segundo o autor, o discurso impõe sua cenografia desde o início, mas, ao mesmo tempo, é através de sua própria enunciação que ele poderá legitimar essa mesma cenografia:

Em uma cenografia associam-se uma figura de enunciador e uma figura correlata de coenunciadores. Esses dois lugares supõem igualmente uma *cronografia* (um momento) e uma *topografia* (um lugar), das quais pretende originar-se o discurso. Trata-se de três polos indissociáveis: em certo discurso político, por exemplo, a determinação da identidade dos parceiros da enunciação (“os defensores da pátria”, “cidadãos honestos”, “administradores competentes”, “excluídos” etc.) está em sintonia com a definição de um conjunto de lugares (“a França eterna”, “o país dos Direitos do homem”, “a encruzilhada da Europa”, “a Europa cristã” etc.) e com *momentos de enunciação* (“um período de crise profunda”, “uma fase de mutação econômica” etc.) a partir dos quais o discurso pretende ser proferido, de modo a fundar seu direito à palavra. (MAINGUENEAU, 2008, p. 117-118, grifos do autor)

## Análise

Percorrendo os três objetivos específicos propostos, será engendrada, nesse momento, a análise das cartas privadas de Freud, com o intuito de sustentar a hipótese central já apresentada alhures.

Sigmund Freud, um autor consagrado do campo científico europeu do final do século XIX e início do século XX, foi um médico neurologista e psiquiatra precursor da psicanálise. Suas pesquisas iniciais estão relacionadas ao tratamento de pacientes com histeria e sua hipótese foi a de que a causa da histeria era psicológica e não orgânica. Tal hipótese serviu de base para outros conceitos desenvolvidos, como o de neurose e o de inconsciente, por exemplo.

Em relação à análise do funcionamento da autoria nas cartas privadas de Freud, é importante ressaltar que as três instâncias constitutivas desse funcionamento (a

*pessoa, o escritor e o inscritor*) não se dão de forma estanque nos enunciados das cartas, em que poderiam ser percebidas apenas em excertos específicos. Desse modo, essas três instâncias são constitutivas das enunciações que dão condições à produção dessa prática de trocas de cartas privadas pelo autor, atravessando, assim, todos os enunciados produzidos. Porém, para a análise, como forma de apresentação desse funcionamento da autoria, serão escolhidos trechos dessas cartas privadas que evidenciam com mais clareza tal funcionamento.

A instância da *pessoa* atravessa todo o processo enunciativo das cartas privadas de Freud, assim como todas as outras duas instâncias (que também atravessam mutuamente a instância da *pessoa*), como afirmado anteriormente e como propõe Maingueneau (2012) em sua abordagem teórico-metodológica da Análise do Discurso Literário.

Desse modo, é possível observar nas cartas privadas de Freud a emergência de sua vida íntima, ou seja, o funcionamento da instância da *pessoa*, pois o autor apresenta ao seu destinatário ações do seu cotidiano. Na carta de 10 de julho de 1893, o autor enuncia sobre suas férias: “De qualquer modo, passarei o breve período das férias em Reichenau, com meus filhotes, que é o que mais me diverte” (FREUD, 1986, p. 51); na carta de 30 de janeiro de 1901, enuncia sobre suas questões financeiras: “Este ano, tenho três a quatro sessões a menos por dia e, portanto, sinto-me muito melhor, mas sofro de um certo mal-estar financeiro” (FREUD, 1986, p. 435); na carta de 22 de junho de 1894, enuncia sobre seus esforços para deixar de fumar:

Não tenho fumado há sete semanas, desde o dia de sua proibição. A princípio, como era esperável, senti-me abusivamente mal. Sintomas cardíacos acompanhados de depressão branda, além do terrível sofrimento de abstinência. Este último se dissipou depois de aproximadamente três semanas, enquanto a primeira cedeu após cerca de cinco semanas, porém deixando-me completamente incapaz de trabalhar, derrotado. Decorridas sete semanas, apesar de minha promessa a você, recomecei a fumar. (FREUD, 1986, p. 84)

Enuncia também sobre si, sua mulher e seus filhos:

Meus filhos estão esplêndidos agora; apenas Mathilde me preocupa um pouquinho. Minha mulher está bem disposta e animada, mas não estou satisfeito com sua aparência. O problema é que estamos prestes a ficar velhos, um pouco prematuramente para os pequerruchos. (FREUD, 1986, p. 86)

Nas cartas a seguir, respectivamente, de 28 de dezembro de 1887, 7 de agosto de 1894 e 19 de setembro de 1901, é possível também observar o funcionamento da instância da *pessoa*, pois, em seus processos enunciativos, o autor apresenta, íntima e confidentemente, o início, a intensificação e depois o declínio da sua amizade com Wilhelm Fliess, com quem engendrou a prática discursiva da troca dessas cartas privadas:

[i] Sua carta cordial e seu magnífico presente despertaram em mim as mais prazerosas recordações, e o sentimento que vislumbro por trás desses dois presentes de Natal enche-me de expectativas de um relacionamento estimulante e mutuamente satisfatório entre nós no futuro. (...). [ii] Parto para Salzburgo amanhã cedo. Lá me encontrarei com minha mulher e minha cunhada, que planejam visitar a mãe em Reichenhall, e na sexta-feira, sábado ou domingo, espero estar com você. Não posso ser mais preciso, pois ainda não é certo se levarei ou não minha mulher comigo para Munique. Estou realmente ansioso por revê-lo. Se tiver notícias para mim antes disso, por favor, use este endereço: Salzburgo, entrega geral. (...). [iii] Talvez você tenha sido apressado demais em desistir de mim como confidente. Um amigo que tem o direito de contradizer e que, por sua ignorância, dificilmente se tornaria perigoso, não deixa de ter valor para alguém que trilha rumos tão obscuros e que se associa com tão poucas pessoas, todas as quais o admiram incondicional e acriticamente. A única coisa que me magoou foi outro mal-entendido em sua carta: o de você ter ligado minha exclamação “Mas você está minando todo o valor de meu trabalho!” com minha terapia. Nesse contexto, eu realmente não estava pensando em encobrir falhas! Estava lamentando perder minha “única plateia”, como a denominou nosso Nestroy. (FREUD, 1986, p. 16, 89 e 451)

A instância do *escritor* também atravessa todo o processo enunciativo das cartas privadas de Freud, assim como todas as outras duas instâncias. Por esta razão, observa-se também nessas cartas, o funcionamento da instância do *escritor*, isto é, a emergência da trajetória do autor no interior da instituição científica, em que ele busca constituir e legitimar seu posicionamento psicanalítico no interior do campo científico europeu do final do século XIX e início do século XX. Paradoxalmente, o seu posicionamento também busca legitimar e constituir o funcionamento da instituição científica.

Na carta de 30 de maio de 1893, é possível observar o funcionamento da instância do *escritor*, pois o autor enuncia, dentre outras coisas, sobre suas pesquisas a respeito das neuroses relacionadas à sexualidade. É por meio da prática discursiva da troca de cartas privadas que Freud consegue apresentar e discutir suas pesquisas, antes de elas

serem publicadas oficialmente em livros e apresentadas em congressos. Com tal prática, Freud consegue legitimar e constituir seu posicionamento, pois ao enunciar suas pesquisas em cartas, ele pretende, por meio do processo de enunciação e de produção delas, se mostrar enquanto um pesquisador da área e além, se mostrar como alguém que engendra descobertas ainda inéditas no interior da comunidade científica em que busca sua inscrição:

Vejo uma boa possibilidade de preencher mais uma lacuna na etiologia sexual das neuroses. Creio compreender as neuroses de angústia das pessoas jovens, presumivelmente virgens, que não foram submetidas a abusos. Analisei dois casos desse tipo; havia um *pavor presciente* da sexualidade e, por trás dele, coisas que as pessoas tinham visto ou ouvido e entendido mal — portanto, a etiologia é puramente emocional, mas, mesmo assim, de natureza sexual. (FREUD, 1986, p. 49, grifos do autor)

Em carta de 8 de dezembro de 1895, a seguir, é possível observar também o funcionamento da instância do *escritor*, pois Freud enuncia sobre a redefinição das neuroses. É no processo enunciativo e de produção de tal carta que o autor, uma vez mais, consegue legitimar e constituir seu posicionamento, afirmando ao seu interlocutor, por meio de sua pesquisa e sua metodologia científica, que o conflito da histeria é entre o prazer e o desprazer, contrastando, nesse momento, a histeria com as ideias obsessivas, como pensava ser anteriormente. Freud busca se legitimar e se constituir enquanto autor da instituição científica onde pretende ter sua inscrição (sempre difícil), percorrendo-a, dentre outras maneiras, através da prática da troca de cartas privadas, que, ao legitimar seu estatuto de autor, tal estatuto também o legitima a produzir e a apresentar sua ciência por meio da enunciação das cartas:

Será que já lhe escrevi que as ideias obsessivas são invariavelmente *recriminações*, ao passo que, na raiz da histeria, há sempre um *conflito* (prazer sexual, ao lado, possivelmente, de um desprazer concomitante)? Essa é uma nova maneira de expressar a solução clínica. Agora mesmo, tenho alguns belos casos mistos das duas neuroses e espero obter deles revelações mais íntimas sobre o mecanismo essencial envolvido. (FREUD, 1986, p. 155, grifos do autor)

Em outra carta, de 15 de março de 1898, o funcionamento da instância do *escritor* também é evidente, pois Freud enuncia, por exemplo, sobre a produção do seu livro a respeito da interpretação dos sonhos. Suas cartas, enquanto uma produção do seu

espaço associado, buscam também legitimar suas produções do espaço canônico, comentando-as, como os livros e os artigos em que ele publica suas pesquisas. Seu espaço associado legitima e constitui, assim, seu posicionamento e seu estatuto de autor e produtor de obras, pois é por meio da prática discursiva da troca de cartas privadas e das condições sócio-históricas de produção que legitimam sua enunciação, que o autor consegue expor e comentar suas pesquisas inéditas:

Ocorreu-me a ideia de que talvez lhe agradasse ler meu estudo sobre os sonhos, mas que você é discreto demais para pedi-lo. É desnecessário dizer que eu o teria enviado a você antes de mandá-lo para o prelo. Entretanto, já que ele tomou a sofrer uma paralisação, bem posso remetê-lo a você em fragmentos. Eis algumas explicações sobre eles. Este é o segundo capítulo. O primeiro, sobre a literatura, ainda não foi escrito. Será seguido por: 3. O Material Onírico; 4. Sonhos Típicos; 5. Os Processos Psíquicos no Sonho; 6. Os Sonhos e as Neuroses. Voltarei aos dois sonhos aqui descritos em capítulos posteriores, onde será concluída a interpretação ainda incompleta deles. (FREUD, 1986, p. 304-305)

A instância do *inscritor* também atravessa todo o processo enunciativo das cartas privadas de Freud, assim como todas as outras duas instâncias, que também atravessam mutuamente a instância do *inscritor*. Dessa maneira, observa-se, nessas cartas privadas, a emergência do modo como ele implica a mobilização do gênero carta privada com as possíveis cenografias construídas nas e pelas cartas.

Assim sendo, Freud se vale, em suas cartas privadas, do entusiasmo, de expressões lúdicas e metafóricas e de referências como uma forma de posicionar-se em relação às instâncias do gênero e do texto, assumindo ser a expressão eufórica, descontraída e a referência adequadas ao gênero/texto por meio do qual enuncia. Nas cartas de 10 de julho de 1893 e 21 de setembro de 1897, respectivamente, a seguir, é possível evidenciar o entusiasmo sobre suas pesquisas, parcerias e descobertas científicas, o que garante a legitimação do seu estatuto de autor e pesquisador, pois ele busca, com tal atitude entusiasta, a partir do seu posicionamento, se afirmar como um exímio pesquisador do campo científico:

Em primeiro lugar, espero que você explique o mecanismo fisiológico de minhas descobertas clínicas, através de sua abordagem; em segundo, quero preservar o direito de lhe mostrar todas as minhas teorias e descobertas sobre as neuroses; em terceiro, continuo a encará-lo como o messias que, através de um aperfeiçoamento da técnica, irá solucionar

o problema que assinaiei. (...). Nosso trabalho sobre a histeria recebeu, afinal, o devido reconhecimento por parte de Janet, em Paris. (...). Se eu estivesse deprimido, confuso e exausto, essas dúvidas certamente teriam que ser interpretadas como sinais de fraqueza. Já que me encontro no estado oposto, preciso reconhecê-las como o resultado de um trabalho intelectual honesto e vigoroso e devo orgulhar-me, depois de ter ido tão a fundo, de ainda ser capaz de tal crítica. (FREUD, 1986, p. 51 e 266)

Em cartas, a seguir, respectivamente, de 20 de agosto de 1893, 21 de maio de 1894 e 15 de março de 1898, Freud enuncia por meio de expressões lúdicas e metafóricas acontecimentos do seu cotidiano e dos seus estudos psicanalíticos.

É por meio de alusões jocosas, como o uso de uma expressão estrangeira (*"tournée"*) para dizer em tom de brincadeira que visitara um amigo e que vivenciara um exemplo de psicologia doméstica, por meio de metáforas para referir à sua mulher e aos seus filhos, como "galinha" e "pintinhos", no intuito de dizer sua necessidade de escrever cartas, e por meio de expressões populares, como "cavalo de tálburi", para dizer que está trabalhando muito, que Freud busca legitimar seu posicionamento psicanalítico e seu estatuto de autor e pesquisador no interior do campo científico Europeu de sua época, pois o modo subjetivo como ele implica sua relação entre o gênero carta privada e as cenografias encenadas (uma espécie de apresentação de suas produções científicas) mostra que só seria possível através da prática discursiva da troca de cartas e da maneira como ele enuncia nas cartas, e não de outra forma, a legitimação de suas produções, apresentação de seus estudos e pesquisas e se mostrar enquanto um autor, aquele que produz ciência para sua comunidade científica:

Assim, eis aqui um exemplo de psicologia doméstica: passei os dias 18 e 19 numa *tournée* complicada pelo Monte Rax e ao redor dele, com meu amigo Rie, e estava animadamente sentado, ontem, no novo chalé da montanha, quando, de repente, entrou no aposento uma pessoa completamente ruborizada pelo calor do dia, para quem olhei inicialmente como se fora uma aparição e que, a seguir, tive de reconhecer como minha mulher. (...). Amanhã mandarei a galinha e os cinco pintinhos para Reichenau e, na triste solidão subsequente — minha cunhada Minna, que é minha outra confidente mais próxima, partirá duas semanas depois —, porei mais frequentemente em prática minha decisão de, pelo menos, escrever-lhe. (...). No momento atual, estou simplesmente embotado; durmo em minhas análises vespertinas; (...). Assim, continuo a trabalhar como um cavalo de tálburi, como costumamos dizer em Viena. (FREUD, 1986, p. 53, 73 e 304)

Freud, em cartas, a seguir, de 20 de agosto de 1893, 21 de setembro de 1897 e 12 de junho de 1900 enuncia por meio da referência de obras de outros autores de diferentes campos discursivos para também descrever acontecimentos relacionados à sua pesquisa e à sua vida íntima. O autor, assim, em suas cartas, cita outros autores consagrados para legitimar, em seu processo enunciativo, suas próprias produções canônicas, pois seria uma tentativa de Freud de percorrer um trajeto na instituição científica em busca de obter um estatuto de autor, ao citar, comentar e criticar outros autores renomados produtores de obras também importantes em seus campos discursivos. Freud, dessa forma, mobiliza a referência de obras de outros autores, na sua troca de cartas, como forma de explicitação e de referência de seus próprios trabalhos, buscando, assim, legitimá-los:

No mais, a etiologia das neuroses me persegue por toda parte, tal como a canção de Marlborough acompanha o viajante inglês. (...). Bem, continuando minha carta. Modifico a afirmação de Hamlet, “Estar preparado”, para: estar alegre é tudo! A rigor, eu poderia estar muito descontente. (...). Tudo dependia de a histeria funcionar bem ou não. Agora, posso voltar a ficar sossegado e modesto e continuar a me preocupar e a economizar. Ocorre-me uma historinha de minha coleção: “Rebeca, tire o vestido; você não é mais noiva nenhuma.” (...). Mas, quando leio os livros mais recentes de psicologia (*Analyse der Empfindungen*, de Mach, 2.<sup>a</sup> ed., *Aufbau der Seele*, de Kroell, e similares), todos os quais têm uma orientação semelhante à de meu trabalho, e vejo o que eles têm a dizer sobre o sonho, fico realmente satisfeito, como o anãozinho do conto de fadas, porque “a princesa não sabe.” (FREUD, 1986, p. 54, 267 e 418, grifos do autor)

A constituição da paratopia de Freud, por sua vez, é também constitutiva e legitimadora do processo produtivo dessas cartas privadas, assim como essas cartas privadas (enquanto um gênero do discurso, um espaço associado e uma prática discursiva desse autor em questão) também constituem e legitimam o seu próprio processo produtivo, em um movimento, segundo Maingueneau (2012), paradoxal. Vejamos essa constituição a seguir.

Freud, em suas pesquisas, esmiuçava incessantemente as consequências psicológicas das experiências sexuais primitivas de seus pacientes e isso não era bem recebido pelos seus colegas de medicina, psicólogos e pesquisadores mais conservadores, o que o levou a um isolamento (a sua paratopia), pois era incompreendido pelos seus pares. Pode-se, assim, caracterizar sua paratopia em dois tipos, a paratopia

espacial e a paratopia temporal: “meu lugar não é meu lugar” e “meu tempo não é meu tempo” (c.f. Maingueneau, 2012).

Desse modo, Freud, em suas cartas, a seguir, de 26 de abril de 1896, 4 de maio de 1896, 11 de março de 1900 e 3 de março de 1901, respectivamente, enuncia o seu caráter insustentável, o seu isolamento da comunidade científica da época, dentre outras questões, pois é por meio da enunciação das cartas que o autor cria o mundo ao qual apresenta sua condição paratópica, ou seja, é através da prática discursiva da troca de cartas e de seu próprio processo produtivo que Freud expõe seu isolamento da comunidade científica, tanto por parte de si quanto por parte de seus pares; a não aceitação de suas pesquisas por parte da comunidade científica, que as criticou ferrenhamente; o seu trabalho sem parcerias e reconhecimentos (sem um lugar aparente) devido ao seu isolamento; e suas obras legadas ao esquecimento, pois houveram poucas citações. Em outras palavras, Freud manifesta, no processo produtivo de suas cartas privadas, a sua impossível e difícil negociação em se inscrever entre o espaço científico e a sociedade que o circunscrevem, a sua paratopia, a condição e o produto, ao mesmo tempo, dessas cartas:

Dentre todos os conselhos que você me deu, segui à risca o que se referia a meu isolamento (...). Ainda não estive com Breuer e desisti de reclamar. Uma palestra sobre a etiologia da histeria, feita na Sociedade de Psiquiatria teve uma recepção gélida por parte daqueles imbecis e recebeu uma estranha avaliação de Krafft-Ebing: “Parece um conto de fadas científico.” E isso depois de se ter demonstrado a eles a solução de um problema de mais de mil anos, uma *caput Nili*! Pois que vão para o inferno, para expressá-lo eufemisticamente. (...). Estou trabalhando na psicologia, vigorosamente e na solidão; (...). Estou tão isolado quanto você desejaria. Alguém deu instruções para que eu fosse abandonado, pois um vazio está-se formando a meu redor. Até aqui, tenho suportado isso com equanimidade. (...) Fui praticamente isolado do mundo exterior; nem uma folha se agitou para revelar que *A Interpretação dos Sonhos* teve qualquer impacto sobre qualquer pessoa. Só ontem é que um artigo bastante amistoso, no suplemento literário de um jornal, o *Wiener Fremdenblatt*, me apanhou de surpresa. (...). Não farei nenhuma outra tentativa de romper meu isolamento. No mais, este é um período muito sombrio, extraordinariamente sombrio! (FREUD, 1986, p. 184, 185, 186, 403, 404 e 439, grifos do autor)

Por fim, já em relação às cenografias construídas nas e pelas cartas privadas de Freud, é possível observar uma mescla entre cenografias endógenas e exógenas, ou seja, respectivamente, cenografias que estão mais próximas da rotina genérica de uma

carta privada (de tom mais intimista) e cenografias que estão mais distantes da rotina genérica de uma carta privada (para além de uma carta íntima).

Desse modo, todas as cenografias construídas nas e pelas cartas privadas de Freud legitimam e constituem seu processo enunciativo, sua prática discursiva e, conseqüentemente, seus enunciados, assim como todos estes fatores também legitimam e constituem as cenografias construídas, pois é através das encenações de relatos de afazeres do cotidiano e da intimidade do autor e das encenações de um debate científico; de uma apresentação dos resultados de uma pesquisa em um congresso; da problematização dessa pesquisa e da sua metodologia para a comunidade científica etc., que Freud busca forjar sua identidade criadora (seu estatuto de autor/pesquisador) e legitimar suas produções do espaço canônico e associado no interior do campo científico europeu do final do século XIX e início do século XX.

É possível, assim, observar a construção das cenografias endógenas na carta de 26 de abril de 1896, pois é evidente a encenação de relatos de afazeres do cotidiano e da intimidade do autor:

Annerl produziu hoje o primeiro dentinho, sem nenhum mal-estar; Mathilde tem passado incomparavelmente melhor desde que foi retirada da escola. Oliver, numa excursão recente na primavera, perguntou, com muita seriedade, porque o cuco está sempre a gritar seu próprio nome. Espero que R.W. não leve tanto tempo assim para descobrir o segredo da atribuição de nomes. (FREUD, 1986, p. 185)

Para as cenografias exógenas, em que se percebe a encenação de um debate científico; de uma apresentação dos resultados em congressos; da mobilização da metodologia e dos problemas de uma pesquisa etc., temos os seguintes excertos das cartas privadas de Freud de 30 de maio de 1896 e 4 de janeiro de 1898, respectivamente:

Como fruto de algumas reflexões torturantes, envio-lhe a seguinte solução para a etiologia das psiconeuroses, que ainda aguarda confirmação proveniente das análises individuais. É preciso distinguir quatro fases da vida: Ia (Até 4 anos – Pré-consciente); Ib (Até 8 anos – Infantil); A ( - ); II (Até 14 anos – Pré-púbere); B ( - ); III (Até X – Maturidade). A e B (de aproximadamente 8 a 10 e 13 a 17 anos) são as fases de transição, durante as quais ocorre o recalçamento, na maioria das vezes. A evocação, em época posterior, de uma lembrança sexual de época anterior produz um *excesso de sexualidade* na psique, que atua como inibidor do pensamento e confere à lembrança e a suas conseqüências um caráter obsessivo — impossibilidade de inibição. (...).

É de grande interesse para mim o fato de você se sentir tão afetado por minha atitude ainda negativa quanto a sua interpretação do sinistrismo. Tentarei ser objetivo, pois sei quanto isso é difícil. A mim me parece que é assim: abracei literalmente sua ênfase na bissexualidade e considero essa sua ideia a mais significativa para minha matéria desde a da “defesa”. Se eu tivesse má vontade por motivos pessoais, por ser eu mesmo parcialmente neurótico, essa má vontade certamente ter-se-ia voltado contra a bissexualidade, a qual, afinal de contas, responsabilizamos pela tendência ao recalçamento. (FREUD, 1986, p. 188 e 293, grifos do autor)

### Considerações Finais

A partir das análises realizadas, é possível sustentar que as cartas privadas de Freud (enquanto uma cena genérica e uma produção do espaço associado desse autor) funcionam como um embreante paratópico. A troca de cartas privadas engendradas pelo autor ancora uma prática discursiva que busca legitimar seu posicionamento psicanalítico, sua identidade criadora e suas produções dos espaços canônico e associado, no interior do campo científico europeu do final do século XIX e início do século XX. É possível, assim, perceber, nessa troca de cartas privadas, o texto como forma de gestão do seu contexto.

Com as análises da constituição da paratopia, em especial, percebemos que estas cartas privadas só existem e só puderam ser produzidas a partir de condições de produções específicas que necessitam sempre de uma relação e uma negociação (difícil) do autor com o espaço científico e com a sociedade nos quais pretende se inscrever. É, pois, também por meio destas cartas privadas, que Freud gere sua paratopia.

Essas cartas privadas funcionam, assim, como embreantes paratópicos, pois estão para além da ideia de carta íntima. Essas cartas privadas de Freud funcionam como um embreante paratópico na medida que instauram um posicionamento e gerem a relação entre os integrantes da comunidade discursiva. Nesse sentido, tais cartas privadas não se restringem, exclusivamente, a suas rotinas genéricas, pois, ao mesmo tempo em que Freud fala de si, ele fala também do seu posicionamento discursivo.

Masson (1986), compilador das cartas privadas de Freud, corrobora com minha hipótese de que as cartas privadas (enquanto uma cena genérica, uma produção do espaço associado e uma prática discursiva) de autores consagrados dos discursos constituintes funcionam como um embreante paratópico, constituindo e legitimando as

identidades criadoras e as obras canônicas e associadas dos autores, como Freud nesse caso específico. Masson (1986) afirma o seguinte:

É provável que as cartas de Sigmund Freud a seu amigo mais íntimo, Wilhelm Fliess, constituam, isoladamente, o mais importante conjunto de documentos da história da psicanálise. Sem que jamais houvesse intenção de publicá-las, as cartas vão de 1887 a 1904, período que abarca o nascimento e desenvolvimento da psicanálise. Durante os dezessete anos da correspondência, Freud escreveu algumas de suas obras mais revolucionárias: *Estudos sobre a Histeria*, *A Interpretação dos Sonhos*, “A Etiologia da Histeria” e o famoso caso clínico de Dora. (...). É raro o criador de um campo totalmente novo do conhecimento humano revelar, tão abertamente e com tantos detalhes, os processos de pensamento que conduziram a suas descobertas. Nenhum dos escritos posteriores tem o imediatismo e o impacto dessas primeiras cartas, nem tampouco revela tão dramaticamente os pensamentos mais profundos de Freud em pleno ato da criação. Aqui vemos Freud esboçar e aperfeiçoar suas teorias, sentir a rejeição dos colegas de ciência e vivenciar seu isolamento profissional. (MASSON, 1986, p. I)

Portanto, se essas cartas privadas de Freud fossem apenas do tipo pessoal, um gênero próximo do conversacional, não poderíamos analisá-las pela perspectiva do funcionamento da autoria, pois haveria apenas a instância da *pessoa*. Essas cartas privadas são trocadas por um autor consagrado do campo científico europeu e, sendo assim, instituem um posicionamento específico no interior do campo discursivo. Trata-se de um gênero do discurso institucionalizado e de uma produção do espaço associado de Freud, em que se pode perceber: i) a manifestação das três instâncias constitutivas do funcionamento da autoria: a *pessoa*, o *escritor* e o *inscritor*; ii) a constituição da paratopia do autor em questão; e iii) as cenografias construídas no/pelo texto.

## REFERÊNCIAS

- DUCROT, Oswald. *Princípios de Semântica Linguística (dizer e não dizer)*. São Paulo: Editora Cultrix, 1972.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris, Seuil, 1987.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas de enunciação*. Orgs. Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva e Sírío Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso e análise do discurso*. Trad. Sírío Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. 2ªed. São Paulo: Contexto, 2012.

MASSON, Jeffrey Moussaieff. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess — 1887-1904* / Jeffrey Moussaieff Masson; tradução de Vera Ribeiro. — Rio de Janeiro: Imago, 1986.

SÊNECA, Lucio Anneo. *Cartas a Lucílio*. Lisboa: Fund. Calveste Gulbenkian, 2004.

SOUSA JÚNIOR, Manuel José Veronez de. A carta privada de autores consagrados do campo literário: uma abordagem da cena genérica como embreante paratópico - Uberlândia. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2018.627>.

VERONEZ, Manuel. A cena genérica como embreante paratópico: contribuições epistemológicas para a Análise do Discurso. *Polifonia: Estudos da Linguagem*. v. 26, n. 43. Cuiabá, 2019. Disponível em: <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/7981>.

---

Recebido em: 17/04/2020

Aceito em: 13/06/2020

## O fantasma da obra: autorialidade e instâncias da enunciação na cenografia autobiográfica<sup>1</sup>

*Phantom of the work: authorship and instances of enunciation in a self-biographical scenography*

Tiago Éric de Abreu<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo propõe uma análise do funcionamento discursivo da autoria e das instâncias de enunciação em textos autobiográficos, a partir do quadro conceitual da Análise do discurso (MAINGUENEAU, 2016), com o objetivo de investigar de que modo os eventos enunciativos do *corpus* instituem um regime de subjetivação em que se inscrevem imagens de autor, constituídas na cenografia que legitima a enunciação. Analiso os eventos enunciativos de textos autobiográficos associados ao campo da Psicologia. O estudo se desenvolve em torno ao mecanismo de inscrição da subjetividade por meio da mobilização das noções de imagem de autor e cenografia, a fim de reafirmar a tese de que o enunciador cria as condições da própria enunciação. Trabalho com um *corpus* composto de textos autobiográficos de Carl Gustav Jung (1875-1961) – fundador da Psicologia Analítica, portanto, um posicionamento específico de um discurso constituinte. A análise apresentada demonstra que, no texto autobiográfico “Livro Vermelho”, a cenografia valida a inscrição da subjetividade autoral e legitima a fala individual como campo de estudos. O fato de a publicação da obra póstuma de Jung ter modificado a imagem do autor permite afirmar que, em um regime de subjetivação discursiva, inscrevem-se ao menos três instâncias de enunciação distintas na cenografia autobiográfica.

**Palavras-chave:** Análise do discurso; autorialidade; instâncias da enunciação.

**Abstract:** This article proceeds an analysis of the discursive functioning of enunciation instances in self-biographical texts, based on Discourse analysis conceptual approach (MAINGUENEAU, 2016). The aim of this paper is to investigate how the enunciative events of the *corpus* establish a subjectivization regime which inscribes images of authorship, by considering the constitution of those images through the scenography that legitimates the enunciation. I analyse the enunciative events of self-biographical texts associated to the Psychology field. This study investigates the subjectivity inscription mechanism based on the concepts of author image and scenography, in order to reaffirm the thesis that the enunciator engenders the conditions of its own enunciation. The *corpus* is composed by self-biographical texts written by the founder of Analytical Psychology Carl Gustav Jung (1875-1961) – which represents a specific positioning within a constitutive discourse. The analysis presented here demonstrates that in Jung’s “Red book”, the scenography validates the inscription of authorship and legitimates the individual speech as a research field. Considering that the publication of Jung’s posthumous works modified the author’s image, we can affirm that the subjectivization space studied in self-biographical scenography is constituted by leastwise three different instances of enunciation.

**Keywords:** Discourse Analysis; authorship; enunciation instances.

### Introdução

Este artigo propõe, a partir dos conceitos do quadro teórico da Análise do discurso (MAINGUENEAU, 2016), uma análise do funcionamento das instâncias de autoria em textos que representam a cenografia autobiográfica, com o objetivo de

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 88882.429199/2019-01.

<sup>2</sup> Doutorando em Estudos Linguísticos na Universidade Federal de Uberlândia (ILEEL/UFU). E-mail: tiagoabreu@gmail.com.

demonstrar como se constitui o fenômeno da autoralidade. A hipótese de partida deste trabalho é a de que é possível analisar o mecanismo de inscrição da subjetividade na cenografia de enunciados autobiográficos, estudando-se o modo de constituição das instâncias de enunciação, conceitos que serão desenvolvidos no decorrer deste artigo.

O estudo dos espaços de inscrição da subjetividade, do ponto de vista da Análise do discurso, aborda o modo como as marcas enunciativas do interdiscurso constituem imagens de autor que são associadas a uma “Obra”. Com esta finalidade, abordarei o regime de subjetivação que opera nos enunciados autobiográficos assinados pelo psicólogo suíço Carl Gustav Jung (1875-1961).

Mobilizarei os conceitos de imagem de autor e instâncias de enunciação, paratopia e comunidade discursiva, inserindo este estudo no quadro teórico da Análise do discurso (MAINGUENEAU, 2016). Após a introdução que situa o quadro conceitual, apresentarei o *corpus* de pesquisa e a fundamentação teórica do trabalho; em seguida demonstrarei a análise e os resultados, apontando possibilidades de desenvolvimento dos conceitos para os estudos da linguagem e do discurso.

### **Autoralidade e instâncias de enunciação**

As abordagens que distinguem um sujeito enunciator e um sujeito exterior à enunciação subestimam a complexidade dos processos de criação textual, formando uma concepção limitada de enunciação. Opor simplesmente um “enunciador” e um “escritor”, um “interior” e um “exterior” ao texto é insuficiente porque não leva em consideração a questão genérica e o posicionamento no interdiscurso. Logo, subverter a apreensão imediata de um “interior” versus um “exterior” é uma condição para a reflexão sobre autoralidade<sup>3</sup> (MAINGUENEAU, 2016b, p. 103).

Para efeitos deste estudo, considero a instituição interdiscursiva da Psicologia moderna tomando-a como um discurso constituinte que pretende legitimar o direito de dizer o que diz impondo-se ante os outros campos sociodiscursivos (ciência, religião, literatura, filosofia). Analisarei, deste modo, os enunciados do *corpus*, demonstrando

---

<sup>3</sup> Em “Doze conceitos em Análise do discurso” (2010, p. 140), Dominique Maingueneau reflete sobre a autoralidade no campo literário, no entanto, expande os conceitos, com ajustes, para outros discursos.

como a cenografia e as instâncias de enunciação estão coordenadas no regime de subjetivação vigente no gênero autobiográfico.

Conforme demonstrou Maingueneau em “Gênese dos discursos” (2005), considerando a semântica global das práticas discursivas, cada posicionamento é atravessado por outros, contra os quais ele se coloca no interdiscurso a fim de se afirmar; assim sendo, a instituição discursiva está constitutivamente presente já na produção e circulação de textos e obras. Assume-se, deste modo, que o sistema de restrições semânticas<sup>4</sup> é inerente à condição sociodiscursiva dos sujeitos, conformando os próprios enunciados e a atitude do enunciador.

Em parte significativa dos estudos sobre a autoria, a preponderância das abordagens que analisavam o status das obras baseando-se na polarização entre um enunciador intratextual e um sujeito biográfico externo ao texto perdurou desde o romantismo até a década de 1960, quando então se disseminara a noção de “morte do autor” (FOUCAULT, 2000; [1966]). Esta ruptura visava desconstruir a ideia de sujeito moderno e a os efeitos de autoria de obras textuais. A reviravolta epistêmica deu ensejo ao surgimento de métodos de análise de textos que colocavam a intertextualidade em primeiro plano.

O apagamento da figura do autor permitia, portanto, considerar um “exterior” ao texto sem, no entanto, sair do “círculo da textualidade”. Este procedimento, conforme coloca Maingueneau (2005, p. 19), insere-se no debate entre as abordagens que consideram uma consciência criadora exterior à enunciação, e a abordagem intertextual da obra. Nada obstante, a ruptura epistemológica com a biografia autoral não alterou a limitação da apreensão “textualista” das obras. Considerando, pois, a Análise do discurso em sua função de zona de contato entre as ciências da linguagem e as ciências humanas, Maingueneau (2016) aponta possibilidades metodológicas para além da sociologia da literatura e da sociopoética, bem como da arqueologia foucaultiana.

Ao reorientar a abordagem da autoralidade Maingueneau (2016, p. 53) propõe que os eventos enunciativos de uma obra textual sejam compreendidos como instituição discursiva; logo, ao abordar determinados gêneros discursivos como

---

<sup>4</sup> Todas as valências semânticas de um discurso são reguladas por um sistema de restrições que formam o conjunto de enunciados válidos dentro de um posicionamento; aquilo que se pode ou não se pode dizer dentro deste sistema. trata-se, portanto, da “identidade” de um discurso específico, em um lugar e um tempo histórico (MAINGUENEAU, 2005).

produto e reprodutores de discursos constituintes, a AD opera um deslocamento do foco das questões que opõem texto e contexto, para ocupar-se do modo de existência das obras no interdiscurso. Desta forma, dissolvem-se as representações tradicionais do texto e do contexto para se admitir que não há um “dentro” e um “fora” do texto, uma vez que o texto seja considerado uma forma de gerir o contexto; logo, as condições de enunciação são geridas na própria constituição dos enunciados.

Nas abordagens de tipo enunciativo opera-se a distinção binária entre uma figura textual – “narrador” – e um caractere extratextual – “escritor”. Em seu trabalho “O contexto da obra literária” (2001, p. 121), Maingueneau enumera as limitações destas abordagens, e explora o alcance de um conceito ampliado de enunciação:

Quando se fala, em linguística, de situação de enunciação é para designar não as circunstâncias empíricas da produção do enunciado, mas o foco de coordenadas que serve de referência diretamente ou não à enunciação: os protagonistas da interação da linguagem, **enunciador** e **co-enunciador**, assim como sua ancoragem espacial e temporal (EU < > e TU, AQUI, AGORA) [grifos do autor].

Em textos posteriores, Maingueneau (2008; 2016) falará de “cenas da enunciação” para se referir às condições e instituições enunciativas materializadas nos textos. Em “Discurso literário” (2016, p. 135), o analista discorre que “‘entre’ o texto e o contexto, há a enunciação, ‘entre’ o espaço de produção e o espaço textual, há a cena de enunciação, um ‘entre’ que descarta toda exterioridade imediata”.

Conforme coloca Maingueneau (2001, p. 121), a cena de enunciação é constituída na própria enunciação, e o texto se converte em uma forma de gerir o “contexto”. Assim colocada a questão, o mundo representado pela obra tenderia a legitimar sua cenografia<sup>5</sup>. No entanto, fundamentalmente, “qualquer obra administra a seu modo a *relação entre o que diz e o próprio fato de que pode dizê-lo*” (MAINGUENEAU, 2001, p. 171).

Neste estudo, parto da noção de que um regime de subjetivação são aquelas condições sociodiscursivas (institucionais), cujas marcas linguísticas denotam a existência de espaços enunciativos em que se inscrevem imagens de autor; tais espaços são, por esta razão, chamados “instâncias de inscrição da subjetividade”

<sup>5</sup> A encenação discursiva construída na própria enunciação. Em “Cenas da enunciação”, Maingueneau (2008, p. 53) descreve: “um investimento *cenográfico* do discurso faz deste último o movimento em que se elabora uma representação de sua própria situação de enunciação”.

(MAINGUENEAU, 2016). A partir deste quadro conceitual, a análise da autoralidade abrange produção e recepção, sem que estas estejam dissociadas uma da outra: as obras podem ser abordadas do ponto de vista da *genericidade* (sua associação a gêneros historicamente instituídos), e da autoria, sem que haja contradição na análise. Logo, mobilizarei o conceito de “instâncias da enunciação”, noção fundamental para a abordagem da construção interdiscursiva de uma “identidade criadora”.

A instituição discursiva, sobretudo nos textos escritos, produz sentidos constituindo-se em um espaço de subjetivação, isto é, de constituição de imagens autorais. O processo de inscrição se dá, segundo Mussalim (2014, p. 23), na enunciação de uma determinada “identidade criadora”. É nesse sentido, pois, que pretendemos analisar o mecanismo de inscrição da autoralidade a partir do funcionamento dos regimes de subjetivação.

A Análise do discurso recoloca a concepção de instância autoral e nos permite analisar a interface textualidade/autoralidade dos enunciados psicológicos, considerando a Psicologia um discurso constituinte que produz as próprias condições de enunciação. Desta forma, o analista do discurso desloca a pergunta do foco foucaultiano – “o que é um autor” –, para concentrar a análise sobre qual o modo de funcionamento da autoralidade ou “espaço de subjetivação”, desmontando seus mecanismos discursivos.

Na obra “Discurso literário”, Maingueneau (2016, p. 52) afirma que

recusar noções como ‘visão de mundo’, ‘autor’, ‘documento’, ‘influência’, ‘contexto’, etc. é liberar espaço para um empreendimento de análise do discurso que traz para o primeiro plano a pressuposição mútua de uma enunciação e de um lugar nas instituições de fala.

A relação imediata entre um “lugar” e uma “enunciação” tende a produzir a legitimação de um posicionamento cujos vetores atravessam as dimensões sociológica, histórica e etnológica do discurso. É possível indagar os processos que se dão no universo mais amplo da comunidade discursiva<sup>6</sup> – publicações póstumas, prefácios, notas de rodapé, cartas pessoais do autor –, bem como considerar os textos canônicos e assim recolocar a questão da instituição autoral sob o prisma da encenação, do contrato e do ritual (cenas de enunciação, cenografia, cena

<sup>6</sup> Segundo Maingueneau (2016, p. 95), uma teoria da “comunidade discursiva” tenta articular as formações discursivas com o funcionamento de grupos de produtores e gestores que as fazem viver e que vivem delas.

englobante). Os conceitos serão discutidos em articulação concomitante com a problematização do *corpus*.

### A cenografia autobiográfica

A delimitar como *corpus* de análise textos associados ao campo da Psicologia, circunscrevemos eventos enunciativos que apresentam uma problemática do ponto de vista das instâncias autorais e da cena de enunciação: o “Livro vermelho”, elaboração estetizante<sup>7</sup> de textos compostos sob a técnica da imaginação ativa, e enunciados através da cenografia de uma dramatização autobiográfica. Intitulado também *Liber novus*, o livro é o fac-símile de um manuscrito de Carl Jung<sup>8</sup>.

O modelo de Jung são os códices medievais, os quais o autor emula, com a caligrafia gótica que utiliza na manuscrição, e pela forma de encadernação das páginas em fólios numerados em frente e verso. O “códice” de Jung foi fotografado, editado com comentários e prefácios na publicação póstuma do “Livro vermelho”, que veio a público em 2009, em edição bilíngue alemã e inglesa. Compõem ainda o *corpus* deste estudo uma biografia, epístolas e obras científicas do autor, a fim de situar o problema da autoria na conjuntura do interdiscurso.

Os mecanismos de inscrição de autoria na obra “Livro vermelho” de Jung (2013a) sinalizam o confronto de posicionamentos nas fronteiras entre os campos literário, religioso e científico do início do século XX; o modo de inscrição do autor na obra constitui uma paratopia, na medida em que os textos são atravessados por enunciados dos campos das artes, dos discursos religioso e científico.

“O psicólogo é obrigado a adentrar vários domínios, deixando o castelo seguro de sua especialidade” (JUNG, 2013b, p. 86). De fato, o psicoterapeuta tem licenças para transgredir as fronteiras disciplinares, pois trata-se da “busca pela verdade”, e ele o faz “por amor ao conhecimento”, o que o aproxima do pensador. A Psicologia é assim apresentada como um discurso constituinte, o que legitima suas incursões por outros domínios a fim de se colocar no interdiscurso: o psicoterapeuta “não conseguirá

---

<sup>7</sup> Maingueneau (2001, p. 172) escreve: “A elaboração estética vem acrescentar ao mundo uma obra cuja densidade e cuja necessidade interior superem e contestem a vacuidade e a contingência supostas”.

<sup>8</sup> Carl Gustav Jung (1875-1961), psicólogo, fundador da Psicologia Analítica.

limitar a alma à estreiteza do laboratório e do consultório médico; deverá persegui-la em domínios talvez estranhos a ele” (JUNG, 2013b, p. 86).

Esse procedimento é compreensível, haja vista que o posicionamento da Psicologia Analítica emerge e se constrói no interdiscurso e no embate com os discursos científico, religioso, filosófico e literário:

É certo e até mesmo evidente que a psicologia, ciência dos processos anímicos, pode relacionar-se com o campo da literatura. A alma é ao mesmo tempo mãe de toda ciência e vaso matricial da criação artística (JUNG, 2013b, p. 87).

A ciência é por demais superficialidade, somente palavras, apenas instrumento” (JUNG, 2013a, p. 417).

Nenhuma cultura do espírito [intelecto] é suficiente para fazer da tua alma um jardim (JUNG, 2013a, p. 128).

Uma das características da instituição de fala que é a Psicologia Analítica é que ela tenta integrar, na produção de sua semântica global, aqueles significantes aparentemente insignificantes e socialmente interditados, os quais a medicina tradicional do Ocidente por muito tempo ignorou ou relegou ao território do irracional, da psicopatologia, do inverossímil.

Ao lado do campo da reflexão, há outro domínio, pelo menos tão vasto quanto ele, ou talvez ainda mais vasto, onde a compreensão racional e a descrição dificilmente encontram algo que possam captar. É o domínio do Eros. Na Antiguidade, este era considerado como um deus cuja divindade ultrapassava as fronteiras do humano e que, portanto, não podia ser nem compreendido nem descrito. Eu poderia tentar abordar, como tantos outros o fizeram antes de mim, esse *daímon*, cuja eficácia se estende das alturas infinitas do Céu aos abismos tenebrosos do Inferno; mas falta-me a coragem de procurar a linguagem capaz de exprimir adequadamente o paradoxo infinito do amor (JAFFÉ, 1986, p. 139).

Desse modo, a postura do fundador da Psicologia Analítica é a de alguém que “procura uma linguagem”, que integra ao seu campo de pesquisa aquelas *pedras rejeitadas pelos construtores* de outras posições do campo psicológico – tais como o behaviorismo e a psicanálise, por exemplo –; o posicionamento da Psicologia Analítica se constitui na interlocução com os enunciados religiosos, artísticos e filosóficos – considerados como constitutivos da condição sociodiscursiva dos sujeitos –, o que a

coloca na polêmica frente às abordagens positivistas e reducionistas do campo, as quais tendem mais à explicação psicopatológica dos fenômenos da religiosidade e da criação artística.

Jung atribui à Psicologia o status de uma ciência e não apenas se posiciona na polêmica com outros discursos fundadores – equiparando-a a todas as “outras” ciências – como também traça criticamente o limite de todo conhecimento discursivo, cuja semântica é restringida pela linguagem:

Como toda ciência, também a Psicologia tem apenas uma modesta contribuição para o melhor e mais profundo conhecimento dos fenômenos da vida, mas está tão longe do saber absoluto quanto suas ciências irmãs (JUNG, 2013b, p. 78).

A gestão da obra de Jung pelos editores trouxe a público diários, cartas e textos autobiográficos que vieram a contribuir para a modificação da imagem do autor. O gesto de censura, por exemplo, por parte da sociedade dos herdeiros de Jung que, interessada em ocultar certos fatos biográficos do autor, solicita a alteração de trechos de suas cartas pessoais destinadas à publicação (ELMS, 2009, p. 332), mostra que a instância pessoal de enunciação, ou o espaço de subjetivação ligado à imagem de *pessoa* (ser empírico, dotado de uma certidão de nascimento, “garante” de um texto), é um valor de inscrição determinante na gestão da imagem do autor pela comunidade discursiva, quando consideramos a dimensão de “regulação” da obra (MAINGUENEAU, 2016), isto é, aqueles eventos enunciativos em que o produtor dos textos negocia e justifica sua obra – tal como, por exemplo, na autobiografia.

No texto de um dos editores da obra de Jung, Sonu Shamdasani (2011, p. 14), lê-se:

Prólogo

“O mais amaldiçoado diletante”

“Não me transformem numa lenda”

Ocultista, cientista, profeta, charlatão, filósofo, racista, guru, antissemita, libertador das mulheres, misógino, apóstata de Freud, gnóstico, pós-modernista, polígamo, curador, poeta, falso artista, psiquiatra e antipsiquiatra – do que C. G. Jung ainda não foi chamado? Mencione o nome dele para alguém e é provável que você escute um desses rótulos, pois Jung é alguém a cujo respeito as pessoas têm

alguma opinião, consistente ou não. A rapidez do tempo de reação indica que as pessoas reagem à vida e à obra de Jung como se fossem suficientemente conhecidas. Entretanto, a própria proliferação de “Jungs” nos leva a questionar se, de fato, todos estariam falando de uma mesma criatura.

Em 1952, Jung reagiu ao fato de ter sido tão diversamente descrito como religioso, ateu, místico e materialista, com o seguinte comentário: “Em minha forma de ver, quando as opiniões a respeito de um mesmo assunto diferem amplamente, forma-se uma justificada suspeita de que nenhuma delas seja correta, isto é, de que existe um equívoco” [“Religião e Psicologia”, OC 18, § 1500, trad. mod.]. Quase cinquenta anos mais tarde, o número de opiniões e interpretações divergentes sobre Jung multiplicou-se de maneira prodigiosa. Ele se transformou num personagem sobre quem uma infindável sucessão de mitos, lendas, fantasias e ficções continuam a ser tecidas (SHAMDASANI, 2011, p. 14).

O trecho mostra as imagens de autor decorrentes do processo de recepção de seus textos, e a gestão destas imagens pela comunidade discursiva. Jung, porém, enunciou em diversos gêneros: seu “Livro vermelho”, junto com a autobiografia editada por Aniela Jaffé (1986) – ambas obras póstumas – mobilizam de maneira distinta os efeitos de sentido implicados pelas instâncias de inscrição de autoria, se comparadas às obras psicológicas veiculadas durante a vida do escritor.

Neste ponto, distinguindo alguns conceitos básicos: por “espaços de subjetivação” (MAINGUENEAU, 2016) ou de “funcionamento de autoria” entendo o regime de enunciação em que as distintas instâncias de inscrição – *inscritor*, *escritor* e *pessoa* – refletem imagens de autor, as quais interagem pela atuação de diferentes agentes da comunidade discursiva. O autor é assim considerado como um ator da cena que é construída na enunciação. A cena de enunciação põe em evidência uma atividade enunciativa capaz de gerar sua presença, ao mesmo tempo, no mundo que ela constrói e no mundo em que ela se constrói. Esta atividade enunciativa deve legitimar a situação de enunciação em que ela pretende surgir.

Ao abordar os enunciados autobiográficos ligados à constituição histórica da Psicologia Analítica considero-os no espaço interdiscursivo; como, pois, nos referirmos a seu estatuto, se o “Livro vermelho” institui um regime de enunciação que impõe um rito de escrita próprio?

#### *Ritos de escrita*

O ato de escrever, de trabalhar num manuscrito, constitui a zona de contato mais evidente entre “a vida” e “a obra”. Trata-se de fato de uma atividade inscrita na existência, como qualquer outra, mas que também se encontra na órbita de uma obra, na medida daquilo que assim fez nascer. A ponto de se discutir muitas vezes para se saber onde passa a fronteira entre o texto e o “antetexto” (MAINGUENEAU, 2001, p. 46-47).

O regime de subjetivação que opera na autobiografia se processa na instituição de uma interface entre vida e obra (Bio/grafia) que justifica e legitima uma imagem de criador: “os indivíduos se recolhem para criar, mas, criando, adquirem os meios de validar e preservar esse recolhimento” (MAINGUENEAU, 2001, p. 56). A obra de Carl Jung parece abranger esses dois extremos: a solidude e a produção *em e para* uma comunidade discursiva, haja vista a heterogeneidade de seus escritos, oriundos de transcrições de conferências, conversas com pacientes, auto experimentos, artigos em revistas, registros autobiográficos, etc., nos quais interagem as imagens autorais do médico – e psicólogo –, do escritor erudito, do pai de família, a figura do sábio representante da espécie humana.

A paratopia é, não somente o que torna a obra possível, como também aquilo que a obra configura e legitima dando-lhe sentido. Este conceito, como o coloca Maingueneau (2016, p. 26), diz respeito a um “pertencimento paradoxal”, que é não apenas condição, mas é também o “motor da criação e da enunciação”. A paratopia de um discurso constituinte – o da Psicologia Analítica, pra efeitos deste estudo – dá-se de maneira que a instituição discursiva “não pode de fato pertencer plenamente ao espaço social”, mantendo-se “na fronteira entre a inscrição em seus funcionamentos tópicos” e sua autolegitimação enunciativa (MAINGUENEAU, 2016, p. 92). Este “não pertencimento” parcial ao espaço social reflete-se na enunciação: é a condição de validação dos próprios enunciados e da produção de seus sentidos, em um movimento de autolegitimação. Como todo discurso constituinte, a Psicologia não se encerra em um território dado, mas é comparável a uma “rede de lugares” sociodiscursivos.

É, portanto, por meio da paratopia que a obra pode vir à existência (MAINGUENEAU, 2016, p. 119), no sentido de que é preciso deslocar-se dos lugares já referendados para enunciar uma nova “região do conhecimento”. A paratopia em jogo na Bio/grafia junguiana é paradoxal: o “Livro vermelho” foi composto em sua maior parte na biblioteca de Jung, um espaço apartado do universo cotidiano,

portanto, paratópico tanto quanto à cronografia (manuscrito em caligrafia gótica) quanto à topografia (“paratopia espacial”) (MAINGUENEAU, 2010, p. 161). Na biblioteca do erudito, espécie de museu da memória discursiva, convivem manuscritos clássicos e códices medievais, falas de filósofos, entidades mitológicas e ditos religiosos das mais variadas procedências do Ocidente e do universo discursivo oriental.

Parecia-me que estava vivendo num manicômio que eu mesmo tinha construído. Eu andava para lá e para cá com todas estas figuras fantásticas: centauros, ninfas, sátiros, deuses e deusas como se fossem pacientes e eu os estivesse analisando. Eu lia um mito grego ou negro como se um lunático estivesse me contando sua anamnese<sup>9</sup> (SHAMDASANI, 2009, p. 197).

No trecho a seguir, o enunciador se inscreve como o pensador reservado cujas ideias não foram bem compreendidas, e legitima um campo de estudos em torno da polêmica sobre a psique humana; neste deslocamento do lugar sociodiscursivo, o enunciador adota a postura (*ethos* ascético) do mensageiro cuja solitude é a condição (paratópica) para a criação:

Quando criança, sentia-me solitário e o sou ainda hoje, pois sei e devo dizer aos outros coisas que aparentemente não conhecem ou não querem conhecer. A solidão não significa a ausência de pessoas à nossa volta, mas sim o fato de não podermos comunicar-lhes as coisas que julgamos importantes, ou mostrar-lhes o valor de pensamentos que lhes parecem improváveis. Minha solidão começa com a experiência vivida em sonhos precoces e atinge seu ápice na época em que me confrontei com o inconsciente. Quando alguém sabe mais do que os outros, torna-se solitário. Mas a solidão não significa, necessariamente, oposição à comunidade; ninguém sente mais profundamente a comunidade do que o solitário, e esta só floresce quando cada um se lembra de sua própria natureza, sem identificar-se com os outros (JAFFÉ, 1986, p. 143).

Conheci todas as dificuldades possíveis para me afirmar, sustentando meus pensamentos. Havia em mim um *daímon* que, em última instância, era sempre o que decidia. Ele me dominava, me ultrapassava e quando tomava conta de mim, eu desprezava as atitudes convencionais. Jamais podia deter-me no que obtinha.

<sup>9</sup> “It seemed to me I was living in an insane asylum of my own making. I went about with all these fantastic figures: centaurs, nymphs, satyrs, gods and goddesses, as though they were patients and I was analysing them. I read a Greek or a Negro myth as if a lunatic were telling me his anamnesis”.

Precisava continuar, na tentativa de atingir minha visão. Como, naturalmente, meus contemporâneos não a viam, só podiam constatar que eu prosseguia sem me deter (JAFFÉ, 1986, p. 144).

É neste sentido que as condições de produção de sentido no “Livro vermelho” constituem uma “paratopia de identidade” (MAINGUENEAU, 2010, p.161). O processo de inscrição da autoria passa pelo deslocamento de um lugar sociocomunicativo dado de antemão; assim o *inscritor*<sup>10</sup> – enunciador e agenciador do texto (MAINGUENEAU, 2010, p. 143) – enuncia desde um espaço impossível criado pela própria fala – enunciar, neste sentido, é colocar-se, mas também deslocar-se. Deste modo, a paratopia se dá na impossibilidade de que a forma de subjetividade autoral assim engendrada pertença plenamente ao espaço social, ao mundo das atividades ordinárias. Este não-encontrar-seu-lugar é a condição de “fazer obra”.

Quando a produção é uma questão profundamente individual, a paratopia elabora-se na singularidade de um afastamento biográfico. Por sua maneira de ‘inserção’ no espaço literário da sociedade, o autor cria, na verdade, as condições de sua própria criação; há obras cuja autolegitimação passa pelo afastamento solitário de seu criador e outras que exigem sua participação em empreendimentos coletivos (MAINGUENEAU, 2016, p. 92).

Bio/grafia” que se percorre nos dois sentidos: da vida rumo à *grafia* ou da *grafia* rumo à vida. [...] Existe aí um envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida (MAINGUENEAU, 2001, p. 46-47).

Estando, portanto, o discurso psicológico constituído de enunciados dos tipos auto-observação introspectiva e interpretação dos significados dos símbolos, qual é a forma de insinuação/inserção da Bio/grafia do autor Jung nos textos do campo?

Na análise do *corpus*, percebi que os eventos enunciativos do “Livro Vermelho” operam um trabalho de estabilização de enunciados. Na publicação póstuma da obra é possível observar a reprodução dos esboços anteriores ao volume caligráfico encadernado, que foram coletados pelo editor na biblioteca de Jung, e dispostos como notas de rodapé; as versões apresentam rasuras, trechos e palavras riscados, acréscimo de parágrafos feitos pelo autor. O trabalho de gerenciamento da obra pelo

<sup>10</sup> O *inscritor*, conforme coloca Maingueneau (2010, p. 143), não é o que faz o garante do texto, mas “o que se manifesta em particular através de seu recorte, de sua apresentação”.

editor Sonu Shamdasani, feito a partir do fac-símile dos originais, representa uma “montagem” de tipo histórico-investigativa, porém, nem por isso desprovidas do gesto de organização e interpretação, disposição e apresentação.

De acordo com Shamdasani (2009, p. 215), Jung considera suas experiências oníricas e visionárias como a gênese dos textos contidos no *Liber novus*, os quais representam, por sua vez, a gênese de sua obra psicológica. A obra paratópica é assim mostrada como sendo uma espécie de matriz ou protótipo germinal: de apenas 35 páginas do manuscrito “Livro vermelho” teria se desdobrado uma obra psicológica de mais de 400 páginas escrita por Jung – “Tipos Psicológicos” – texto de ampla repercussão na comunidade discursiva<sup>11</sup>:

Tomei todo meu material empírico de meus pacientes, mas a solução do problema tirei-a de dentro, de minhas observações do processos inconscientes. Procurei fundir essas duas correntes de experiência exterior e experiência interior no livro dos *Tipos* (JUNG, 2013a, p. 185).

Por isso falo principalmente das experiências interiores. Entre elas eu incluo meus sonhos e visões. Estes formam a *prima materia* de meu trabalho científico. Eles foram o magma ígneo a partir do qual a rocha a ser talhada se cristalizou (JAFFÉ, 1989 [1961]), p. 4).

Em “Tipos psicológicos” (1921), Jung observava que, em Psicologia, as concepções são “um produto da constelação psicológica subjetiva do pesquisador (OC, v. 6, §9). Esta reflexividade formou um tema importante em sua obra ulterior<sup>12</sup> (SHAMDASANI, 2009, p. 232 [nota 38]).

Da interpretação dos trechos, depreende-se o assim chamado “trabalho de estabilização dos enunciados”, através do qual os diferentes gêneros discursivos nos quais as imagens do autor se inscrevem, ao contrário de formarem uma *Opus* ou obra unívoca acabada, mostram uma obra espectral, fantasmagórica, edificada na instabilidade das fronteiras genéricas. O “Livro vermelho” se apresenta ao leitor e à análise de forma paradoxal: seu estatuto em termos de pertencimento a um gênero

<sup>11</sup> Da referida obra procedem os termos “introvertido” e “extrovertido”, tipologia que se vulgarizou.

<sup>12</sup> “In *psychological Types* (1921) Jung noted that in psychology, conceptions are “a product of the subjective psychological constellation of the researcher” (CW 6, §9). This reflexivity formed an important theme in his later work”. Tradução minha.

discursivo é dúbio. Ao princípio, lê-se: “Escrito por C. G. Jung de próprio punho, em sua casa em Küsnacht/Zurique, no ano de 1915”<sup>13</sup> (SHAMDASANI, 2009, folio 1f).

No excerto lemos “escrito por C. G. Jung, de próprio punho”, expressão que confere ao autor o estatuto de criador da obra que leva seu nome. São ainda oferecidas as coordenadas espaciotemporais (data em que foi escrito): é um procedimento que corrobora a lenda de uma “identidade criadora” (MAINGUENEAU, 2016). O fato de ter sido escrito a mão pelo próprio autor, isto é, com a caligrafia própria, supõe autenticidade, originalidade, por não ter sido adulterado pela intervenção/edição de outros sujeitos. Este procedimento coliga as instâncias do enunciador *agenciador* do texto, que faz seu garante, portanto, responsável por ele, e o “auctor” – responsável por um agrupamento de textos referidos a uma identidade que possui notoriedade, portanto, “autoridade”.

A cena de enunciação imposta pelo suporte “livro manuscrito em caligrafia medieval” atua como um embreante paratópico: denuncia o distanciamento do escritor e sua obra com relação ao “tempo moderno”. Este problema de paratopia discursiva, descrito por Maingueneau (2001, p. 62) como uma forma de posicionar-se em um “entrelugar”, demonstra que, por mais se aproxime da ideia de um “eu soberano”, o estatuto do enunciador oscila entre um “autor-responsável”, um “autor-ator” e o auctor”. O “autor-responsável” representa a “instância de estatuto historicamente variável que responde por um texto”; o “autor-ator” é aquele que gere uma trajetória ou uma carreira, “organizando sua existência em torno da atividade de produção de textos”. “Auctor” refere-se ao autor como correlato de uma obra maior (*Opus*) (MAINGUENEAU, 2010, p. 30).

De forma sintética, o processo de inscrição no “Livro vermelho” legitima a subjetividade do *escritor* Jung, e reforça o “mito do indivíduo” – ou “autoficção”, segundo Maingueneau (2001, p. 61). Os textos assinados por Jung que foram excluídos de suas “Obras completas” (*Collected Works*) vieram, portanto, a modificar a imagem autoral quando publicados postumamente.

## O fantasma do autor

*I am not my own history, or my historiographer.*

---

<sup>13</sup> “Written by C.G. Jung with his own hand in his house in Küsnacht/Zurich in the year 1915”. Tradução minha.

Ao enunciar neste *mídiu*m que é a rede televisiva, que o seu “eu” não é a sua “própria história”, nem tampouco seu historiador, esta observação vetusta inscreve a imagem de “cidadão comum do gênero humano” no afastamento do enunciador com relação à obra que leva sua assinatura. “Eu sempre desconfiei de uma autobiografia porque alguém nunca pode dizer a verdade. Na medida em que alguém é verdadeiro, ou acredita ser verdadeiro, isto é uma ilusão ou uma piada de mau gosto” (SHAMDASANI, 2005, p. 11).

O produtor de textos, posicionado em um entrelugar, negocia sua inserção como uma instituição por direito próprio, e valida sua autoridade criando uma obra “atópica”; assim ele se impõe no campo da Psicologia, em um regime de alianças e oposições com outros autores e “escolas”: para se colocar, Jung deveria instituir um lugar de fala que desestabilizasse o lugar das ciências médicas e humanas. Isso ele o faz enunciando através de um *ethos* crítico, analítico.

Pode-se concluir que a obra de Jung pertence a um quadro sócio-histórico em que a Psicologia tenta demarcar e ocupar um lugar entre as ciências, por meio da instituição da personalidade como um campo legítimo de estudos científicos, condição constitutiva da semântica discursiva desta obra. O nome autoral de Jung está colocado no status de um “auctor” porque seu prestígio se tornou de tal relevância que se publicam textos seus que não estavam destinados à publicação – como é o caso do “Livro vermelho”. De acordo com Maingueneau (2010, p. 32), “para ser plenamente auctor, é preciso ser reconhecido, ter uma ‘imagem de autor’”. Os mediadores (editores) da obra de Jung intervêm reunindo seus textos e modificaram a imagem de autor associada a esse nome.

A assinatura “C. G. Jung” não se refere de maneira idêntica aos seus textos publicados como ensaios psicológicos, cartas pessoais, autobiografia, diários, prefácios em livros de outros autores, etc. Como já foi dito, cada uma dessas tipologias textuais e gêneros de discurso carrega de modo distinto a relação entre imagem de autor, obra e biografia.

O “Livro vermelho” compõe uma cenografia da odisseia íntima, peregrinação do escritor por regiões intrapsíquicas e seu diálogo com personagens que são personificações de funções mentais. Apresentarei, a seguir, uma análise da

cenografia de trechos do “Livro vermelho” que, ainda que indiretamente, são cruciais para se compreender o funcionamento da autoria.

O *corpus* apresenta enunciados metalinguísticos; os diálogos e solilóquios da obra são uma reflexão sobre o próprio processo de criação. A cenografia autobiográfica em forma de diálogos faz-nos ver a *pessoa* (pelo disposição textual cronográfica, em forma de diário) e a encenação do escritor: trata-se da escritura como processo discursivo de instituição da subjetividade, no qual, enunciando, o auctor (já consagrado e canonizado) desvenda o funcionamento da construção do sentido.

O discurso direto mostra a personagem “Alma” incorporando o *ethos* sábio, proverbial. A enunciação instaura a cenografia em que a alma fala desde uma posição onisciente, tal como uma proclamação oracular.

Se dizes que o lugar da alma não existe, então ele não existe. Mas se dizes que ele existe, então ele existe. Observa o que diziam os antigos na imagem: a palavra é ato criador. Os antigos diziam: no princípio era a palavra [logos]. As palavras que oscilam entre a tolice e o sentido são as mais verdadeiras (JUNG, 2013a, p. 130).

Neste trecho, o intertexto bíblico, que remete ao Evangelho de João, aparece como citação implícita – é a boca profética que fala e possui a autoridade de se apropriar do dito “verdadeiro”: o *ethos* oracular tem por efeito compor uma cenografia atemporal. A fala profética tem as marcas verbais bem definidas do augúrio e da profecia, que incorpora a atitude e a postura discursiva dos textos clássicos da Antiguidade, e dota o caráter da personagem “alma” da atitude, do caráter de mediadora entre a “verdade” e a “linguagem”, entre o discurso primordial, autêntico, e as falas cotidianas, uma vez que “Alma” fala por enigmas.

Analisando a semântica global desses enunciados e seus desenvolvimentos analíticos posteriores feitos pelo enunciador ao longo do texto, o *ethos* sapiencial, mântico, em que o co-enunciador incorpora a atitude da revelação oracular tem por efeito engendrar uma língua através da qual a alma torna-se uma interlocutora e pode ser “observada”, “interpelada”, podendo-se ouvi-la. O escritor assim se posiciona como um interlocutor do mundo psíquico; e seu texto toma os moldes de um metagênero dialógico – ao estilo platônico, ciceroniano; o que é, aliás, uma prática característica da psicoterapia, o diálogo; (na psicoterapia, o interdito na cotidianidade

dos discursos ganha espaço e voz; a linguagem assim transgride os enunciados referendados.

### Considerações finais

O posicionamento da Psicologia Analítica institui a audição da mensagem pagã, pré-cristã como resgate daqueles enunciados interditos pelo discurso eclesiástico da moral cristã, acorrentados ao submundo das falas interditas. O discurso mitológico subverte a moral convencional, e desta forma ocupa seu lugar na polêmica com o discurso religioso, filosófico e médico-científico.

A obra de Jung traz à tona certos sintagmas silenciados pela histórica cultural judaico-cristã ocidental; por isso emula o tom da fala dos antigos, a sentença lapidar, fato que é endossado pelos elementos paradiscursivos do *corpus*: as imagens pintadas a mão no livro. O valor de *inscritor* no “Livro vermelho” representa o aspecto de manufatura, da artesanaria de uma inscrição de entalhes que contornam o sentido do dito e do entredito.

“Tudo está predito. Mas quem saberá interpreta-lo?” (JUNG, 2013a, p. 130). Nestes trechos representativos, o enunciador incorpora o *ethos* profético. E coloca a significação sob o signo do enigma, donde a necessidade da descoberta de uma linguagem “autônoma”. O “Livro vermelho” joga com três registros linguísticos: o registro descritivo, em que são encenados os diálogos – no qual se confundem as imagens do “autor” e da “pessoa” –, o registro mântico, em que um “enunciador” interpreta poeticamente os eventos encenados, e uma terceira camada conceitual com que o “auctor” interpreta os enunciados das cenas dialógicas e apresenta traduções das cenas descritivas.

O solilóquio psicodramático do “Livro vermelho” encena a lenda do advento de uma obra (e o mito pessoal do seu “criador”/escritor). O texto “literário” de Jung está, logo, em relação interdiscursiva com sua obra psicológica, pois se estabelece como um discurso constituinte, fundador, que confere ao texto poderes de dizer. Este “poder dizer” se refere ao gesto autocrático, à autolegitimação autoral. Neste quadro conceitual, o “contexto” da obra é desvinculado da exclusividade dos pressupostos sociológicos e psicológicos e, no quadro da Análise do discurso, podemos considerar que o “contexto” está inscrito na cenografia da enunciação, isto é, o dizer se constitui

de forma a legitimar o dito; o contexto e as circunstâncias de produção são, em outras palavras, constituintes intradiscursivos. Segundo esta abordagem, ao enunciar, o autor cria e gere as condições de sua própria enunciação.

Para concluir, a identidade autoral é também gerenciada: por editores, prefaciadores, tradutores, pela comunidade criada pela repercussão da obra (comunidade discursiva) e, como já foi dito, pela imagem de leitor esperado implicada no processo de inscrição. Tendo em vista a instabilidade de relações entre as instâncias autorais, a pergunta “*quem* é o autor dessa obra” admite um nome próprio como resposta; porém, esse é apenas um dos aspectos relacionados à enunciação: a identidade remete a um estado civil, uma biografia pessoal, instância ou forma de subjetividade à qual Maingueneau designa *pessoa*. Mas a imagem construída do autor pode também recair sobre o aspecto da trajetória literária do *escritor*. A instância *inscritor*, por sua vez, projeta a imagem do enunciador “intratextual”<sup>14</sup>. É na explicitação da imbricação destas três instâncias, portanto, que busquei embasar esta análise.

## REFERÊNCIAS

- ELMS, Alan. Jung's lives. *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, n. 41, p. 331-346, 2005. Disponível em: [researchgate.net/publication/7569141\\_Jung's\\_lives](https://www.researchgate.net/publication/7569141_Jung's_lives). Acesso em: 16 mar. 2020.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- JAFFÉ, Aniela. *Memórias, sonhos, reflexões*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Nova Fronteira, 1986.
- JAFFÉ, Aniela. *Memories, dreams, reflections*. Trad. Richard e Clara Winston. New York: Vintage books, 1989.
- JUNG, Carl Gustav. *O livro vermelho*. Trad. Edgar Orth. Petrópolis: Vozes, 2013a.
- JUNG, Carl Gustav. *Obras completas*. Vol. 15. O espírito na arte e na ciência. Trad. Dora M. Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2013b.
- MAINGUENEAU, Dominique. Autoralidade e pseudonímia. *ABRALIN*. V. 15, n. 2, 2016. Disponível em: <http://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1286>. Acesso em: 14 mar. 2020.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. Trad. Décio Rocha. São Paulo: Parábola, 2008.

---

<sup>14</sup> A devida explanação destes conceitos precisa apoiar-se nas noções de espaço canônico e espaço associado, regimes de enunciação distintos, além dos limites desta exposição.

- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2016.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Doze conceitos em Análise do discurso*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Parábola editorial, 2010.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Criar, 2005.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MUSSALIM, F.; RODRIGUES, K. O funcionamento da autoria na epístola De Profundis de Oscar Wilde. *Criação & Crítica*, n. 12, p. 20-32, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/74774>. Acesso em 16 set. 2019.
- SHAMDASANI, Sonu. *Jung e a construção da Psicologia Analítica: o sonho de uma ciência*. Trad. Maria Sílvia M. Netto. Ideias & Letras: Aparecida, 2011.
- SHAMDASANI, Sonu. *Jung stripped Bare: by his biographers even*. New York: Routledge, 2018.
- SHAMDASANI, Sonu. "Introduction". In: JUNG, C. G. *The red book*. Trad. Mark Kyburz, John Peck, Sonu Shamdasani. London: Norton, 2009.

---

Recebido em: 17/04/2020

Aceito em: 13/06/2020

## **Amélia: Cosmopolitismo do pobre e a resposta dos países emergentes aos hegemônicos**

*Amelia: The cosmopolitanism of the poor and the developing countries' reply to the hegemonic ones*

Patrícia Mara de Carvalho Costa Leite<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo pretende tratar de duas questões, primordialmente: como o cosmopolitismo do pobre pode ser considerado diagnóstico da globalização cultural, no qual são esvaziados os conceitos de cidadania e alta cultura, bem como, qual seria a resposta dos países emergentes, para os hegemônicos, sobre a questão dos descompassos temporal e cultural entre eles. O filme *Amélia* (CAROLINA, 2000), objeto de análise deste artigo, traz vários exemplos que ilustram as questões pontuadas. A discussão, embasada, principalmente, pelos estudos de Santiago (2004), Montaldo (2004), Santos (2009), Spivak (2010) e Bhabha (2013), denota que, em *Amélia*, há a subversão do discurso hegemônico europeu, já que “o subalterno tem voz” e responde de várias formas ao país hegemônico, sendo uma delas representada pela mutilação de uma parte do corpo da mulher ‘civilizada’, ou mesmo, o cosmopolitismo do pobre, exemplificado na figura de Amélia, ao se mudar para a França. O filme também evidencia o choque cultural pelo embate entre alta cultura e baixa cultura permeado pelo diagnóstico de globalização cultural.

**Palavras-chave:** Cosmopolitismo do pobre; Globalização cultural; Amélia.

**Abstract:** This article aims at discussing two statements: how the cosmopolitanism of the poor can be considered a diagnosis of cultural globalization, in which the concepts of citizenship and high culture are emptied, as well as, seeking for the emergent countries reply to the hegemonic ones regarding the cultural and time development differences between them. The film *Amelia* (CAROLINA, 2000), the subject of this analysis, shows examples that illustrates the questions above. Its analysis based mainly on the studies of Santiago (2004), Montaldo (2004), Santos (2009), Spivak (2010) and Bhabha (2013) emphasizes that *Amelia* discusses the subversion of the hegemonic European discourse, in as much as, it makes room for the subaltern's voice to be heard when responding to the hegemonic countries. One way for the subaltern to gain their own voice was represented by the image of the 'civilized' woman having a part of her body mutilated, and another example was the cosmopolitanism of the poor, represented by the figure of Amelia moving to France. The film also presents the cultural shock between high and low culture and the diagnosis of cultural globalization.

**Keywords:** The cosmopolitanism of the poor; Cultural globalization; Amelia.

### **Introdução**

Há, no cinema, uma tentativa de representação do mundo. Na perspectiva de Santos (2009, p. 45), “as narrativas cinematográficas [...] da mesma forma que podem ser construídas e estruturadas de acordo com múltiplas possibilidades sintáticas e semânticas, também apresentam discursos dotados de uma carga social, cultural e psicológica”. Há que se pontuar, pois, que o cinema veicula vários discursos, nos quais perdura, notadamente nas produções que o dominam, a história do colonialismo sob a

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Linguísticos, na área de Ensino e Aprendizagem de Línguas Estrangeiras, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora Adjunta do Departamento de Letras, Artes e Cultura da Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ). E-mail: patriciacostaleite@ufs.ju.br.

ótica do colonizador, considerado vitorioso, progressista. Em outros termos, o cinema dominante versa, com frequência, sobre “os ‘vencedores’ da história, em uma filmografia que idealiza a empresa colonial como uma missão civilizatória filantrópica motivada pelo desejo de avançar sobre as fronteiras da ignorância, da tirania e da doença” (STAM, 2003, p. 34).

Isso não parece acontecer no filme objeto de análise, Amélia (CAROLINA, 2000), proveniente do Brasil, um país colonizado e contrariando, um pouco, ao menos, o discurso colonial (do ponto de vista do colonizador), que oferece um lugar diferenciado ao colonizado e ao colonizador, em vários momentos do enredo, negando/repudiando, a seu modo, com pitadas cômicas, o eurocentrismo, na figura de uma atriz francesa. Este eurocentrismo contemporâneo passa a ser “o resíduo discursivo ou a sedimentação do colonialismo” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 40).

Enquanto detentora do poder, posicionando-se, por séculos, no centro do mundo, a Europa criou, para si e para os demais países, a ideia de civilização, a qual se encontra na origem de muitas controvérsias e dicotomias, tais como: “a civilização *versus* barbárie, o culto *versus* inculto, o superior *versus* o inferior” (SANTOS, 2009, p. 46).

Por esse discurso hegemônico, o que era considerado cultura estava associado à Europa, e os países emergentes eram meros coadjuvantes na história da civilização, sem uma cultura (legitimada) própria e presos ao colonialismo, mesmo após seu término oficial, marcado pelos descompassos cultural e temporal entre o desenvolvimento da Europa e de seus colonizados. Shohat e Stam (2006, p. 21) acrescentam que

[...] embora os discursos colonialista e eurocêntrico estejam intimamente relacionados, suas ênfases são distintas. Enquanto o primeiro justifica de forma explícita as práticas colonialistas, o outro ‘normaliza’ as relações de hierarquia e poder geradas pelo colonialismo e pelo imperialismo, sem necessariamente falar diretamente sobre tais operações.

Todavia, a falta de uma linha demarcatória entre o que é considerado primeiro mundo e terceiro mundo é retratada no atual regime cunhado na globalização. Estes se imbricam. O teor dos discursos binaristas, marcados pela ocupação dos lugares de oprimido e opressor, cede lugar a um espaço de negociação, marcado por tensões de raça, classe, gênero e, também, de uma nova forma de cosmopolitismo: o

cosmopolitismo do pobre. Isso é reproduzido nas artes, por exemplo, já que, “se por um lado o cinema é mimese e representação, por outro é também enunciado, um ato de interlocução contextualizado entre produtores e receptores socialmente localizados” (STAM, 2003, p. 305).

Por sua vez, a América Latina é culturalmente híbrida, mestiça, sendo uma das consequências dessa inter-relação, entre vários segmentos sociais e culturais, o surgimento de uma nova cultura: a cultura de massa (MARTIN-BARBERO, 2009). A ideia de alta cultura existe como uma contraposição à cultura de massa ou baixa cultura. A indústria cultural e seu produto, a cultura de massa, se alimentam da alta cultura e da cultura popular (danças, músicas típicas...), estratificando consumidores em três categorias: público erudito, público cultivado e grande público. Este poder de ter sua própria cultura e a retirada da aura, a queda da alta cultura da torre de marfim, são criticados pela Escola de Frankfurt. Para Adorno e Horkheimer (*apud* MARTIN-BARBERO, 2009), a contracultura seria uma implosão do social; uma ferramenta inexorável de controle social. Enfim, esse panorama desemboca em uma globalização cultural.

Assim sendo, o diretor de cinema pode, por exemplo, fazer uma contravenção, rejeitando a harmonia dos discursos veiculados pelas instituições de poder em prol da veiculação dos discursos das minorias, como é o caso do filme *Amélia*, como já mencionado, mostrando algumas respostas do colonizado ao colonizador. A diretora brasileira Ana Carolina, cujo filme é produzido no contexto latino-americano, trata de questões relativas à globalização, uma vez que promove o encontro entre três mulheres do interior de Minas e uma francesa, evocando um discurso colonial com tensões e momentos de negociação com o discurso eurocêntrico e fazendo emergirem vozes dissonantes, que “normalmente” são silenciadas. Ao se retirar o discurso hegemônico europeu do centro, há um redimensionamento das hierarquias, bem como a desmistificação de um ponto de vista legitimado pelas estruturas de poder.

### **Afinal, quem é Amélia?**

O filme *Amélia* (2000), da diretora Ana Carolina, tece uma trama ficcional em torno da passagem da atriz francesa Sarah Bernhardt pelo Brasil, o que realmente

aconteceu em meados de 1905. O filme mostra a questão do choque cultural, mais especificamente entre a cultura francesa e a cultura nacional.

Amélia é brasileira, nascida em Cambuquira, cidade do interior de Minas, e mora na França, onde trabalha para a renomada atriz de teatro Sarah Bernhardt, sendo sua função servir Sarah, tornando-se imprescindível a ela. Suas duas irmãs e uma empregada trabalham no sítio onde Amélia nasceu. O enredo gira em torno do encontro das irmãs “matutas” de Amélia e a atriz francesa, ocasionado pela morte de Amélia em Buenos Aires. Amélia fez questão de fugir de suas origens (das quais se envergonhava) e se tornar uma cosmopolita, já que saiu de seu país de origem, a fim de viver em melhores condições na França.

O diálogo entre as “matutas” e a atriz é sempre impraticável, já que as primeiras não são formalmente educadas e a segunda não se esforça para ser entendida ou se fazer entender, já que se sente numa posição de poder. A língua é uma expressão da falta de comunicação entre o brasileiro (terceiro mundista) e o europeu (hegemônico). Trata-se da não comunicação entre o civilizado e o não civilizado, a alta cultura e a baixa cultura. O filme *Amélia* se constitui em uma reflexão sobre o embate entre a civilização (Sarah) e a barbárie (trio de Minas Gerais), bem como em uma resposta dos países emergentes para os hegemônicos sobre a questão dos descompassos temporal e cultural entre estes.

Amélia é uma personagem fictícia, bem como suas três irmãs. Porém, a recriação de época e as questões políticas e culturais que o filme levanta são não só reais, mas passíveis de uma análise relevante sobre como o cosmopolitismo do pobre pode ser considerado diagnóstico da globalização cultural, no qual são esvaziados os conceitos de cidadania e alta cultura.

## **Análise do filme**

### **A carta de Amélia**

Na primeira cena do filme, Sarah está em crise. Ao encerrar sua encenação no palco, cai desfalecida nos braços de Amélia, acreditando não ser mais amada pelo público e sentindo-se envelhecida. Amélia a ajuda e a convence a vir ao Brasil apresentar o espetáculo “Tosca”. O fato de uma brasileira servir a uma atriz francesa “se constitui uma apropriação benevolente do Primeiro Mundo e a reinscrição do

Terceiro Mundo como um Outro, aquele que serve, que realiza os trabalhos mais difíceis e ingratos” (SPIVAK, 2010, p. 71).

A camareira manda uma carta às irmãs, com os objetivos de contratá-las para que costurassem para Sarah e comunicar a estas a venda das terras de Cambuquira. Já no início da carta, Amélia enfatiza que, apesar de ter nascido nos “cafundós de Minas”, sentia repugnância pelo que a rodeava, inclusive a ignorância e a estupidez das irmãs. A figura emblemática de Amélia “[...] guia toda a trama. É ela quem conduz e propicia o encontro cômico, impiedoso, avassalador. Ela e o dinheiro, ambos invencíveis” (SANTOS, 2009, p. 53).

Ao se falar em cosmopolitismo, pensa-se num deslocamento das fronteiras culturais, promovido pela internet ou pelas novas diásporas. Amélia está intimamente ligada à questão do cosmopolitismo do pobre, tendo em vista que parte de Cambuquira para a França. Nessa carta enviada às irmãs, observa-se que Amélia assimila a cultura europeia, para, inclusive, olhar com desprezo para a sua cultura de origem. Esse é o fenômeno da aculturação, um dos fundamentos do multiculturalismo. Segundo Redfield, Linton e Herskovits (1936 *apud* SANTIAGO, 2004, p. 55), “a aculturação é o conjunto de fenômenos que resultam de um contato contínuo e direto entre grupos de indivíduos de culturas diferentes e que acarretam transformações dos modelos (*patterns*, no original) culturais iniciais de um ou dos dois grupos”.

A identificação cultural é, então, mantida à beira do que Kristeva chama de “perda de identidade” ou o que Fanon descreve como uma profunda “indecidibilidade cultural” (BHABHA, 2013). As irmãs se sentem desrespeitadas por Amélia e não a reconhecem mais, a ponto de pensarem em interromper a leitura da carta. A irmã do meio acredita que Amélia tem inveja delas não pelo que elas têm, mas pelo que são. Porém, em vários momentos do filme, produzem discursos controversos ao falarem como se sentem sobre a terra de origem. Francisca, a mais velha das irmãs, reza para que aconteça alguma desgraça com Amélia, a fim de que ela não a tirasse de suas terras em Cambuquira, mas, ao mesmo tempo, a agradece por tê-la libertado de uma vida de miséria, já que, se dependesse de Francisca, ela nunca pensaria em sair de lá. “Ao ser vista a partir de uma perspectiva externa, possibilitada pela distância entre o focalizador (Amélia) e o ambiente focalizado (o interior mineiro)” (SANTOS, 2009, p.53), Francisca compreende sua subalternidade em relação aos valores da civilização.

Parece perceber sua ignorância, seu “atraso” a partir da repugnância de Amélia em relação às suas origens.

Consoante Bhabha (2013), ao se ter a posição de outra cultura, no caso a francesa, a identidade passa por um deslocamento. No caso das irmãs de Cambuquira, elas já não reconhecem se é melhor permanecer nas terras de origem ou conhecer outros lugares, como fez Amélia. Perdem as noções de morada, de quem são e de quem é Amélia, que se mostra muito mudada em seu discurso. Na carta, há uma “reformulação de identidades coletivas no confronto com a alteridade” (MONTALDO, 2004, p.146), o que se confere não somente às irmãs, mas à Amélia e Sarah.

Uma das cenas do filme mostra Francisca falando, diante do sugerido por Amélia na carta, que não gostaria de vender nem “arrendá” suas terras para que tudo, assim, continue como sempre foi. A terra aqui remete à identidade, numa ideia de minha terra, minha pátria, contrariada por Bhabha (2013, p. 54): “o povo não é nem o princípio nem o fim da narrativa nacional”. O povo pensado no tempo duplo: objeto histórico de uma pedagogia nacionalista (historicismo), mas também sujeito de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo nação. É improvável que se leve em consideração a voz de um como sendo a de todos.

### **O encontro do ‘culto’ e do ‘inculto’**

Há, então, a ida das “matutas” para um hotel de luxo no Rio de Janeiro e o inusitado encontro com a atriz Sarah. Desde o princípio, a fim de se sentirem em casa, as três personagens de Cambuquira carregam um arsenal: matula, porquinho e coador de café. Percebe-se, em várias cenas, o embate entre a baixa cultura e a alta cultura. Ao chegarem às instalações do hotel, assustam-se com tanta pompa: a estátua no *hall*, por exemplo, as surpreende. Nada é familiar e, ao mesmo tempo, o comportamento e a aparência das mineiras causam estranheza aos “civilizados”.

O filme é perpassado por discussões sobre o embate cultural e também sobre gênero, uma vez que mostra “um ambiente de personagens femininas na *zona de contato*, conceito de Mary Pratt para designar o local caótico das negociações linguísticas, políticas e culturais de indivíduos separados por descontinuidades históricas e geográficas” (SANTOS, 2009, p. 54, grifo do autor). No limiar da zona de contrato, tem-se a imbricação de um discurso colonial e de um discurso eurocêntrico.

Sarah se recusa a aceitar os modos e costumes das irmãs mineiras em defesa da superioridade cultural de seu próprio povo, como se, ao aceitar/conviver com o “inculto”, isso a rebaixaria de alguma maneira.

A cena do piquenique, em que Sarah se exaspera com o fato de que as três mulheres do interior comiam o porco com as mãos, fazendo ruídos, sem nenhum constrangimento ou refinamento, exemplifica o etnocentrismo.

O etnocentrismo é o termo técnico que designa a visão das coisas segundo a qual o nosso próprio grupo é o centro de todas as coisas, sendo todos os demais grupos medidos e avaliados por referência ao primeiro. [...] cada grupo pensa que os seus próprios costumes (*folkways*, no original) são os únicos bons (SUMMER, 1906 *apud* SANTIAGO, 2004, p. 55).

Sarah se atormenta ao imaginar o que sua mãe pensaria dela naquela situação e se pergunta o que estava fazendo naquele fim de mundo depois de ter conquistado o mundo todo. Nas palavras de Menezes de Souza (2004, *online*): “as estratégias discriminatórias do discurso colonial baseiam-se na instauração de um mito de origem (a supremacia absoluta da raça colonizadora) inscrito numa recusa radical de alteridade e de hibridismo”.

Bhabha (2013) denota, ainda, que a tentativa do migrante sempre foi se adaptar (como faz Amélia na condição de subalternidade). Todavia, quando quem imigra é a atriz pertencente ao primeiro mundo, ao se colocar nesse lugar de poder, não se vê obrigada a se adaptar. Pelo contrário, traz consigo coisas que remetem à Europa e repudia o que é brasileiro. No Brasil, perde a referência do lugar, nem aqui, nem na França, mas no teatro, que é sua nação, sua pátria. Estar no teatro é se abrir à possibilidade de ficar próxima à alta cultura, à Europa. “A nação preenche o vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e parentescos transformando esta perda na linguagem de metáforas” (BHABHA, 2013, p. 199) da mesma maneira que acontece em “o teatro é a minha casa”, falada pela atriz durante o filme.

Ao considerar o teatro sua terra, o lugar se reveste de um simbolismo, tornando-se o espaço de negociação entre o civilizado e a barbárie, já que nenhuma delas está em sua morada fixa. Entretanto, pode-se ressaltar o fato de que as irmãs vão morar no teatro impulsionadas por Sarah, sem consulta prévia. Assomado a isso, sendo Sarah uma atriz, o teatro serve para ela como espaço de dominação. Santos (2009, p. 57)

acrescenta que “a atriz apodera-se do seu espaço de excelência para impor seu estilo de vida, além de suas concepções políticas e ideológicas”.

A língua, como já citado, se configura em uma arena de tensões e indagações. “Perscrutando o enigma da ignorância rústica que defronta as boas maneiras e o *savoirfaire* metropolitanos, o ator levanta a possibilidade de uma fala que transcenda as palavras– a fala do afeto” (SANTIAGO, 2004, p. 53). Isso é o que acontece no filme analisado por Silviano Santiago, *Viagem ao começo do mundo* (1977), de Manoel de Oliveira, visto que essa passagem versa sobre a cena em que pessoas que, supostamente, são da mesma família não falam a mesma língua e se esforçam para entender-se, colocando-se como iguais.

No tocante ao filme *Amélia*, não há afeto para mediar a comunicação, mas uma convivência imposta pela morte de Amélia. Consequentemente, mesmo em terras brasileiras, a atriz usa o francês e não se esforça nem para ser entendida, muito menos para se fazer entender, mais uma vez negando uma cultura que lhe é estranha. Ao que Spivak (2010, p. 47, *itálico da autora*), então, pontua: “o mais claro exemplo disponível de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro. Esse projeto é também a obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária *Subjetividade*”.

Conforme Santos (2009), observa-se a hierarquia que permeia a relação do europeu com o nacional, bem como entre os membros que pertencem a um mesmo grupo. Tanto Maria Luiza, criada das mineiras, quanto Vicentine, criada de Sarah, se igualam na servilidade, mas se comportam e se veem de modos distintos. Vicentine (nome traduzido para o “cambuquirês” como Dona Vicentinha) toma a língua francesa como sua, talvez por julgá-la superior de alguma maneira, e, ao contemplar a atriz Sarah, introjeta os gestos e as construções linguísticas desta como se quisesse fazer parte daquele mundo “superior”. Ao tentar se comunicar com as três irmãs, mantém sua postura de superioridade e só tenta falar espanhol em último caso. Aparenta não saber quem é ao confundir-se com a cultura de Sarah, uma vez que, para ser notada, parece ser necessário se fundir ao dominador. Segundo Spivak (2010, p. 60-61), “para o ‘verdadeiro’ subalterno, cuja identidade é a sua diferença, pode-se afirmar que não há nenhum sujeito subalterno irrepresentável que possa saber e falar por si mesmo”.

Já no caso da criada mineira, percebe-se que, ao contrário de Vicentine, que preza a alta cultura, o saber e a arte, Maria Luiza se configura em uma figura simples e

rústica, tratada a bofetões, com certa sensualidade em sua ingenuidade e se sujeitando a dormir no chão. Santos (2002, p. 54) resume bem a questão, advogando que

[...] as criadas, personagens imprescindíveis em ambas as comédias, lá estão: a criada cheia de carne e busto, em sua sensualidade dispersa e oca; a criada seca, a cópia, a frieza espantada. Da comédia, patroas e criadas, o fascínio entre mulheres, a atração pelas fórmulas opostas das classes. A perturbação entre elas, disputa, tagarelice, a conquista.

O embate entre alta e baixa culturas perpassa a trama todas as vezes quando há um certo estranhamento por parte ora do europeu, ora do sujeito colonizado. Um exemplo a ser citado seria da cena em que a atriz está representando em um ensaio e deita-se no caixão. Ao vê-la, as três “matutas” não conseguem distinguir que aquilo era uma arte, uma ficção, e tomam a atriz como morta. Sarah, por sua vez, quer se abrigar no caixão para morrer um pouco, descansar e se esquecer de que está longe de sua terra.

Uma das primeiras cenas do filme mostra a aparição da atriz, mortificada pelo falecimento de Amélia, porém altiva, teatral. As irmãs tentam, estupefatas, entender o que aquela mulher fina, fora do mundo delas, quer comunicar. Elas jogam no colo da atriz o porquinho trazido de Minas Gerais, que outrora passeava pelos aposentos elegantes do hotel. A atriz, despida de poses, compungida, comprime o animal contra o peito como se tentasse acabar com sua dor. Nem os gritos do porco a fazem sair de seus devaneios ou finalizar sua fala comovida e ininteligível para a audiência. Carolina (2009, *online*) define o encontro do culto e do inculto em entrevista ao *Estado de S. Paulo*:

[...] a convivência, no entanto, revela-se completamente impossível, não só pelas diferenças de língua, mas pelos costumes e tudo o que tornou uma civilização mais forte que a outra. Não se trata de uma cultura superior e uma inferior, mas de uma cultura mais frágil, mais gentil, que perece devorada pela cultura mais forte.

### **A representação do nacional e do europeu**

O Brasil é retratado, por seu estereótipo de “paraíso tropical”, como um lugar exótico, com mata fechada, negros desnudos pela rua, capoeiristas e animais raros (o papagaio no quarto da atriz faz menção a isso). Na figura de três “matutas” sem

educação ou conhecimento de mundo, o brasileiro é visto por Sarah como tendo a obrigação de ser feliz e como “atrasado”. Ela fala que o sol daqui só faz mal para a pele dela, o que recai novamente na recusa da alteridade, do hibridismo. O paraíso torna-se, pois, insuportável.

Há que se acrescentar a cena em que as mineiras e Sarah estão tomando banho, quando o personagem Lano faz uma comparação entre Sarah e Amélia. O comentário que se segue reforça mais um dos estereótipos do brasileiro, o de ser sensual e afeito ao sexo devido ao fato da resposta de Lano ser “Amélia era brasileira” e, posteriormente, apalpar as nádegas de Vicentine, deixando implícita a apresentação do estereótipo de sensualidade do brasileiro, como sendo positivo, porém, de maneira discriminatória, como se apreende nas palavras de Shohat e Stam (2006, p. 48):

[...] quando os estereótipos antinegros[...] são registrados como positivos (a liberdade da libido), isso nos diz mais sobre a imaginação erótica branca do que sobre o objeto de sua fascinação. O elogio da agilidade física do negro é tacitamente acompanhado pela afirmação de sua suposta incapacidade mental.

Sarah se envolve com um negro “de porte robusto”, o que vem de encontro às ideias expostas anteriormente. O europeu se envolve com o brasileiro fisicamente, pois, intelectualmente, pode achar impossibilidades pelo fato de este ser do terceiro mundo e, por essa razão, atrasado. Ela, também, sai a passeio como os “belos selvagens”, como citado, por seus atributos físicos. Hall (2003) cita que “os discursos sobre raça são estruturados por uma gama de **oposições binárias**. Há uma oposição poderosa entre ‘civilizado’ (branco) e ‘selvagem’ (negro)”<sup>2</sup> (p. 243, nossa tradução, negrito do autor), em que ‘cultura’ se opõe à ‘natureza’, para os brancos e, entre negros, ela se coincide com ‘natureza’. No mesmo sentido, tem-se o Brasil estereotipado relacionado à natureza, ao primitivo e à Europa, o país que subjuga a natureza e cuja cultura avulta-se.

O retrato da França, por sua vez, é uma atriz bem maquiada, trajando belos vestidos, bem-sucedida, culta. A arte é pensada como passaporte para se conhecer o mundo; a arte para poucos; a alta cultura como única forma de arte verdadeira. No teatro, que Sarah chamou de lar, tocava-se música clássica representando a alta cultura. Nas ruas, tocava-se o hino nacional, enquanto a atriz se divertia com homens

---

<sup>2</sup> Tradução nossa do original: “The racialized discourse is structured by a set of **binary oppositions**. There is a powerful opposition between ‘civilization’ (white) and ‘savagery’ (black)” (HALL, 2003, p. 243, negrito do autor).

brasileiros em uma carroça, mais uma vez simbolizando o atraso cultural. Nesse momento, a atriz lembra que tem um compromisso com o presidente do Brasil, mas envia-lhe um recado, no qual dizia que teria sido raptada por índios e iria sair com aqueles “bons selvagens” ao invés de se encontrar com um chefe de Estado. Nem a figura principal da Nação, o presidente, é respeitada, uma vez que Sarah parece se sentir mais importante que ele na condição de primeiro-mundista.

A figura altiva de Sarah mostra como o homem branco (europeu), ao conviver por um espaço de tempo com os selvagens (brasileiros), apropria-se de sua cultura, no caso, do poema declamado por Francisca, “I-Juca Pirama”, uma marca própria dos brasileiros, bem como de aspectos próprios do Brasil: onça, florestas... Pode-se relacionar tal questão ao conceito de tradução cultural de Bhabha (2013), para se comprovar sua não unidirecionalidade. Ou seja, tanto os europeus quanto os brasileiros, no caso, são vítimas desse processo que ocorre no espaço de fissura entre uma cultura e outra. A partir de tal conceito de tradução cultural de Bhabha, Dennis e Khan (2000) entendem que os símbolos de uma cultura resultam da negociação e recolocação em uma nova cultura em que serão ressignificados. Desse modo, neste ‘terceiro espaço’ os símbolos recebem novos significados.

O filme termina mostrando uma apresentação de Sarah em Paris, na qual, ironicamente, apresentam-se todos os estereótipos pelos quais o Brasil ainda parece ser representado mundo afora (há onças, índios e florestas no palco) e Sarah insere as mineiras como parte do cenário (nada falam) em seu espetáculo, que traduz o poema recitado por Francisca para o francês. Carolina (2009, *online*) avalia o filme:

[...] só aos poucos fui formulando a ideia de que estava enfocando o choque de culturas entre dois países em diferentes estágios de civilização, o Brasil e a França. O filme tem a lentidão dessa formulação. Primeiro é tudo muito orgânico, até percebe-se a metáfora das mulheres brasileiras imperializadas por Sarah. Sarah pega essas três mulheres que passam, lavam e cozinham, que estão à mercê dela, e as leva embora. É o que nós fazemos com tudo o que é nosso. O que é bom não fica, vai.

### **A resposta terceiro-mundista ao civilizado**

O país emergente representado como o Outro provoca um efeito de grandes proporções em seus habitantes: o esvaziamento da cidadania. O subalterno não se

reconhece, estando o subalterno feminino ainda mais na escuridão que os demais na visão de Spivak (2010). Sarah, ao demonstrar seu horror pelo paraíso, repete para as irmãs um discurso que há muito as segue: que elas seriam a inação, como se o europeu fosse o único detentor da cultura. Ocorre a repetição do estereótipo do “belo selvagem” na fala de Sarah, em relação aos homens que a acompanham na carroça, ao ressaltar as qualidades de Amélia. A atriz tenta desconstruir tal estereótipo ao se esbarrar nele por intermédio das três mineiras. O único adjetivo que o subalterno ganha é o da autenticidade, do ser exótico.

O subalterno, pois, é despido de seus valores, seja pela negação deles ou pela imposição de valores considerados superiores. Um exemplo é a cena do piquenique, em que Sarah exige que as três “matutas” usem talheres para comer. Acrescenta-se o fato de as mineiras não terem voz para Sarah. Isso se exemplifica quando as três, durante toda a trama, exigem o dinheiro de Amélia, e Sarah as ignora todo o tempo. Há, também, o fato de que Sarah faz imposições às mulheres: morarem no teatro, irem para Paris e fazerem parte do cenário de sua peça. “O subalterno não pode falar”, na ótica de Spivak (2010, p. 126), pois ainda não se reconheceu como tal e, também, por todos falarem por ele, sem darem-lhe voz.

Pela frase “Minha vida perdeu o rastro” (CAROLINA, 2009, *online*), dita por uma das mineiras, pode-se inferir que ela se sentia longe de suas origens, de sua terra, “das águas milagrosas” de Cambuquira, de sua identidade brasileira. Elas culpam a atriz de tê-las tirado tudo o que tinham, do mesmo modo que os países imperialistas fizeram com seus colonos. Amélia, por sua vez, envergonhada pela falta de cultura das irmãs, as aconselha a fingirem que sabiam tudo em relação à costura. De que modo? Calando-se. Foucault (2000) já dizia que todo saber é uma forma de poder.

Porém, os sujeitos que estão num entre-lugar, no caso, as brasileiras, respondem aos descompassos cultural e temporal em relação aos europeus. Amélia, representada como a mais fraca pelo próprio pai, ante seu “atraso” como brasileira, viajou para a França e lá “procura copiar, ser fina, assemelhar-se à francesa (‘Amélia era eu’, reconhece Sarah). Amélia infiltra-se” (SANTOS, 2002, p. 54). Ela ilustra o cosmopolitismo do pobre, viabilizado pela globalização cultural, como forma de procurar novas oportunidades.

As irmãs de Cambuquira dão sua resposta a Sarah: Francisca declama “I-Juca Pirama” e versos de Castro Alves, buscando a valorização da pátria apregoada pelo

Romantismo. “No duelo de textos, Francisca ergue a lança do indianismo, a força da altissonante poesia do sonho romântico de voracidade, coragem e resistência” (SANTOS, 2002, p.56). Para se elevar o Brasil, conforme o ideal romântico, ressaltavam-se o indígena e a natureza exuberante como símbolos da identidade nacional na tentativa de se procurar atributos do país, para compensar a suposta barbárie em relação aos centros europeus. Valorizar o exótico da cultura nacional implica a desvalorização desta, sob o prisma europeu, uma vez que parece não haver mais nenhuma característica sobressalente a ser exaltada.

Entretanto, ao se apropriar do discurso romântico, erudito, Francisca parece superar o subalternismo; parece elevar-se. A cena do poema recitado se configura em uma “revanche em relação ao olhar norteador eurocêntrico. Trata-se de um grande momento de resistência contra todas as tentativas de Sarah, que tenta a todo momento subjugar um modo de estar no mundo, a cultura comezinha das irmãs mineiras” (SANTOS, 2009, p. 58).

Há que se considerar que as irmãs reivindicaram o tempo todo o dinheiro de Amélia, de modo persecutório, com firmeza, dando voz à sua subalternidade. “E o dinheiro? A cobrança inevitável entre arte e capital, história e capital, vida e capital. Com a moeda – em outras mãos – rompem-se os limites fracos entre teatro e chanchada”, sugere Santos (2002, p. 56). Parece que se ouve a voz do colonizado reclamando sua terra devastada, seus índios mortos, suas riquezas, sua identidade roubada pelo colonizador.

Detecta-se que as “matutas” ainda se vingam de toda a opulência da atriz francesa ao retirarem um colchão, que fora colocado no chão para que ela se jogasse no final do espetáculo teatral. A atriz se assusta ao se deparar com o chão nu e quebra a perna, talvez uma alusão à frase de boa sorte usada no teatro: “Quebre a perna (*Break your leg*)”. A cena é coroada por risadas das irmãs, que continuam a cobrar o dinheiro que lhes é devido. O discurso capitalista perpassa toda a trama. Como menciona Carolina (2009, *online*):

[...] as mulheres rústicas representam uma civilização com seus códigos, suas músicas, mumunhas, comidas e meios de viver. Mas quando entra a civilização imperialista, e para nós àquela época a perfeição era caminhar para o afrancesamento, esta destrói a outra. O que sobra? A barbárie.

Em suma, é recorrente no filme o uso de estereótipos para se lidar com a questão das representações do Brasil e do brasileiro. Em outros termos, usam-se representações falsas “da realidade que rejeita a presença do Outro, além de negar o processo de hibridismo na construção da identidade” (SANTOS, 2009, p. 58). Ao se estereotipar, acaba-se por pressupor identidades puras, homogêneas, já que se nega o papel vital da diferença na construção do eu.

### Considerações Finais

As mulheres de Cambuquira são marginalizadas, dentro dos limites da própria terra natal, por uma atriz europeia. Todavia, em *Amélia*, a diretora, ao subverter o discurso hegemônico europeu, dá voz ao subalterno de maneira cômica, em que ele responde de várias formas ao país hegemônico, sendo uma delas a mutilação de uma parte do corpo da mulher “civilizada” ou, mesmo, do cosmopolitismo do pobre, exemplificado na figura de Amélia ao se mudar para a França.

O filme é atravessado por questões de classe, gênero, cultura e estereótipos, como analisado no presente artigo. Evidencia-se, primordialmente, o choque cultural pelo embate entre alta cultura e baixa cultura, como se fosse uma luta de espadas (as duas mulheres, Sarah e Francisca, duelam no teatro usando floretes de esgrima) permeada pelo diagnóstico de globalização cultural.

A identidade nacional é mostrada na figura das mineiras, que, nas palavras de Carolina (2009, *online*), “sintetizam a imagem do anti-herói brasileiro. Apesar da pena que sentia dessas personagens, eu não podia alterar sua condição dramática, transformando-as em heroínas, simplesmente porque isso não seria real”. A autora ainda aponta para a existência da identificação do telespectador com o herói “tanto que não possuímos o herói brasileiro. Temos sim, o anti-herói, tão bem representado por Macunaíma” (*ibidem*).

*Amélia* evoca a figura da mulher forte, empoderada, que enfrenta obstáculos em um mundo sumariamente paternalista, ao mesmo tempo em que mostra sua fragilidade em meio a um discurso hegemônico de uma cultura idealizada, que se vê como central e valiosa na sua unicidade. Apesar de mais de duas décadas terem se passado desde o lançamento do filme, este persiste contemplando temáticas atuais e dignas de estudo e discussão, ainda mais se considerarmos as polarizações que se

avultam, mundialmente, os governos neoliberais que se espalham, juntamente com a valorização de tudo o que é hegemônico, tradicional, homogêneo...

## REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi. *DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna*. In: \_\_\_\_\_. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2013.
- CAROLINA, Ana. *Amélia*. 2000. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=7xH5TH5rf3k>>. Acesso em: 18 nov. 2019.
- CAROLINA, Ana. *Cineasta retorna após 12 anos com Amélia*. 2009. Disponível em: <[www.terra.com.br/cinema](http://www.terra.com.br/cinema)>. Acesso em: 20 jun. 2019.
- DENNIS, Ferdinand; KHAN, Naseem (Org.). *Voices of the crossing*. London: Serpent's Tail, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Antropologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 2000.
- HALL, Stuart. The spectacle of the other. In: \_\_\_\_\_. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage, 2003. p. 223-279.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2009.
- MENEZES DE SOUZA, Lynn Mário Trindade. *Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha*. 2004. Disponível em: <<http://www.osdemethodology.org.uk/texts/lynnbhabha.pdf>>. Acesso em: 12. jun. 2019.
- MONTALDO, Graciela. Nosso oriente é a Europa. In: \_\_\_\_\_. *A propriedade da cultura: ensaios críticos sobre literatura e indústria cultural na América Latina*. Chapecó: Argos, 2004. p. 140-181.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2004.
- SANTOS, Roberto Correa dos. Amélia, de Ana Carolina– Senhores eu vi. *Revista Semear* 6. 2002. Disponível em: <<http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem10.html>>. Acesso em: 10 jun. 2019.
- SANTOS, Thiago Ribeiro. Do centro à periferia do poder. *Anuário de Literatura*, v. 14, n. 2, p. 44-61, 2009.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papius, 2003.

---

Recebido em: 31/05/2020

Aceito em: 22/07/2020

# Descolonizando olhares: uma experiência no Grupo de Inovação Social – GIS

*Decolonizing looks: an experience in the Social Innovation Group – GIS*

Claudimar Paes de Almeida<sup>1</sup>

Andressa Viana da Silva<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo traz uma reflexão sobre a experiência vivenciada no Grupo de Inovação Social (GIS), sob a luz de teorias pós-coloniais. Trata-se de rodas de conversa propostas com o intuito de discutir a temática do racismo, norteadas por estudos de autores como Frantz Fanon, Walter Dignolo, entre outros. O texto tem como objetivo refletir que é possível, por meio da apropriação do conhecimento, descolonizar, formar e construir ideias novas sobre concepções acerca do racismo. Leva-se em consideração que o homem vive em sociedade, sendo capaz de modificar os seus hábitos e criar significados, bem como ideias em grupo. Tomamos como foco da discussão o exemplo vivido pela experiência “Roda de Conversa” em vista do objetivo proposto. A metodologia utilizada foi pautada numa pesquisa bibliográfica e descritiva, haja vista a observação, análise e interpretação da ação realizada. Evidenciou-se que a ação contribuiu de forma significativa nas reflexões acerca da descolonização dos olhares dos alunos por meio do conhecimento proporcionado.

**Palavras-chave:** Descolonizar; Roda de conversa; Experiência; Racismo.

**Abstract:** This article reflects on the experience of the Social Innovation Group (GIS), in the light of post-colonial theories. These are conversation circles proposed in order to discuss the theme of racism, guided by studies by authors such as Frantz Fanon, Walter Dignolo, among others. The text aims to reflect that it is possible, through the appropriation of knowledge, to decolonize, form and construct new ideas about conceptions about racism. It is taken into account that man lives in society, being able to modify his habits and create meanings, as well as group ideas. We took as focus of discussion the example lived by the “Roda de Conversa” experience in view of the proposed objective. The methodology used was based on a bibliographic and descriptive research, in view of the observation, analysis and interpretation of the action taken. It was evident that the action contributed significantly to the reflections about the decolonization of the students' eyes through the knowledge provided.

**Keywords:** Decolonize; Conversation wheel; Experience; Racism.

## Introdução

*Ninguém nasce a odiar outra pessoa devido à cor da sua pele, ao seu passado ou religião. As pessoas aprendem a odiar, e, se o podem fazer, também podem ser ensinadas a amar, porque o amor é mais natural no coração humano do que o seu oposto*  
(NELSON MANDELA).

Este artigo parte da inquietação surgida a partir da experiência de rodas de conversa no Grupo de Inovação Social (GIS). A proposta foi refletir sobre a questão

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD. Revisor de texto do Instituto Federal de Rondônia — IFRO, *Campus* Porto Velho Zona Norte.

E-mail: [claudimarpaes@hotmail.com](mailto:claudimarpaes@hotmail.com).

<sup>2</sup> Mestra em Letras pela Universidade Federal de Rondônia – UNIR.

E-mail: [andressavianadasilva33@gmail.com](mailto:andressavianadasilva33@gmail.com)

observada e levantada, focando na relação do racismo com o pós-colonial e a ação descolonizadora, com o intuito de descolonizar olhares por meio do conhecimento. Ou seja, o conhecimento é valorizado nesse contexto como compreensão do mundo e como fundamentação da ação.

A necessidade de aduzir a respeito dessa ação está atrelada à própria essência de se transformarem as ideias advindas do colonialismo. Nesse caso, o tema central é o racismo. As rodas de conversa ofertadas atingiram grupo de crianças, adolescentes e jovens da comunidade Ulisses Guimarães, na cidade de Porto Velho-RO. Sendo esses diretamente influenciados pelo contexto, entende-se que a discussão acerca do assunto foi de fundamental importância. De certa forma, mostrar que é possível desatar as amarras, postas há anos no período em que se permitia escravizar pessoas (FANON, 2008).

Dessa forma, a primeira parte da pesquisa se propõe a pensar sobre o racismo e o preto, na busca de entender melhor como o colonialismo influenciou e influencia nesse processo. Em seguida, uma reflexão sobre o descolonizar, no intuito de compreender a viabilidade de um caminho possível por meio do conhecimento para a descolonização. Para esses dois tópicos, utilizamos teóricos pós-coloniais que abordam a respeito do assunto, entre eles Frantz Fanon e Walter Dignolo.

Posteriormente, esclarecemos o que é o Grupo de Inovação Social (GIS), instituição responsável pela experiência em questão. Por último, falaremos das rodas de conversa que descolonizaram olhares. Vale lembrar que se trata de uma reflexão a respeito da ação. Nosso objetivo com esse trabalho resulta em refletir que é possível, por meio da apropriação do conhecimento, descolonizar, formar e construir ideias novas sobre concepções acerca do racismo.

## **O racismo e o preto**

O preconceito de cor é a raiva irracional de uma pessoa para com outra, o desprezo dos povos ricos e fortes por aqueles que eles consideram menores, inferiores, bem como um amargo ressentimento que ecoa naqueles que foram oprimidos e frequentemente rechaçados. Sendo a cor o sinal mais visível exteriormente de uma pessoa, ela torna-se critério para julgamentos e injúrias. Geral e equivocadamente, o ser humano de pele clara despreza o de pele escura; este, muitas

vezes, recusa-se a continuar aceitando a condição modesta que lhe pretende impor (FANON, 2008).

Pela cor da pele se determinava quem seria o subalterno. Por esse motivo, até hoje muitos indivíduos sofrem com esse ato de colonização. Mesmo posteriormente, após a abolição da escravidão, ainda temos marcas profundas na sociedade contemporânea. Afinal,

O que é que vocês esperavam quando tiraram a mordaça que fechava essas bocas pretas? Que elas entoassem hinos de louvação? Que as cabeças que nossos pais curvaram até o chão pela força, quando se erguesse, revelassem adoração nos olhos? (SARTRE, 2015, p. 43).

Diante disso, temos uma sociedade em que “para o negro, há apenas um destino. E ele é branco” (FANON, 2008, p. 28). Percebemos assim, uma dupla situação que resulta do colonialismo, aqueles que se sentem colonizadores e, por conta de fatores econômicos e sociais, acreditam ser superiores a outros por conta da cor de pele. E aos que tentam fugir de sua cor para se enquadrar no que é rotulado, inadequadamente, como mais bonito ou melhor, enquadram-se no chamado “complexo de inferioridade” (FANON, 2008). Entretanto, “o negro que quer embranquecer a pele é tão infeliz quanto aquele que prega o ódio ao branco” (FANON, 2008, p. 30).

Ao pensar na realidade brasileira, ela possui uma triste marca histórica por ter sido o Brasil o último país das Américas a decretar a abolição da escravidão. Apesar de ter sido um momento marcante na época, o processo escravocrata ainda se faz presente na contemporaneidade. O Brasil, país que conviveu mais de três séculos com a escravidão, foi marcado em seu legado histórico com a diáspora da grande população africana que, de forma compulsiva deixou suas terras a caminho das Américas. Segundo Schwarcz (2001, p. 38-39):

Um deslocamento dessa monta acabou alterando cores, costumes e a própria estrutura da sociedade local. A escravidão, em primeiro lugar, enquanto regime que supõe a posse de um homem por outro, legitimou com sua vigência a hierarquia social, naturalizou o arbítrio e inibiu toda discussão sobre a cidadania. Além disso, o trabalho manual acabou ficando limitado exclusivamente aos escravos, e a violência se disseminou nessa sociedade das desigualdades, onde se acreditava, como dizia o provérbio colonial, que os escravos eram os pés e as mãos do Brasil.

Longe de seu lugar de convívio, e considerados ignorantes por não conhecerem a língua e os costumes, eram visualizados como ferramentas de exploração. Considerados coisas e objetos, propriedades dos brancos: “como bem pessoal, o escravo podia ser alugado, leiloado, penhorado e hipotecado, assim como as demais posses de seu proprietário” (SCHWARCZ, 2001, p. 39).

Criou-se na cultura brasileira a visão do poder sobre o negro, alinhada ao racismo, preconceitos e estereótipos. É o discurso colonial válido como estratégia de negação, de apagamento, que de acordo com Bhabha (2013, p. 119) “é uma forma de discurso crucial para a ligação de uma série de diferenças e discriminações que embasam as práticas discursivas e políticas da hierarquização racial e cultural”.

Tal realidade ainda hoje encontra-se arraigada na sociedade brasileira, marcada pela exclusão social e discriminação racial. Por aspectos históricos e sociais os negros fazem parte de um dos grupos que mais sofrem com o preconceito e com as desigualdades sociais. Enfatizam Borges, Medeiros e Adesky (2002, p. 3) a esse respeito:

Os indicadores socioeconômicos revelam, por exemplo, que os afro-brasileiros estão nos níveis mais baixos de pobreza e de escolaridade, enfrentando maiores obstáculos para alcançar posições de prestígio e de comando na sociedade. Essa situação reflete a existência de um racismo difuso, porém efetivo, com repercussões negativas na vida cotidiana da população negra, em particular das crianças e dos adolescentes, que ainda não desenvolveram mecanismos suficientes de análise crítica.

Ligado às questões supracitadas, o preconceito racial se desdobra de forma efetiva nos diversos espaços de convivência social. As atitudes realizadas por parte dos indivíduos integrantes desses espaços muitas vezes ocorrem por falta de conhecimento.

Desse modo, o que se precisa é tirar o branco de sua “brancura” e o preto de sua “pretura”, descolonizar, admitirmos os homens tais como eles são; é necessário desligar-se da dominação, escapar “do horror do berço” (FANON, 2008). Ou seja, entender-se que não existem raças divididas por cores de pele, mas sim, a raça humana que engloba variadas tonalidades em sua pele. Esta que não é mais ou menos inferior, apenas distinta, o que caracteriza a diversidade étnica, a pluralidade, que é essencial e positiva à humanidade.

Portanto, é necessário descolonizar. Esta descolonização deve ser da “mente” e para isso é imprescindível usar como instrumento o conhecimento, só ele pode renovar e impulsionar novas formas de pensar. Assim, de acordo com Mignolo (2010), o conceito de pós-colonialidade está aberto para reconstruções e restituição das histórias veladas; ele afirma que precisamos nos desvincular dos conhecimentos subalternizados e tomar posse das ideias renovadoras que formam superalternos, não subalternos.

## O descolonizar

O colonialismo é a imposição de poder de uma cultura sobre outra. Ele pode ocorrer de inúmeras formas, inclusive por meio da força brutal, como é o caso de poderio militar ou por meio da linguagem, da arte. Entretanto, engana-se quem acredita que o colonialismo se encontra no passado. Hoje ele ainda é muito presente na sociedade; aliás, muitos dos nossos problemas sociais são resquícios das colonizações atroztes sofridas no passado (FANON, 2018). Além disso,

As relações colono-colonizado são relações de massa. Ao número o colono opõe sua força. O colono é um exibicionista. Sua preocupação de segurança leva-o a lembrar em alta voz ao colono que “o patrão aqui sou eu”. O colono alimenta a cólera do colonizado e sufoca-a. O colonizado está preso nas malhas apertadas do colonialismo (FANON, 2018, p. 40).

Não bastando apenas a imposição de uma cultura sobre a outra, o colonialismo devasta a cultura dominada; geralmente, tende a querer exterminar, alegando superioridade. Como consequência disso, vive-se em uma realidade carregada de pensamentos e ideias colonizadores, uma sociedade repleta de pessoas que pensam a partir da subalternidade, do domínio, da marginalização, da discriminação.

São preconceitos enraizados devido ao contexto histórico-social vivenciado por um povo, como é o caso dos pretos, que sofreram anos com a escravidão (FANON, 2008). Entretanto, é preciso mudar esse olhar estereotipado, proporcionar à população conhecimentos de forma a não viverem situações de subalternidade e passem a ser superalternos, a fim de tomar consciência e apoderar-se de seus discursos com propriedade, para isso, “[...] é preciso se livrar dos vínculos da racionalidade/modernidade com a colonialidade, em primeiro lugar, e em última

instância com todo o poder não constituído na livre decisão dos povos livres” (QUIJANO, 1992, p. 46).

Consequentemente, para ocorrer esse desprendimento é necessário apossar-se do principal instrumento de discernimento e reflexão, o conhecimento. Sendo ele um instrumento imperial, é uma tarefa urgente a descolonização do conhecimento. Portanto, deve-se considerar a ideia de descolonizar a mente (MIGNOLO, 2010). Neste caminho, precisam-se renovar as formas de pensar e começar-se a enxergar novas possibilidades. Assinala Mignolo (2010, p. 17):

O desprendimento é urgente e requer uma reviravolta epistêmica descolonial (que está em curso em diferentes regiões do planeta), contribuindo com os conhecimentos adquiridos por outras epistemologias, outros princípios de conhecer e compreender, e portanto, outras economias, outras políticas, outras éticas. A "comunicação intercultural" deve ser interpretada como comunicação interepistêmica.

Este conhecimento epistemológico precisa ser renovado, caracterizado pelo processo de emancipação, ocorrendo assim a descolonização. No caso do racismo, é necessário tirar as “correntes” das mãos pretas e enxergar que todos precisam ser respeitados em suas diversidades, ou seja, temos os mesmos direitos, não existe uma cor inferior ou superior à outra.

Diante disso, “o conceito de colonialidade abriu a reconstrução e restituição de histórias silenciadas, subjetividades reprimidas, linguagens e saberes subalternizados pela ideia de Totalidade definida sob o nome de modernidade e racionalidade” (MIGNOLO, 2010, p. 15). Logo, a teoria pós-colonial está aberta para essa reconstrução, pronta para renovar as ideias cristalizadas e dar voz às histórias veladas pelo sofrimento e subordinação.

### **O Grupo de Inovação Social (GIS)**

O GIS, sigla que já ecoa na capital de Porto Velho-RO, é uma instituição de sociedade civil, sem vínculo com religião, partido político e sem fins lucrativos. Foi fundada no dia 17 de maio de 2015 e tem como missão levar informações aos que têm dificuldade de acesso e contribuir para a educação e formação de valores na

comunidade vigente, na busca de ampliar a visão de mundo por meio de ações sociais.

Foi iniciada por um grupo de acadêmicos que pretendia auxiliar na formação e desenvolvimento humano das pessoas do bairro Ulisses Guimarães. A atuação do projeto inicialmente estava focada na juventude da comunidade do bairro, com a ambição de se expandir para outras comunidades, sempre visando envolver o maior número de jovens nas ações, no intuito de afastar esses das ruas, local onde a marginalização é corrente, principalmente no bairro em questão.

Tudo teve início com palestras motivadoras aos finais de semana, na Escola Estadual Jorge Teixeira, oferecidas para os alunos do Ensino Médio. Ao longo do tempo, as propostas foram se aprimorando; com isso, houve um aumento considerável de voluntários envolvidos. Atualmente, o GIS atua na Escola Municipal Pingo de Gente, oferecendo regularmente: esporte (subprojeto *Warriors Team Time*); cursos de capacitação profissional (Subprojeto Capacitar); curso preparatório para o exame nacional do ensino médio (Subprojeto Pré-para-ENEM) e aulas de reforço escolar (Subprojeto SuperAção). Além das ações esporádicas, que ocorrem aleatoriamente, acontecem atividades em datas comemorativas ou outras situações mais específicas, como é o caso das rodas de conversa, experiência selecionada para a reflexão dessa pesquisa.

Como exposto, o projeto é dividido em subprojetos que atuam em diversas áreas, para colaborar com uma formação educacional mais integral, na tentativa de contribuir na formação dos envolvidos para um caminho desviante do crime, em busca ainda, de sensibilizar e alimentar o senso crítico. O projeto é regido por um Estatuto, pautado legalmente nos ditames do Estatuto da Criança e do Adolescente (Lei nº 8.069/1990) e no Estatuto da Juventude (Lei nº 12.852/2013). Contém uma presidência e é organizado em coordenadorias; entre elas temos a jurídica (COJUR), a pedagógica (COPED) e a de assistência social (COAS), entre outras.

Enfim, o Grupo de Inovação Social atua acreditando que é possível descolonizar por meio do conhecimento. A essência dessa instituição é o olhar sensível para as necessidades sociais, focado em auxiliar na resolução dos problemas gritantes de uma determinada comunidade. A instituição utiliza o espaço público para colocar em prática essa vontade de mudança, pois é primordial pensar a escola como um espaço de descolonização das mentes.

## **As rodas de conversa que descolonizaram olhares**

Sabemos que o processo educacional deve ocorrer a partir da interação, pois, é assim que o ser humano domina os conhecimentos, em contato com outros e o seu entorno (VYGOTSKY, 2007). Para aprender precisamos passar por processos pessoais e sociais, sendo assim, a linguagem no seu papel sócio-histórico é fundamental, bem como, a cultura e a associação da realidade vivida do aluno com o ambiente escolar, principalmente, em mediação com a sala de aula.

Essas relações são essenciais para a formação de indivíduos críticos e aptos a viverem em sociedade, menciona Freire (2011): a educação constitui-se ideológica, porém caracterizada por um processo dialogante, agregada por contatos verdadeiros de comunicação e trocas de aprendizados entre seres constituídos de almas, sentimentos e desejos. Entende-se, nessa pesquisa, o ensino não como transferência de conhecimentos, mas, sim, como mediação, criação de possibilidades para a sua própria produção/construção.

Atualmente o âmbito escolar tem muitos desafios a serem superados; por esse motivo há necessidade de utilizarmos metodologias que melhorem a interação entre professor e aluno. Uma das possibilidades de propor isso é trabalhar com a interdisciplinaridade: ela aproxima o conteúdo ao cotidiano dos alunos, relaciona/conversa com o “mundo” dos discentes. Terradas (2011, p. 96) assinala que “a interdisciplinaridade é uma “exigência” não somente no que tange às atividades escolares, mas também às práticas do dia a dia com as quais frequentemente nos deparamos”.

O GIS, na busca em auxiliar a escola, nesse ponto, ofereceu aos alunos do subprojeto *Warriors Team Time* rodas de conversa com temas variados (Figuras 1, 2, 3 e 4), na tentativa de sensibilizar e encaminhar novos olhares a respeito dos assuntos abordados. Dentre os diversos assuntos que foram abordados nas rodas, a temática racismo estava entrelaçada como elemento motor das discussões.

As rodas foram organizadas pela coordenadoria pedagógica do projeto e foram auxiliadas pelos voluntários. As primeiras conversas foram realizadas no tatame, afinal, é onde eles treinam quatro vezes por semana, no pátio da Escola Pingo de Gente. Em forma de círculo, a proposta era levar a um diálogo livre, mas que fossem

apresentadas durante os momentos informações que enriquecessem os caminhos até o foco temático central.

**Figuras 1, 2, 3 e 4:** Rodas de conversas com os temas: “Quem sou eu no mundo?” e “Eu e minha família”



Fonte: Elaboração própria.

Tratamos dos temas supracitados com o intuito de refletir a posição dos indivíduos no mundo, o porquê de suas existências, seus objetivos, sonhos, aceitação pessoal de como são, a importância da família e os ensinamentos adquiridos nelas. Foram lançadas diversas perguntas para que os adolescentes respondessem, fazendo um momento de partilha de experiências e visões de mundo. Esse momento foi bastante gratificante e significativo para as discussões posteriores sobre o tema racismo.

Os temas também foram momentos de enfatizar e ajudar os alunos a se aceitarem como são; a perceberem que ser preto, pardo ou branco não é sinônimo de algo negativo, mas da diversidade presente em nossa realidade. Nesse sentido, a literatura foi essencial, visto que por meio dela podemos abordar os mais variados assuntos, dentre esses aqueles voltados para as questões sociais. Segundo Carvalho (2015, p. 6) “a experiência com o texto literário pode não apenas tocar emocionalmente o leitor, como também favorecer um pensamento crítico acerca de questões éticas, políticas, sociais e ideológicas”.

O livro escolhido para a discussão sobre o tema racismo foi *Menina bonita do laço de fita* (2000), de Ana Maria Machado, que conta a história de um coelho branco

que tinha uma grande admiração por sua amiga preta, a menina do laço de fita no cabelo. Como era de se esperar, a literatura despertou muita inquietação e levantamentos.

As crianças riram muito na hora da contação (Figura 5 e 6), com a narração das cenas inusitadas vividas pelo coelho. Já os alunos maiores desenvolveram um diálogo mais sério, com o levantamento de uma problemática dentro do próprio grupo dos discentes. Foi relatado por um dos alunos que ocorriam com frequência brincadeiras racistas com ele, por parte de seus colegas.

**Figuras 5 e 6:** Rodas de conversas com a contação de história do livro *Menina bonita do laço de fita*



**Fonte:** Elaboração própria.

Os colegas acusados, por sua vez, relataram que ele também agredia/revidava com brincadeiras inadequadas. Vemos assim, a ação do jovem preto como um mecanismo de defesa, atacando porque foi atacado. De acordo com Fanon (2008), impor esse gênio mau, de vingança ou retorno defensivo, ao branco e ao negro, é um grave erro de educação. O autor explica que “o preto é um brinquedo nas mãos do branco; então, para romper este círculo infernal, ele explode” (FANON, 2008, p. 178). A situação ocorrida ainda revela que “o colonizado descobre o real e transforma-o no movimento de sua *práxis*, no exercício da violência, em seu projeto de libertação (FANON, 2018, p. 44).

Fanon (2008), por meio da psicanálise, propõe-se a entender o porquê de o preto desenvolver esse mecanismo de defesa, concluindo que “é evidente que esta alienação é a consequência do medo do preto, medo favorecido por circunstâncias determinadas” (FANON, 2008, p. 174). Pois, “os pretos são comparação. Se preocupam constantemente com a autovalorização e com o ideal do ego” (FANON, 2008, p. 176).

Dessa forma, é preciso que o preto se empodere e pare de se comparar com o branco. Torna-se necessário, então, apagarmos todas as vozes colonizadoras que

escravizavam e difundir um pensamento descolonizador. Menciona Fanon (2018, p. 34) que:

O contexto colonial, já o dissemos, caracteriza-se pela dicotomia que inflige ao mundo. A descolonização unifica este mundo, exaltando-lhe por uma decisão radical a heterogeneidade, conglobando-a à base da nação, às vezes da raça.

Ressaltamos, ainda, a evidência clara do complexo de inferioridade na fala do jovem preto, sempre se colocando em uma posição inferior aos demais colegas brancos. Tal evidência é interpretada por Fanon (2008, p. 184):

[...] pretendendo descobrir um sentido nas coisas, minha alma cheia do desejo de estar na origem do mundo, e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos. Enclausurado nesta objetividade esmagadora, implorei ao outro. Seu olhar libertador, percorrendo meu corpo subitamente livre de asperezas, me devolveu uma leveza que eu pensava perdida e, extraindo-me do mundo, me entregou ao mundo.

Por esse motivo, é importante usarmos o conhecimento para refletir sobre as diversas ações e atitudes advindas da colonização. A leitura literária, por exemplo, foi um ótimo canal para iniciar a roda de conversa e introduzir o assunto ao tema debatido, racismo, principalmente para as crianças, pois, são poucas as representações pretas nas mídias. Há muito ainda o que mudar para chegarmos à igualdade. Portanto, ao levar uma obra na qual a personagem principal é preta, a menina bonita do laço de fita, valoriza-se e evidencia-se a diversidade, muitas vezes, apagada por um padrão considerado “belo”.

A contação também possibilitou entrarmos na história familiar dos alunos, quando na narrativa é revelado o “segredo” da menina ser tão pretinha e ter aquela cor tão linda, fato com que o coelho se questiona muito ao longo da história. Neste caso, revela-se que é por causa de seus parentes, sua geração anterior, a genética de sua avó preta. Fica claro que somos similares aos nossos antepassados, às pessoas que estão na nossa árvore genealógica. Sendo assim, devemos respeitar essa diversidade.

Entende-se que a literatura na reflexão do tema em questão (racismo) foi essencial. Ela é uma ferramenta contribuidora na transformação do indivíduo, pois não é vazia. Segundo Todorov (2010, p. 76):

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro.

A conversa contribuiu também para melhorar a relação interpessoal entre o alunado. Afinal, o problema levantado foi discutido e refletido por todos. Percebemos que eles entenderam que precisamos tomar mais cuidado com as brincadeiras, pois, pode não ser a intenção, porém, a forma como colocamos as palavras e agimos pode ofender e causar danos morais e psicológicos. Novamente, evidencia-se a literatura ferramenta reflexiva que “[...] traz em si fatores que enriquecem a nossa percepção e a nossa visão de mundo, na medida em que contém os valores que a sociedade divulga ou suprime” (SILVA, 2009, p. 5).

Depois de todas as rodas de conversas realizadas sobre os temas já citados, marcamos um outro dia para fazermos o fechamento desse processo. Realizamos um *tour* pela cidade, finalizando o momento com a última roda de conversa no gramado ao lado da estrada de ferro Madeira Mamoré (Figura 7). Esse momento foi para partilharmos todos os ensinamentos aprendidos durante as rodas de conversa e o que os alunos conseguiram assimilar durante todas as reflexões e discussões possibilitadas.

**Figura 7:** Roda de conversa no gramado ao lado da estrada de ferro Madeira Mamoré com os alunos participantes



Fonte: Elaboração própria.

A partir de todas as partilhas, acreditamos que eles conseguiram compreender que as atitudes discriminatórias devem ser evitadas e o respeito deve ser o pilar em todas as relações, até porque se prontificaram a mudar, tomar mais cuidado. É importante, ainda, salientar que os professores (coordenadores e voluntários) que

intermediaram essa roda de conversa foram fundamentais. O posicionamento nos casos, o olhar diferente e a palavra certa foram essenciais para a descolonização dos olhares acerca do tema. Quanto ao perceber as atitudes pautadas no processo de descolonização, comenta Fanon (2018, p. 26):

A descolonização jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda-viva da história. Introduz no ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é, em verdade, criação de homens novos.

Uma experiência que possibilitou uma nova postura diante das situações, a descolonização do olhar sobre o outro. O maior sentido, ainda se constituindo em resultados, foi levar os aprendizes a crerem que, de fato, vivemos em um mundo que não é só branco ou para o branco: habitamos num contexto plural, diversificado e com variadas nuances.

### **Considerações finais**

A descolonização colocaria fim a um processo histórico de implantação de dado tipo de poder (PIZA; PANSARELLI, 2012).

A ação que se efetiva no Bairro Ulisses Guimarães, pelo GIS, proporcionou uma experiência enriquecedora, alimentando o desenvolvimento/construção de pessoas mais conscientes e aptas para viverem em sociedade, provando que é possível descolonizar por meio do conhecimento. Após a abordagem teórica e prática realizada pelo diálogo, avaliamos que a assimilação dos alunos sobre o tema na roda de conversa foi significativa. Foi possível perceber o olhar que tinham acerca do tema e dialogar para despertar questionamentos e reflexões.

Ficou evidente o aprendizado, pois, era nítida, a diferença de perspectiva deles antes e depois da discussão, principalmente, com a intertextualização proposta através do texto literário apresentado, *Menina bonita do laço de fita*. Além de ressaltarmos a importância de pensarmos o racismo de forma descolonial, saindo das amarras coloniais e renovando a epistemologia do conhecimento, ainda foi possível

aludir sobre o quão é essencial a diferença cultural, de classes, de gênero e, principalmente, étnica.

Um dos grandes resultados das rodas foi levar os aprendizes a crerem mais em si, empoderar pensamentos e ideias, ou seja, trabalhar na formação de seres superalternos, utilizando, ainda, o próprio espaço escolar, para enxergar as práticas sociais e, assim, efetivar o ambiente como um lugar de descolonização das mentes.

As questões teóricas, presentes neste trabalho, possibilitaram discussões fundamentais para o processo de descolonização da mente, e de quão é importante discutir o tema do racismo, pois apesar de muitos estudos serem realizados, debates serem feitos, ainda se evidencia uma sociedade impregnada de preconceitos e discriminação em relação a cor. Levar as rodas de conversa para determinado local, onde o racismo, provavelmente, não é ausente, como revelado nas partilhas, foi de extrema relevância, pois contribuiu significativamente para as mudanças de tomadas de atitudes das crianças, adolescentes e jovens do grupo GIS.

Em suma, momentos como esses de reflexões, discussões e partilhas são fundamentais e devem ser proporcionados, pois se mostram como oportunidades ímpares de construção de conhecimentos, de trocas de informações e, principalmente, espaço de acolhimento e escuta. Além disso, como de subsídios que nos levam a pensar e repensar nosso lugar no mundo, neste caso, a literatura.

## REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi K. O local da cultura. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. – 2. ed.- Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BORGES, Edson; MEDEIROS, Carlos Alberto; ADESKY, Jacques d'. *Racismo, preconceito e intolerância*. – São Paulo: Atual, 2002.
- BRASIL. *Estatuto da Criança e do Adolescente*, Câmara dos Deputados, Lei no 8.069, de 13 de julho de 1990. DOU de 16/07/1990 – ECA. Brasília, DF.
- BRASIL. Lei 12.852 de 5 de agosto de 2013. Institui o Estatuto da Juventude e dispõe sobre o direito dos jovens, os princípios e diretrizes das políticas públicas da juventude e o Sistema Nacional de Juventude – SINAJUVE. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2011-2014/2013/Lei/L12852.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Lei/L12852.htm). Acesso em: 20 mai. 2020.
- CARVALHO, Damiana Maria. A importância da leitura literária para o ensino. *ENTRELETRAS*, Araguaína/TO, v. 6, n. 1, p.6-21, jan/jun, 2015.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: UFJF, 2018.

- FANON, Frantz. *Pele Negra máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. - Salvador: EDUFBA, 2008.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 43ª. ed., São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- MACHADO, Ana Maria. *Menina Bonita do laço de fita*. Rio de Janeiro: Ática, 2000.
- MIGNOLO, Walter. *Desobediência epistémica: retórica de la modernidade, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Del signo, 2010.
- QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad y modernidad-racionalidad*. 1992. Disponível em: [http://www.academia.edu/16714405/QUIJANO\\_Anibal.\\_Textos\\_de\\_Fundaci%C3%B3n](http://www.academia.edu/16714405/QUIJANO_Anibal._Textos_de_Fundaci%C3%B3n). Acesso em: 20 mai. 2020.
- PIZA, Suze de Oliveira; PANSARELLI, Daniel. Sobre a descolonização do conhecimento – a invenção de outras epistemologias. *Estudos de Religião*, v. 26, n. 43, p. 25-35, 2012.
- SARTRE, Jean Paul. *Prefácio para Anthologie de la poésie nègre et malgache*. – França: Presses Universitaires France, 2015.
- SILVA, Rosana Maria da. O ensino da literatura enquanto elemento de formação do pensamento crítico-reflexivo. *REGRAD - Revista Eletrônica de Graduação do UNIVEM*, v. 2, n. 2, p. 177-192, jul/dez, 2009.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Racismo no Brasil*. – São Paulo: Publifolha, 2001.
- TERRADAS, Rodrigo Donizete. A importância da interdisciplinaridade na educação matemática. *Revista da Faculdade de Educação*, Ano IX nº 16, p. 95-114, 2011.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.
- VYGOTSKY, Lev. *A formação social da mente*. 7ª. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2007.

---

Recebido em: 30/05/2020

Aceito em: 31/08/2020

# BARROCO LATINO-AMERICANO E AS RELAÇÕES DE GÊNERO: GREGÓRIO DE MATOS E SOROR JUANA INÉS DE LA CRUZ

*Latin American Baroque and Gender Relations: Gregório de Matos and Soror Juana Inés de la Cruz*

Thalita Rose Tamiarana Gadelha Taveira<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste artigo possibilitamos um aprofundamento teórico das características estruturais dos estudos de gênero na poesia de Gregório de Matos e Soror Juana Inés de la Cruz analisando os poemas *Manas, depois que sou freira* e *Hombres Necios*, discutindo a forma como a mulher colonial é representada em óticas distintas: enquanto o poeta colabora para o fortalecimento da opressão feminina, a poetiza luta diante da imensidão de preconceitos traçados em volta da mulher. De forma crítica, esta análise buscará interpretar o modo de vida da mulher colonial e, não só a forma como ela é vista através da visão masculina, mas também a forma como ela se coloca frente à condição de inferioridade. Para fundamentar este trabalho, utilizamos as contribuições teóricas de Scott (1992), (1990), Nicholson (2000), Butler (2015), Wolff (2014), Showalter (1994), Bosi (2006), Hansen (2006), Paz (1985), Priori (2013), em que se entrevê um diálogo com os estudos de gênero, cuja lente incidirá sobre os poemas barrocos propostos; estes que são um importante arquivo sociocultural da literatura colonial.

**Palavras-chave:** Gregório de Matos, Soror Juana Inés de la Cruz, Poesia barroca, Representações de gênero, Literatura colonial.

**Abstract:** In this article we provide a theoretical deepening structural of the characteristics of gender studies in the poetry of Gregório de Matos and Soror Juana Inés de la Cruz analyzing the poems *Manas, After I'm a Nun* and *Hombres Necios*, discussing the way colonial women are represented in different perspectives: while the poet collaborates to the strengthening of female oppression, Juana Inés struggles against the immensity of prejudices traced around women. Critically, this analysis will seek to interpret the colonial woman's way of life and, not only the way she is seen through the male vision, but also, the way she puts herself against the condition of inferiority. To support this work, we used the theoretical contributions of Scott (1992), (1990), Nicholson (2000), Butler (2015), Wolff (2014), Showalter (1994), Bosi (2006), Hansen (2006), Paz (1985) and Priori (2013), in which a dialogue with gender studies can be seen, whose lens will focus on the proposed Baroque poems; these are an important socio-cultural archive of colonial literature.

**Keywords:** Gregório de Matos, Soror Juana Inés de la Cruz, Baroque poetry, Gender representations, Colonial literature.

## Introdução

Se no Brasil encontramos um poeta envolvido com as imposições patriarcais, revelador e colaborador da subalternização feminina, no México os poemas barrocos mais famosos do século XVII são construídos de forma contrária por uma monja transgressora que avalia a postura da mulher de forma diferente, defendendo ampla liberdade e independência de gênero para uma sociedade mais justa. Num jogo entre dominantes e dominados Gregório se revela um homem despreocupado com a

<sup>1</sup> Mestra em Letras pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB. E-mail: thalitartg@hotmail.com

posição da mulher na sociedade em que viveu e nos apresenta de uma forma muito natural e espontânea a inferioridade feminina construída através dos aspectos dominantes do patriarcado. Em contrapartida, Soror Juana consegue de maneira astuciosa declarar a insatisfação feminina revelando o comportamento dos homens e sua postura em relação à posição da mulher em sociedade, propondo em sua poesia uma nova postura feminina: uma mulher independente que satisfaz seus mais íntimos desejos, uma mulher segura de si que não se acanha diante das imposições masculinas, uma mulher livre para escolher o seu destino.

Gregório de Matos e Guerra (1636-1695(96)), alcunhado de *Boca do Inferno*, enaltecido como o maior poeta barroco do Brasil, desenvolveu uma poesia lírica, religiosa, satírica e erótica carregada de liberdade e manifestos. A poesia gregoriana descreve a realidade do século XVII que caminhava em mares turbulentos de uma colonização única e exclusivamente de exploração. Neste sentido, ele busca na arte uma maneira sólida de ir contra essa política exploradora, assim como demonstra os gostos e desgostos vividos na Bahia.

Perseguido pela igreja e pelo governo baiano, Gregório de Matos não se calou frente às atrocidades praticadas pelos grandes líderes locais. Muito inteligente e astucioso era um homem influente de família rica, doutor em advocacia e poeta. Sua obra poética completa de mais de mil páginas só fora publicada após a sua morte. Além das péssimas condições de leitura, escrita e publicação de textos no Brasil no século XVII, a perseguição a Gregório de Matos o impediu de encaminhar seus textos a Portugal a fim de transformá-los em livros (Barros, *in* Matos, p. 20-21).

Por meio da poética de Gregório de Matos podemos observar também o modo como a sociedade do século XVII apresenta, constrói e desvaloriza a mulher colonial. Gregório faz uma divisão bem elaborada das mulheres de sua época: as negras das brancas, as escravas das sinhazinhas, as prostitutas das damas, as profanas das religiosas e assim, em sua poesia, nos apresenta o ponto de vista masculino de uma sociedade patriarcal.

Soror Juana Inés de la Cruz (1651- 1695), primeira protofeminista em registros oficiais, não só na colônia espanhola, mas, em toda a América Latina, foi uma menina diferente das outras: na primeira infância costumava ficar atrás da porta enquanto sua irmã mais velha estudava. Tomou gosto rápido pelos livros e com o auxílio do avô materno desfrutou da biblioteca da família. Na adolescência pensou em se vestir de

homem para ingressar na universidade, contudo, conscientizou-se de que a ideia não daria certo e decidiu tornar-se freira para, nos tempos livres, dedicar-se aos livros e à escrita possuindo, desde então, uma vasta produção.

Poemas líricos, satíricos e comédias estão no conjunto de uma obra também carregada de manifestos. Todavia, mesmo os dois poetas pertencendo ao mesmo momento histórico-literário, e possuindo semelhanças no que se refere às técnicas de escrita, Juana Inés de la Cruz produz “num tom a mais” que o poeta baiano: uma monja feminista em pleno século XVII combate o patriarcado em sua poesia.

Soror Juana consegue de maneira astuciosa declarar a insatisfação feminina revelando o comportamento dos homens e sua postura em relação à posição da mulher em sociedade. Para tanto, propõe em sua poesia uma nova postura feminina. Seus textos transparecem a transgressão de uma mulher insatisfeita com a posição que lhe foi imposta por ser mulher. Por isso, se nega ao tradicional binarismo e propõe em sua poesia barroca um novo olhar para a mulher, seus desejos e prazeres.

O curioso em trabalhar com estes dois poetas está justamente nas ideias completamente opostas que os dois possuem em relação à mulher vivendo na mesma época. Os dois são barrocos, os dois possuem semelhanças na escrita por serem contemporâneos, os dois viveram em colônias exploradas, os dois são irreverentes e extravagantes, entretanto, a maneira como cada um vê e representa a mulher em suas literaturas os põe em lados completamente distintos: ele, homem dominante que faz uso do patriarcado para descrever as mulheres que, ao seu dizer, são inferiores, e ela, mulher que não se rende frente à condição de subordinação e inferioridade femininas do século XVII.

Embora o alvo maior de investigações na poesia gregoriana se volte para sua produção aguçada, crítica e desmoralizadora, e não os aspectos histórico-sociais das mulheres de sua época, o desejo pela mulher provoca no poeta maldito a necessidade de descrevê-la e, assim, revela a sua condição na sociedade do século XVII, isto é, Gregório, em sua poesia, classifica a mulher colonial, tira de todas elas a independência e apresenta as relações de dominância masculina através dos desejos eróticos, movidos pela busca incessante do prazer. Desta maneira, o poeta apresenta seu ponto de vista masculino em uma sociedade patriarcal, ponto de vista este que tanto inferiorizou a mulher na colônia.

Soror Juana torna-se uma figura moderna e claramente transgressora em meio a uma sociedade fechada, assumidamente patriarcal, que ainda caminhava junto à tradição medieval em que o conhecimento, principalmente para a mulher, seria o caminho para a perdição da alma. Desta maneira a freira mexicana Soror Juana, adepta da estética de seu tempo, o barroco, costumava fazer trocadilhos em seus versos, verbalizar substantivos e substantivar verbos, acumular três adjetivos sobre um único substantivo e reparti-los por toda a oração, pondo em prática todas as liberdades gramaticais que estavam em moda no seu tempo utilizando-as a seu favor.

Dois poetas cuja produção é marcadamente representativa do estilo barroco, Gregório de Matos e Soror Juana Inés de la Cruz transcendem prolongando seus efeitos poéticos além da pena e do papel, para além do espaço literário. Incômoda para ouvidos delicados, a poesia barroca revela um ideal estético que diverge da perfeição clássica criando um novo espaço na sociedade colonial e representando satisfatoriamente a inconstância do povo e do modo de vida das colônias.

### **Barroco latino-americano e as relações de gênero**

Inicialmente o Barroco baseou-se em formas clássicas renascentistas exaltando os variados modos de expressão a fim de que a arte tivesse um estilo novo e exagerado, pitoresco, sobrecarregado. Assim surge o Barroco apresentado como uma visão pictórica, em contraste com a visão linear do Renascimento. Teve sua origem na Itália por influência da Companhia de Jesus, mas foi na Espanha que ganhou força, absorvendo os interesses da coroa, se tornando ponto fundamental para seu desenvolvimento (HATZFELD, 2002, p.18). Aliás, é a Espanha a principal responsável pela difusão do Barroco não só pela Europa, mas também pela América Latina no período de colonização das novas terras.

Enquanto o Renascimento buscou a interrupção da arte gótica, o Barroco procura unir o que o Renascimento havia desfeito. Para tanto, fez usufruto da contrarreforma e, com facilidade, estendeu-se, com a ajuda da Companhia de Jesus, a todas as terras latino-americanas incluindo o Brasil – explorado por Portugal desde o século XVI. O burlesco Barroco, assim, constitui-se entre o excesso e a medida dentro do que é estranho separando-se dos sofisticados traços renascentistas e se concretizando como um autêntico estilo literário.

Alfredo Bosi (2006, p.31) avalia a literatura barroca como uma estética operante nos jogos de palavras, nos trocadilhos e nos enigmas fundados em termos díspares. Um movimento que envolve contrastes a fim de camuflar qualquer percepção nítida de objetividade. Em relação à abrangência do Barroco e sua chegada aos povos latino-americanos:

É na estufa da nobreza e do clero espanhol, português e romano que se incuba a maneira barroco-jesuítica: trata-se de um mundo já em defensiva, organicamente preso à contrarreforma e ao Império filipino, e em luta com as áreas liberais do Protestantismo e do racionalismo crescente na Inglaterra, na Holanda e na França. É instrutivo observar que o barroco-jesuítico não tem nítidas fronteiras espaciais, mas ideológicas. Floresce tanto na Áustria como na Espanha, no Brasil como no México, mas já não se reconhece nas sóbrias estruturas da arte coetânea da Suécia e da Alemanha cujo “barroco” luterano é infenso a extremos gongóricos da imagem e do som. (BOSI, 2006, p. 29)

Nesta perspectiva, na literatura – tanto brasileira quanto mexicana, que são nossos pontos em questão –, figuras sonoras, sintáticas e semânticas como a aliteração, a inversão, a metáfora, a hipérbole e a antítese, por exemplo, constituem elementos essenciais da estética literária dos séculos XVI e XVII. Tanto no plano das ideias representado pelo conceptismo, quanto no plano das palavras representado pelo cultismo, o Barroco se apropria do rebuscamento, do desejo de fuga, de ilimitado subjetivismo e da exploração do bizarro.

Seria, portanto, o Barroco, a imagem da vida de um sonho, uma comédia, ou ainda, um labirinto cheio de espelhos buscando dificultar o acesso aos princípios de perfeição e equilíbrio ditados pelo Renascimento. Uma pérola de formato irregular imersa em um mundo de crise e angústia que busca, em meio a conflitos dualistas entre o terreno e o sagrado, Deus e o homem, o pecado e o perdão, a religiosidade e o paganismo, reagir as grandes mudanças vivenciadas na época através das artes e da literatura em particular.

No que diz respeito ao conflito e às diferenças entre homem e mulher vale lembrar Virginia Woolf (2012, p. 21), que no ensaio *A nota feminina na literatura*, destaca que “[...] Há uma diferença tão grande entre o ponto de vista feminino e o masculino que ambos têm dificuldade em se entender”. Woolf descreve as dificuldades encontradas pelas mulheres em readquirir seu espaço em sociedade bem como o crescimento no que se refere à retomada de espaço pelas mulheres nos

últimos séculos, declarando assim, que aos poucos a mulher está conquistando um espaço outrora impedido pelos homens. A escritora defende que a mulher precisa ter um local para si, caso contrário estará fadada a falta de autonomia. A mulher precisa se autogerir através da linguagem, do comportamento social e cultural a fim de garantir sucesso em sua empreitada secular; “[...] e pensei como é desagradável ficar presa do lado de fora; e pensei como talvez seja pior ficar presa do lado de dentro” (WOOLF, 2014, p. 39).

Para tanto, o compromisso dos estudos feministas é com a denúncia da ideologia patriarcal – que permeia a crítica literária tradicional e determina a constituição do cânone literário – e o resgate do trabalho feminino silenciados na história da literatura, recuperando a identidade feminina e afastando-se da ideia de sensibilidade contemplativa ou linguagem imaginativa ao se tratar de escrita feminina. Portanto, a crítica feminista se apresenta como um ato de resistência, uma confrontação necessária dos cânones e julgamentos existentes, uma ação intelectual libertadora (SHOWALTER, 1994, p. 11-12).

A subjetividade confrontada com a realidade e as novas formas de relação social estimuladoras da defesa de nossa identidade são os novos desafios do século XXI. Contudo, desde Soror Juana Inés de la Cruz a mulher vem lutando pela mesma causa: a igualdade de gênero. Igualdade esta que a cada dia é construída por todas as mulheres – literatas ou não – e que escrevem a sua história para a construção de um futuro humanitário e livre de conceitos previamente configurados numa leitura errônea em relação ao “bem viver” entre homens e mulheres, isto é, livre dos conceitos patriarcais arraigados por séculos na cultura tradicional. É através desta igualdade que todas seguem, umas mais ansiosas que outras, mas todas em busca do voo livre de estereótipos.

O termo “gênero”, para Linda Nicholson, também tem raízes na construção social. “O corpo é visto como um tipo de cabide em pé no qual são jogados diferentes artefatos culturais, especificamente ou relativos à personalidade e comportamento” (2000, p. 3). Para a pesquisadora, as mulheres são oprimidas pelo sexismo e algumas, além disso, pelo racismo devido a questões sociais e raciais. Diante disso, o corpo deve se tornar uma variável da concepção feminista, não uma constante, pois a população humana difere constantemente dentro de si mesma, logo, precisamos

abandonar o determinismo biológico a fim de que entendamos as variações sociais como uma não estereotipação (NICHOLSON, 2000, p. 6).

A pesquisadora ainda avalia uma nova noção do corpo feminino como uma “criatura totalmente diferente” num eixo horizontal, e não uma versão inferior do corpo masculino como considerado anteriormente. É sabido que desde as teorias de Aristóteles a mulher foi registrada na literatura, e nos demais, como inferior ao homem; o controle patriarcal dos corpos femininos e a negação da expressão sexual própria das mulheres podem ser identificados desde a antiguidade. Inclusive para muitas feministas o controle patriarcal dos corpos das mulheres é o cerne do dilema entre os gêneros (2000. p. 16).

Na América Latina, em que se localiza nosso foco de pesquisa, as dominações espanhola e portuguesa a partir do século XVI originaram um encontro violento entre dois mundos: Europa e América, o que se desdobra no conflito de elementos opostos, como cristianismo e politeísmo, pecado e libertação, significando o começo de uma relação plena de conflitos frente à exclusão e marginalidade das mulheres indígenas, que estiveram na base da construção das colônias espanhola e portuguesa. Neste contexto a luta feminina pela escrita literária inicia-se ainda no processo colonial e estende-se até o século XIX, quando finalmente rompe a silenciosa barreira do cânone.

Soror Juana Inés de la Cruz (México, 1648-1695), iniciou a escritura feminina na América Latina ainda no século XVII questionando, através da poesia, da prosa e da arte dramática, as normas da sociedade e da igreja impostas em sua época. Lutou pelo direito das mulheres à educação e ao desenvolvimento intelectual, à liberdade de expressão, à criatividade e à sensibilidade feminina. Sem dúvidas, Juana Inés foi uma das maiores transgressoras de sua época, pois, mesmo como freira enclausurada, conseguiu expressar seus desejos em prol da causa feminina.

Como nos aponta a estudiosa La Guardia (1993, p.17-18), muitas outras freiras escreveram neste período, contudo, trata-se de uma escrita altamente controlada pelos confessores que regulavam e, por muitas vezes, desestimulavam os textos. Todavia, várias religiosas, assim como Juana Inés, conseguiram preservar em sua escrita traços transgressores na busca pela autonomia feminina.

## Querela e ironia no barroco latino-americano: Gregório de Matos e Soror Juana Inés de la Cruz

O poema *Hombres Necios* de Soror Juana Inés de la Cruz, além de ser um dos mais conhecidos da monja mexicana, é também um dos mais diretos e reveladores do pensamento da poetisa sobre a condição feminina frente ao patriarcado. Juana Inés revela quão desprezível é o homem que permite ser conduzido pela sua pseudo-dominância e encoraja o homem a ter palavra e não enganar a si próprio quando o assunto é a figura feminina.

O poema de Juana Inés é bastante provocador. De forma bastante inquietante, a monja transgressora revela como a figura masculina costuma conduzir sua postura social frente à figura da mulher colonial. Independente da classe social a qual a mulher pertença, costumeiramente ela era desvalorizada, seja de forma explícita ou implícita. O eu-lírico se apresenta como mulher e segue descrevendo que homens são esses que acusam a mulher. Neste contexto, o eu-lírico representa a figura feminina e, os homens acusadores, a figura masculina dominante e ignorante, que não percebem, ou fingem não perceber, ser os agentes causadores da culpa inerente ao ato de ser e se fazer mulher carregada por séculos.

Hombres necios que acusáis  
a la mujer, sin razón,  
sin ver que sois la ocasión  
de lo mismo que culpáis;

si con ansia sin igual  
solicitáis su desdén,  
por qué queréis que obren bien  
si las incitáis al mal?  
(CRUZ, 1988. p. 228 - 229)

Em seguida o eu-lírico questiona o fato de os homens sempre exigirem da mulher uma boa conduta para o caminho do bem, da luz, da pureza e ser ele mesmo a figura que insiste em conduzir sempre a mulher ao lado do mal como sinônimo deste. Ora, a mulher desde o início da Idade Média carrega o peso do pecado original e passa a ser sinônimo de tudo que for voltado para o mal. Esta concepção de mulher bruxa e sem confiança permanece até fins do século XVIII, quando diversos conceitos construídos entre os séculos V e XV enfim vão desaparecendo.

Combatís su resistencia  
y luego, con gravedad,  
decís que fue liviandad  
lo que hizo la diligencia.

Parecer quiere el denuedo  
de vuestro parecer loco,  
al niño que pone el coco  
y luego le tiene miedo.  
(CRUZ, 1988. p. 228 - 229)

A estupidez masculina é discutida no poema a partir do momento que Juana Inés apresenta os homens como crianças mimadas que são espontâneas e confiantes até fazerem algo de errado. A expressão “pone el coco”<sup>2</sup> seria também a representação da reprovação masculina ao se deparar com uma mulher que corresponde as suas investidas amorosas. Esta mulher seria considerada desrespeitável e, portanto, desprezada socialmente. A poetiza deixa claro, em mais um de seus textos, que a simples necessidade da mulher se fazer verdadeira e dar vazão aos seus desejos e vontades poderia conduzi-la ao total descaso e desprezo social.

Assim, o eu-lírico acusa os homens em chamar as mulheres de levianas. A palavra “resistência” também deve ser observada como termo bastante inquietante, pois afirma a determinação da mulher em desconstruir desde o princípio determinados conceitos tratados como verdade absoluta entre a maioria da população. A mulher como ser que resiste, que não se conforma com a condição imposta a ela por uma sociedade injusta e desigual. A mulher como exemplo de renovação de conceitos, favorecendo uma nova postura social a fim de promover a justa igualdade entre os sexos. Juana Inés também utiliza o termo “diligência” para a mulher. É perceptível a necessidade de a poetisa provar através de sua poesia que a mulher, mesmo resistente e determinada, pode também ser a mesma mulher que zela pelo próximo,

---

<sup>2</sup> Sin embargo, según el sitio web Real Academia Española la palabra “coco” tiene outro significado. Esta palabra también puede significar adulación a alguien con un gesto para conseguir que hagan algo. Esto puede significar un hombre que hace un gesto a una mujer para el afecto y es indignado cuando la mujer corresponde. Esto puede ser comparado con la palabra “coco” debido a que una mujer que regresaba afecto era una cosa de terror para el hombre. Esto significaba que mujer no era una señora respetable. Disponível em: <https://sites.google.com/site/samplewrittenworks/photo-gallery>. Acesso em: maio de 2020.

por aqueles que ama. Assim, é derrubado com conceito pré-formado da expressão “poner el coco”, já que é perfeitamente cabível a qualquer mulher, em qualquer época, ser zelosa e ao mesmo tempo resistente.

Em seguida, o eu-lírico cita duas personagens importantes da história antiga, Thaís e Lucrecia, utilizando-as como arquétipos de beleza e violação respectivamente. Os homens citados no poema buscam estupidamente encontrar na mulher da Nova Espanha a essência destas duas mulheres: a beleza da mulher para a posterior violação desta. Thaís, como uma das mulheres mais belas da Grécia antiga, e Lucrecia, que fora violada por Sexto suicidando-se após contar o episódio ao pai e ao esposo.

Queréis, con presunción necia,  
hallar a la que buscáis  
para pretendida, Thais,  
y en la posesión, Lucrecia.

¿Qué humor puede ser más raro  
que el que, falto de consejo,  
él mismo empaña el espejo  
y siente que no esté claro?

Con el favor y el desdén  
tenéis condición igual,  
quejándoos, si os tratan mal,  
burlándoos, si os quieren bien.  
(CRUZ, 1988. p. 228 - 229)

Metáforas circulam pelo poema e apresentam um texto inteligente e repleto de interpelações criativas. O humor masculino mancha o espelho da verdade e mais uma vez revela o quão desprezíveis são os homens que insistem em apagar a figura feminina; seja violando, menosprezando, conquistando maliciosamente ou fingindo estupidamente respeitar sua condição de mulher ativa e dona do próprio caminho.

Opinión, ninguna gana,  
pues la que más se recata,  
si no os admite, es ingrata,  
y si os admite, es liviana.

Siempre tan necios andáis  
que, con desigual nivel,  
a una culpáis por cruel

y a otra por fácil culpáis.  
(CRUZ, 1988. p. 228 - 229)

Na estrofe seguinte o eu-lírico parece induzir o leitor a acreditar que estes homens desprezíveis de quem tanto se fala não possuem opinião crítica formada e, por isso, são ingratos e levianos ao não admitir que a mulher deve viver e possuir seu espaço com protagonismo estando o homem lado a lado da mulher amada e não um degrau acima buscando violá-la nos variados conceitos sempre que achar conveniente. É necessário para o eu-lírico que se admita esta possível e nova realidade da mulher na colônia para o desenvolvimento de uma Nova Espanha livre da hostilidade.

Novamente o eu-lírico ataca a figura masculina como ignorante, estúpida e admite encontrar-se ainda em nível desigual no que se refere ao posicionamento da mulher na sociedade do século XVII. A luta para o fim dessa desigualdade é o agente causador da efervescência do texto. Como um ser cruel, o homem néscio busca erroneamente culpar a mulher e enterrá-la na condição de inferior e submissa, contudo, esta facilidade moral e social do homem deve ser invertida no desenrolar do poema como uma perfeita antítese.

¿Pues cómo ha de estar templada  
la que vuestro amor pretende?,  
¿si la que es ingrata ofende,  
y la que es fácil enfada?

Mas, entre el enfado y la pena  
que vuestro gusto refiere,  
bien haya la que no os quiere  
y quejaos en hora buena.  
(CRUZ, 1988. p. 228 - 229)

Fica claro o pensamento do eu-lírico quando afirma que é muito mais rendoso ao homem amar a quem pretende aceitar seu amor, que também é néscio, do que ir em busca de um amor de partilha. Como este amor era na grande maioria das vezes impraticável, esta nova mulher que busca essa nova conduta é taxada de ingrata e logo deve ser excluída, desprezada. Contudo, o mesmo eu-lírico nos leva a pensar que possam existir também homens dispostos a mergulhar num relacionamento recíproco, reverso ao poderio masculino.

Dan vuestras amantes penas  
a sus libertades alas,  
y después de hacerlas malas  
las queréis hallar muy buenas.

¿Cuál mayor culpa ha tenido  
en una pasión errada:  
la que cae de rogada,  
o el que ruega de caído?

¿O cuál es de más culpar,  
aunque cualquiera mal haga;  
la que peca por la paga  
o el que paga por pecar?  
(CRUZ, 1988. p. 228 - 229)

Em seguida, o eu-lírico permanece revelando a forma como a mulher é tratada por uma sociedade marcadamente patriarcal: à pena e totalmente desprovida de razão. A liberdade tão desejada pelo eu-lírico é transformada em maldade pela mesma sociedade que finge ser amena. A liberdade só é amplamente vivenciada entre homens e às mulheres cabe o fingimento, uma falsa liberdade dada de bom grado para que tudo aparentemente seja considerado normal e aceitável.

Nas últimas estrofes o eu-lírico revela quem na verdade é o acusador e o acusado e encerra o texto declarando a quem pertence a verdadeira arrogância unida aos pecados capitais ainda instituídos como de extrema extravagância social. Questões de carne e mundo, que sempre foram sobrepostas à igualdade social muito antes do período colonial, ainda persistem na contemporaneidade.

¿Pues, para qué os espantáis  
de la culpa que tenéis?  
Queredlas cual las hacéis  
o hacedlas cual las buscáis.

Dejad de solicitar,  
y después, con más razón,  
acusaréis la afición  
de la que os fuere a rogar.

Bien con muchas armas fundo  
que lidia vuestra arrogancia,  
pues en promesa e instancia  
juntáis diablo, carne y mundo.

O eu-lírico acidamente explicita ao homem a culpa de todo o transtorno entre a relação homem/mulher. Sem temer nenhuma resposta segue na certeza de desmascarar quem é o verdadeiro néscio e mostra que o homem quer sempre para si a mulher que ele consegue controlar. Para o eu-lírico o homem deseja a mulher que ele consegue moldar e fica claro no trecho “quereis as que fazeis ou fazeis as que buscais”. Contudo, é justamente este pensamento retrógrado para a atualidade, mas bem frequente no século XVII que Juana Inés repreende fazendo uso de um eu-lírico feminino capaz de intimidar um comportamento tão comum na sua época.

Para finalizar, o eu-lírico reafirma a arrogância masculina e sacraliza a necessidade de autoafirmação feminina para que se protejam e possam reconstruir uma sociedade menos desigual. Reafirma também a inconstância masculina unida a uma promessa de dias melhores por parte do homem, mas, sem esquecer de que em verdade a falsa promessa vem atrelada a iminência de uma eterna postura negativa explicitada nas palavras “diabo”, “carne” e “mundo”.

Em contraponto ao poema de Juana Inés de la Cruz, o poema *Manas, depois que sou freira* de Gregório de Matos pode ser pensado como texto que se comporta de maneira completamente oposta. Amigo do escracho e da picardia, Gregório abusa das figuras de linguagem para apresentar a figura da freira de uma maneira nunca antes registrada e reconhecida no Brasil.

Manas, depois que sou freira  
Apoleguei mil caralhos  
E acho ter os barbicalhos  
Qualquer de sua maneira:  
O do casado é lazeira,  
Com que me canso, e me encalmo  
O do frade é como um salmo  
O maior do breviário:  
Mas o caralho ordinário  
É do tamanho de um palmo  
Além desta diferença  
Que de palmo a palmo achei  
Outra cousa que encontrei,  
Me tem absorta, e suspensa:  
É que discorrendo a imensa  
Grandeza daquele nabo,  
Quando o fim do diabo,

Achei, que a qualquer jumento  
Se lhe acaba o comprimento  
Com dous redondos no cabo.  
(MATOS, 2010, p. 922)

O poeta não mede esforços para “revelar suas verdades” e, como bom conhecedor do interior dos conventos, os apresenta unidos à licença poética. Longe dos olhares paternos e do próprio clero, o poema declara que as enclausuradas tinham um comportamento diferente do imaginado. O freirático Gregório, no entanto, generaliza o comportamento feminino totalmente avesso dentro das casas de reclusão.

Rebaixando a figura das freiras ao máximo possível e retirando delas qualquer respeito ou admiração, o poeta tem essa postura preconceituosa na quase totalidade de seus textos voltados para as religiosas. Fazendo uso abusivo da sexualidade e descrevendo minuciosamente os órgãos sexuais, Gregório de Matos não se preocupa com a repercussão da figura feminina em sua poesia. Ao contrário, seu interesse é enquadrar a mulher em um lugar que ele acha adequado e, de forma abusiva, usa a sexualidade para manchar a imagem feminina.

Gregório de Matos cria, na quase totalidade de seus poemas, eu-líricos masculinos. Entretanto, este poema é composto por um eu-lírico feminino. A voz feminina já é perceptível no primeiro verso quando o eu-lírico, usando um vocativo também feminino, verbaliza para sua amiga e utiliza no corpo do texto adjetivos femininos para qualificar suas próprias sensações.

A ideia de convento como lugar, santo, severo e silencioso é quebrada no segundo verso. O eu-lírico “apolega mil caralhos”, isto é, pegou, apalpou diversos pênis. Daí em diante, o eu-lírico relata os variados tamanhos, formas e sensações desses caralhos apolegados assegurando veracidade ao fato de, mesmo sendo religiosa e em teoria, casta, sua realidade de clausura é outra.

O eu-lírico segue descrevendo os variados pênis de forma irônica e satírica. Classifica os pênis pela condição social de cada homem quebrando os conceitos morais de como estes homens são vistos em sociedade. O pênis do homem casado é lazeira, ou seja, de bastante infelicidade e miséria, entretanto, o eu-lírico se satisfaz cansando-se e aquecendo-se. O pênis do frade, em contrapartida, é diferenciado: melodioso como um salmo e o maior de todos. Agora, o pênis ordinário, rejeitado pelo eu-lírico, é pequeno e desgostoso.

Não podemos deixar de observar que, sendo o eu-lírico uma voz feminina e, idealizando a autonomia que a poesia recebe depois que o texto está pronto e ganha as prateleiras das casas dos leitores, esta voz feminina do texto passa de totalmente preconceituosa em razão da feminilidade à totalmente transgressora, visto que, é uma mulher do século XVII que vai narrar suas artimanhas proibidas dentro de uma casa de reclusão. Um posicionamento raríssimo e libertador se fosse verdadeiro.

Entretanto, o poema foi, na verdade, escrito por um homem cheio de preconceitos, o que o afasta desse campo pioneiro de transgressão e o direciona para um dos textos mais debochados e desmoralizantes da postura da mulher religiosa na colônia portuguesa seiscentista. Gregório de Matos, portanto, desconstrói e desvaloriza a imagem da mulher na colônia se apresentando como um homem despreocupado com a posição da mulher na sociedade em que viveu, pelo contrário, nos apresenta de uma forma muito natural e espontânea a inferioridade feminina construída através dos aspectos dominantes do patriarcado.

### **Considerações Finais**

É totalmente perceptível a diferença ideológica entre Gregório e Juana Inés. Enquanto ele faz questão de reforçar o conservadorismo e a pseudo supremacia masculina, Juana Inés luta em favor dos direitos da mulher e valoriza a igualdade de gênero. Dois poetas contemporâneos, mas que produziram de maneiras diferentes.

Ainda que Gregório seja elogiado por suas importantes críticas voltadas para questões sociais, o poeta não se permitiu participar de uma luta em prol da classe feminina. Ao contrário, Gregório de Matos contribui, através de sua poesia, para que a sociedade seiscentista no Brasil permaneça desprezível quando se trata das questões de gênero.

É importante também ressaltar que ainda é desconhecida a existência da produção feminina no Brasil no período barroco, portanto, Gregório de Matos encontra-se atualmente como único poeta a fazer poesia neste período. Logo, sua poética contribui para o conceito de subalternização feminina colonial, já que não há nem outro poeta, tampouco uma poetiza reconhecida até então para análise, comparação e participação do cânone. A produção literária atrelada ao poeta Gregório

é misógina e preconceituosa, ainda que não tenhamos certeza de sua autoria completa.

Soror Juana Inés de la Cruz, ao contrário, faz de sua poesia um meio para intervir contra todo o preconceito e injustiças vividas pela mulher desde o seiscentos. Na Nova Espanha, Juana Inés, ainda que protegida por poderosos, fez bom uso de sua condição de religiosa tornando-se uma exímia guerreira do que viria se tornar mais tarde a causa da luta feminista. Mesmo quando a mulher não tinha vez nem voz, Juana Inés lutou para fazer-se ouvida e eternizou sua luta em favor da mulher em sua poesia.

Dois poetas cuja contemporaneidade, história e estética inevitavelmente sugere que façamos a comparação. Dois poetas eternizados através de literatura que, de formas diferentes, se permitiram abordar a temática feminina. Enquanto um optou permanecer ao lado do preconceito e do machismo conservador tolhendo e menosprezando as mulheres em sua poesia, a outra, brilhantemente abriu as portas da igualdade entre os gêneros e se permitiu fazer-se um instrumento de luta frente a todo preconceito vivido pelas mulheres.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Emanuel. *A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia*. In: DEL PRIORI, Mary. *História das mulheres no Brasil*. 10ª edição. São Paulo: Editora Contexto, 2013.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 43ªed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. 8ª ed. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CRISTOFOL Y SEL, Maria Cruz. Canon y censura en los estudios de traducción literária: algunos conceptos y pautas metodológicas para la investigación. Trans. *Revista de traductologia*. Nº 12, 2008.
- CRUZ, Juana Inés de la, Soror. *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. I Tomo: Lírica Personal. México. Fondo de Cultura Económica. 2ª ed. 1988.
- GUARDIA, Sara Beatriz. *Literatura e escritura feminina na América Latina*. In: Anais do XII Seminário Nacional Mulher e Literatura e do III Seminário Internacional Mulher e Literatura. Bahia. UFBA, 2007. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/conferencias/SARA-TRADUZIDO.pdf> Acesso em maio de 2020.
- HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho*. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora UNICAMP, 2004.

- HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. Tradução: Célia Barrettini. São Paulo. Editora Perspectiva, 2002.
- MATOS, Gregório de. *Gregório de Matos – Obra poética completa*; 2 Volumes. 4ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Revista Estudos feministas*, Vol.8. 2000.
- PAZ, Octávio. *Sor Juana Inés de la Cruz: las trampas de la fé*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- SCOOT, Joan. *História das Mulheres*. In: BURKE, Peter. (Org.) *A Escrita a história: novas perspectivas*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Tradução: Guacira Lopes Louro. Porto Alegre. 1990.
- SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem*. In: HOLLANDA, Heloisa (Org). *Tendências e impasses*. Tradução: Deise Amaral. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

---

Recebido em: 26/05/2020

Aceito em: 21/10/2020

## Entrevista com Professor Marcos Bagno<sup>1</sup>: a Literatura Infantil nas rotinas educacionais

*Interview with the Professor Marcos Bagno: children's literature in the educational routines*

Silvio Profirio da Silva<sup>2</sup>

Francisco José Tavares de Lemos<sup>3</sup>

Michelle Leonor da Silva<sup>4</sup>

Josete Marinho de Lucena<sup>5</sup>

**Resumo:** Nos últimos anos, a literatura infantil tornou-se pauta de discussão de uma vasta quantidade de teóricos. Na esteira das discussões propagadas acerca dessa temática, diversos autores têm, continuamente, destacado as inúmeras contribuições da inserção dessa modalidade literária nas rotinas educacionais da Educação Infantil e do Ensino Fundamental. Em entrevista realizada com o Professor Marcos Bagno, ele reflete acerca do conceito de literatura infantil e sobre o papel da sua inserção na rotina educacional como contributo para a ampliação do letramento e para o desenvolvimento literário das crianças. Nas suas respostas, o referido autor ressalta como se deu o seu envolvimento com esse tipo de literatura desde a infância, além de destacar como se dá o processo de elaboração de livro focado na literatura infantil.

**Palavras-chave:** Literatura infantil; rotinas educacionais; contribuições.

**Abstract:** In the last years, the children's literature became a topic for discussion by a vast number of theorists. In the wake of the propagated discussions about this theme, several authors have continuously highlighted the countless contributions of the insertion of this literary modality in the educational routines of Early Childhood Education and Elementary School. In an interview with Professor Marcos Bagno, he reflects on the concept of children's literature and on the role of its insertion in the educational routine as a contribution to the expansion of literacy and to the literary development of children. In their responses, the said author highlights how he got involved with this type of literature since childhood, in addition to highlighting how the book elaboration process focused on children's literature takes place.

**Keywords:** Children's literature; educational routines; contributions.

### Introdução

<sup>1</sup> A entrevista com o Professor Marcos Bagno foi realizada através de e-mail, sendo solicitada no dia 31/03/2019 e concedida no dia 11/04/2019. Ao receber as respostas do referido autor, submetemos o texto sem proceder quaisquer alterações ou edições.

<sup>2</sup> Mestre em Linguística Aplicada pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Professor do curso de Direito da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Igarassu – FACIG, bem como na Secretaria de Educação da Prefeitura da Cidade de Vitória de Santo Antão. E-mail: profiriosilvio@gmail.com

<sup>3</sup> Mestre em Educação pela Universidad Europea del Atlántico – Espanha. Professor do curso de Licenciatura em Pedagogia na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Igarassu - FACIG. E-mail: franciscodememos@gmail.com.

<sup>4</sup> Mestranda em Linguística pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Professora do curso de Licenciatura em Pedagogia na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Igarassu - FACIG. E-mail: michelle.leonor@gmail.com.

<sup>5</sup> Doutora em Linguística pela Universidade Federal do Ceará – UFC. Professora Adjunta na Universidade Federal da Paraíba – UFPB, vinculada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – DLCV, atua nos Cursos de Letras Português e Letras Libras, bem como no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Ensino – PPGLE. E-mail: josetemarinho.ufpb@gmail.com.

Nos últimos anos, a literatura infantil tornou-se pauta de discussão de uma vasta quantidade de teóricos. Na esteira das discussões propagadas acerca dessa temática, diversos autores têm, continuamente, destacado as inúmeras contribuições da inserção dessa modalidade literária nas rotinas educacionais da Educação Infantil e do Ensino Fundamental.

Partindo dessa perspectiva, buscamos ampliar nossos saberes acerca da inserção da literatura infantil nas rotinas educacionais. Para tal, realizamos uma entrevista com o Professor Marcos Bagno, o qual é Doutor em Filologia e Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). Referência nacional no âmbito da Sociolinguística, ele tem uma ampla quantidade de trabalhos acadêmicos publicados [artigos científicos, livros, capítulos de livros, entre outros.]. Seus estudos focam em diferentes temáticas alusivas à variação linguística e ao ensino de língua materna. São exemplificações de temáticas estudadas pelo referido autor: metodologia do ensino de língua materna, evolução histórica da gramática do Português Brasileiro, gramática normativa e norma culta, variação linguística e seus tipos, política linguística, preconceito linguístico e exclusão a acessos, Português brasileiro, tradução, entre outros.

Além de pesquisador da vertente da Sociolinguística, Marcos Bagno é tradutor e escritor. Ele é autor de uma vasta quantidade de obras do âmbito da Literatura Infanto-juvenil. Entre as quais, podemos destacar: A invenção das horas, O papel roxo da maçã, Rua da Soledade, O espelho dos nomes, Murucututu, A coruja grande da noite, As caraminholas de Barrigapé, Vaganau, Festa no meu jardim, O tempo escapou do relógio, As memórias de Eugênia, Conversa de gatos (infantil), Marcéu, Murmúrio, entre outras. Por suas obras, ele recebeu os seguintes prêmios: o Prêmio Nestlé de Literatura Brasileira [em 1989], o Prêmio Jabuti [em 2012] e Prêmio Literário da Fundação Biblioteca Nacional [em 2013]. Desde 2002, é docente do curso Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Brasília (UNB), assim como do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Na entrevista que nos concedeu, o Professor Marcos Bagno explana sobre a função da literatura infantil na educação, destacando-a como aporte para a ampliação do letramento e do desenvolvimento literário das crianças, também ressalta como se

deu o seu envolvimento com a literatura infantil desde a infância. Além disso, ele diz como se dá o processo de elaboração de livro focado na literatura infantil.



**Fonte:** O entrevistado (2019).

## **A ENTREVISTA**

**Entrevistadores:** O que é a Literatura Infantil?

**Prof. Dr. Marcos Bagno:** As perguntas do tipo “o que é?” são sempre difíceis de responder porque, em geral, lidamos com os conceitos e os termos como se fossem ponto pacífico. Mas, quando nos perguntam “o que é?”, somos obrigados a refletir de forma mais consciente. No caso de “literatura infantil”, seria “literatura destinada às crianças”, mas, nessa resposta, temos, também, outras indagações: o que é “literatura”? Quem é “criança”? O curioso é que nós falamos de “literatura infantil”, como se “infantil” qualificasse “literatura”. Enfim, a literatura infantil pode ser definida como ficção dirigida a um público-alvo de crianças, produzida, tendo esse horizonte de leitores em perspectiva. Delimitar, a partir de que idade se deixa de ser criança já é outro problema.

**Entrevistadores:** Seus trabalhos acadêmicos estão situados no âmbito da Linguística, mais especificamente, no âmbito da Sociolinguística. Nessa perspectiva, como teve início sua experiência com a Literatura Infantil?

**Prof. Dr. Marcos Bagno:** Antes de qualquer outra coisa, eu me considero escritor. Apreendi a ler e a escrever muito cedo e, logo, descobri, na leitura e na escrita, um refúgio contra a realidade do mundo, que sempre me assustou muito, quando criança. Minha produção acadêmica decorre dessa trajetória de vida. Antes de publicar meus primeiros livros de Linguística, eu já tinha publicado obras de ficção (“infantil”, “juvenil” e “adulta”), de modo que escrever livros acadêmicos foi uma derivação natural do ofício de escritor. O que ocorreu foi que essa literatura especializada acabou me tornando mais conhecido do que minha produção ficcional. O desejo de me tornar escritor surgiu na infância, alimentado pela leitura incessante de todo tipo de livro, mas, em especial, pelos livros de Monteiro Lobato, os quais tiveram grande influência sobre mim. Hoje, me vejo obrigado a concordar com as críticas, que têm sido feitas à ideologia racista presente na obra de Lobato, mas não posso negar o impacto que ela teve na minha formação.

**Entrevistadores:** Como se dá o processo de elaboração de um livro de Literatura Infantil? Quais fatores devem ser considerados (escolha temática, adaptação da linguagem ao público, a relação texto escrito e recursos imagéticos, elementos multimodais etc.)?

**Prof. Dr. Marcos Bagno:** Não sei como se passa com outras escritoras e escritores, mas, no meu caso, a palavra (o verbal) domina tudo. São os jogos de linguagem, os desafios verbais que me interessam e fascinam. Desse modo, quando escrevo, me entrego por completo às palavras. Em nenhum momento, me pergunto sobre ilustrações, multimeios etc. Quando entrego um livro à editora, deixo absoluta liberdade para a pessoa escolhida para fazer a diagramação, as ilustrações etc. Sou da opinião de que todo livro ilustrado tem dupla autoria: a de quem escreve e a de quem ilustra. Confesso minha inveja daquelas pessoas que têm o talento de escrever o texto e de fazer as ilustrações ao mesmo tempo. No meu caso, isso não acontece: o/a ilustrador/a funciona como um/a tradutor/a das minhas palavras. Quanto à linguagem, não gosto de subestimar a capacidade das crianças de compreender textos mais “complexos” (a depender da idade, é claro), de modo que não me polio para escrever “fácil” ou “simples”. A literatura deve ter essa pretensão de querer

“puxar” a pessoa para mais longe do lugar onde ela está, de apresentar novas possibilidades de linguagem e de temas. Do contrário, é autoajuda, apenas diz à pessoa o que ela já quer ouvir de antemão.

**Entrevistadores:** Qual a relevância do trabalho pedagógico com a Literatura Infantil, em prol do desenvolvimento da linguagem da criança no contexto da Educação Infantil?

**Prof. Dr. Marcos Bagno:** Eu sou um defensor radical da concepção de letramento, isto é, da inserção plena e ininterrupta das pessoas – especialmente de quem está no processo formal de aprendizagem – na cultura escrita, do acesso irrestrito às representações e aos discursos que derivam da leitura/escrita e que a produzem socialmente. Desse modo, a leitura e a escrita se tornam a mais importante, fundamental, primeira e primordial tarefa da educação linguística. No caso do Ensino Fundamental, a leitura de textos literários bem selecionados é uma das chaves para o letramento das crianças. Já está provado e comprovado que saber escrever depende de saber ler, porque a leitura nos vai fazendo tomar conhecimento (inconscientemente) das possibilidades da língua, dos recursos que temos à nossa disposição para a prática das atividades de linguagem que são parte essencial da vida humana, da vida social. O tão mencionado “hábito da leitura” é, realmente, muito importante. Mas, para desenvolver esse hábito, é preciso que as pessoas tenham condições de acesso à leitura, o que não é possível no Brasil, um país em que 75% da população é analfabeta funcional (incluindo, infelizmente, uma boa porcentagem do corpo docente) e onde milhões de pessoas têm que lutar para sobreviver à pobreza e à indigência em que vivem.

**Entrevistadores:** Na questão anterior, o senhor falou acerca do papel e da importância da realização de um trabalho pedagógico na perspectiva do letramento. Diante dessa aceção, qual a diferenciação entre Letramento e Letramento Literário?

**Prof. Dr. Marcos Bagno:** O termo "letramento" significa a inserção dos indivíduos e dos grupos na cultura letrada, por meio da escrita e da leitura. É um termo com sentido amplo, por sua vez, a ideia de "letramento literário" implica a inserção dos indivíduos

não só na cultura letrada de modo mais geral, mas também a capacidade de lidar com os múltiplos gêneros textuais/discursivos, que circulam na sociedade. Em específico, sua aproximação ao universo da produção literária, de modo a poder usufruir do grande patrimônio literário da língua. Um problema na ideia de "letramento literário", claro, é a própria noção de "literatura", que não pode se restringir somente ao cânone literário consagrado, mas a todas as formas de trabalho criativo com a linguagem, o que inclui letras de música, quadrinhos, hip-hop, narrativas folclóricas etc.

**Entrevistadores:** Como o professor pode contribuir para o desenvolvimento do letramento literário das crianças?

**Prof. Dr. Marcos Bagno:** A educação linguística deveria ter como função favorecer o letramento dos aprendizes e, dentro dele, também o letramento literário. Já sabemos que a única maneira de promover o letramento, inclusive o literário, é por meio da leitura intensa, frequente, bem orientada pela professora e pelo professor. Infelizmente, com uma educação pública entre as piores do mundo, com as condições terríveis da profissão docente, esse é um projeto que muito dificilmente será levado a cabo no Brasil tão cedo.

**Entrevistadores:** Nos dias atuais, um amplo contingente de trabalhos provenientes do âmbito da área de Letras, bem como do âmbito da Pedagogia defende a inserção da Literatura Infantil nas rotinas educacionais. Diante disso, como o professor dos Anos Iniciais pode inserir a Literatura Infantil nas rotinas educacionais?

**Prof. Dr. Marcos Bagno:** É lamentável que a nossa tradição escolar ainda seja tão "burocratizada", que se faça tendo "metas" a cumprir e "conteúdos" a transmitir. Seria muito bom que a professora pudesse chegar à sala de aula, abrir um livro e lê-lo para a turma. E, a partir daí, incontáveis trabalhos de exploração seriam possíveis. Escrever um novo final, parafrasear, produzir novos textos com base no que foi lido, aproveitar os temas abordados, para vinculá-los com as outras disciplinas. Sabemos que, no Brasil, um contingente enorme de crianças chega ao 5º ou 6º ano com sérias deficiências de leitura e de escrita. Se desde cedo, em vez de tentar ensinar coisas que ninguém nunca aprende (porque são irrelevantes), como: dígrafo, coletivos,

oxítono/paroxítono/proparoxítono e coisas assim, houvesse um direcionamento sistematizado e planejado para o desenvolvimento ininterrupto das capacidades leitoras e escritores, a situação seria bem diferente. Hoje em dia, circula muito nas redes sociais a ideia de que “falta interpretação de texto” à maioria das pessoas, e isso é verdade. Embora o verbo “ler” derive de um verbo latino que significava originalmente “colher e coletar”, sabemos que a leitura não é só “entender” um texto, “colher” o que está supostamente dado de antemão no texto, não é uma atividade passiva, mas, sim, produzir sentido, num vaivém dialético entre o texto e o/a leitor/a. Mas, repito, para tudo isso, precisamos de um corpo docente bem formado, bem remunerado e de escolas dignas desse nome, o que nunca foi prioridade no Brasil. E, muito menos agora, que o Ministério da Educação tem sido entregue a pessoas com óbvios déficits cognitivos.

**Entrevistadores:** Hoje, uma vasta literatura preconiza a inserção dos aparatos tecnológicos e digitais nas rotinas educacionais. Diante dessa acepção, qual a sua concepção acerca da utilização das mídias digitais na abordagem da Literatura Infantil no contexto escolar?

**Prof. Dr. Marcos Bagno:** As mídias digitais em si não garantem o desenvolvimento da leitura e da escrita, não fazem milagres. Mas, sem dúvida, constituem excelentes ferramentas para a educação linguística, quando empregadas de forma planejada e com objetivos bem definidos. Poder ler um livro e, em seguida, ver a mesma história em animação ou em filme. Ou então, ler um livro em formato eletrônico, diretamente na tela do telefone ou do computador etc. Tantas possibilidades permitem um trabalho com a literatura impensável até há pouco tempo. Mas, claro, tudo depende do acesso da escola e das pessoas que nela atuam (docentes e discentes) a essas tecnologias. Como tudo no Brasil, esse acesso é tremendamente desigual: nas escolas privadas, já se faz uso intenso das novas mídias, enquanto nas escolas públicas faltam equipamentos (faltam giz e papel higiênico, o que dirá livros e, mais ainda, computadores).

**Entrevistadores:** Nos últimos anos, a formação inicial vem, continuamente, sendo pauta de discussão de um vasto contingente de estudos no âmbito da área de Letras

e de Pedagogia. Nesse sentido, qual a sua visão sobre o processo de formação inicial de professores para o trabalho com a Literatura Infantil na Educação Básica? Dizendo de outro modo, os cursos de formação de professores (como, por exemplo: Letras e Pedagogia) propiciam uma formação eficaz, no tocante ao trabalho da Literatura Infantil na Educação Básica?

**Prof. Dr. Marcos Bagno:** No Brasil, a formação docente é muito precária. Os cursos de Letras, já pelo próprio nome, estão ainda presos a certas concepções de língua e de literatura ultrapassadas há muito tempo. Não existem, por exemplo, disciplinas dedicadas, explicitamente, ao uso de material didático em sala de aula, o que inclui a literatura. Em geral, o trabalho com literatura (infantil, juvenil ou outra) fica muito por conta da professora, de suas iniciativas pessoais ou de seu gosto particular, quando deveria ser um ponto importante da política de educação linguística de modo mais amplo.

### **Algumas considerações finais**

Diante dos aspectos expostos nas falas do Professor Marcos Bagno, ressaltamos que distintos trabalhos têm discutido a relevância de literatura infantil, no tocante à formação de leitores [leitura de mundo, bem como a leitura mais convencional]. Abramovich (1994), por exemplo, ressalta os contributos da abordagem dessa modalidade literária na descoberta da realidade circundante, assim como para o desenvolvimento da leitura de mundo da criança. “[...] Escutá-las é o início da aprendizagem para ser um leitor, e ser leitor é ter um caminho absolutamente infinito de descoberta e de compreensão do mundo [...]” (ABRAMOVICH, 1994, p. 16).

Paim (2000) aponta as modificações que podem emergir diante do contato das crianças com a leitura literária. No dizer do referido autor, a leitura literária viabiliza a promoção da percepção da criança acerca das situações, que se dão à sua volta. Com o acesso a esse tipo de leitura, a criança passa a pensar e a refletir acerca da realidade que a circunda. Para tal, a criança adentra na ótica da personagem, tendo acesso a distintos aspectos do contexto social.

A leitura é um ato emancipatório, humanizador, transformador. É de suma importância o contato dos alunos com todos os tipos de texto.

Mas, a literatura é a porta de entrada para o mundo. É a maneira como se consegue ver o mundo. É a mesma linguagem da criança, por isso ela se identifica tanto. A literatura estimula a criança a pensar, a ver o mundo, ajuda a se conhecer porque o momento em que ela se identifica com os personagens, vive toda a história na perspectiva da personagem [...] (PAIM, 2000, p. 104).

Busatto (2003) ressalta os contributos do trabalho com a literatura infantil, em prol do desenvolvimento da oralidade das crianças. Na ótica da referida autora, a inserção da literatura infantil nas rotinas educacionais contribui de modo significativo para a socialização da criança, assim como para a ampliação da desenvoltura oral da criança em diversos espaços. Além dessa contribuição, o trabalho com essa modalidade literária contribui para a percepção dos seus sentimentos e emoções, estimulando as crianças a conseguirem lidar com suas sensações, bem como com seu contexto psicológico.

A questão psicológica também é levantada por Muneveck (2010). Para a referida autora, o trabalho com a literatura infantil influi diretamente na potencialização da criatividade e no âmbito emocional da criança. O contato com as histórias dessa modalidade literária propicia que as crianças consigam perceber de modo mais claro suas emoções e suas sensações diante da realidade circundante.

A literatura é importante para o desenvolvimento da criatividade e do emocional infantil. Quando as crianças ouvem histórias, passam a visualizar de forma mais clara sentimentos que têm em relação ao mundo. As histórias trabalham problemas existenciais típicos da infância como medos, sentimentos de inveja, de carinho, curiosidade, dor, perda, além de ensinar infinitos assuntos que com o tempo terá maior significado para elas (MUNEVECK, 2010, p. 24).

Diante dos aspectos postos até então, podemos afirmar que a literatura infantil consiste em uma ferramenta didática de extrema relevância, que contribui de maneira significativa, em prol do desenvolvimento global da criança. Isso se dá desde a Educação Infantil, contribuindo de modo significativo para o envolvimento da criança com diferentes experiências e vivências, que atuam no desenvolvimento da sua leitura de mundo. Esta, por sua vez, atua na formação do conhecimento de mundo da criança. Diante dessa constatação, o trabalho com esse tipo de leitura traz contributos relevantes, para a ampliação dos graus de letramento das crianças.

## REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura Infantil: Gostosuras e Bobices*. São Paulo: Scipione, 1994.
- BUSATTO, Cléo. *Contar e Encantar: Pequenos segredos da narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.
- MUNEVECK, Aurora Grasiela. *Literatura Infantil: Entre o real e a fantasia*. 2010. 63p. Trabalho de Conclusão do Curso (Pedagogia) - Faculdades, Itapiranga - FAI, 2010.
- PAIM, Jame Mari. *Da sedução do professor pela literatura à sedução do aluno*. Ijuí: Unijuí, 2000.

---

Recebido em: 13/05/2020

Aceito em: 11/08/2020

## É proibido miar na literatura infantil?

*Is meow forbidden in children's literature?*

Dayse Rodrigues dos Santos<sup>1</sup>

**Resumo:** A obra resenhada é do reconhecido escritor brasileiro Pedro Bandeira. Potencialmente voltada para o público infantil, *É proibido miar* (2016) narra a história do cãozinho Bingo, de uma família tradicional de cães, que ao invés de latir como qualquer cachorro, simplesmente mia. O objetivo foi verificar como esse *corpus* dialoga com o universo infantil para compreender se ela poderia contribuir para a formação do leitor. Dessa maneira, análise verticalizada sob luz de teorias da literatura infantil foi necessária. Este objeto de estudo mostrou-se alinhado aos princípios de formação do leitor, considerando o caráter humanizador e emancipador desta composição literária, que se estendeu desde o projeto gráfico e ilustrações ao texto escrito.

**Palavras-chave:** Literatura infantil; universo infantil; humanização.

**Abstract:** The work reviewed is by the renowned Brazilian writer Pedro Bandeira. Potentially aimed at children, *É proibido miar* (2016) tells the story of the puppy Bingo, traditional family of dogs' that instead of barking like any dog, simply meows. The objective was to verify how this *corpus* dialogues with children's universe to understand if it could contribute to readers formation. Thus, a vertical analysis under the light of children's literature theories was necessary. This object of study proved to be in line with the principles of the reader's formation, considering the humanizing and emancipatory character of this literary composition, which extended from the graphic project and illustrations to the written text.

**Keywords:** Children's literature; children's universe; humanization.

### Introdução

A Literatura infantil ocupa lugar de destaque entre as diversas manifestações artísticas às quais as crianças têm acesso. O mundo das palavras, em conjunto com o das ilustrações, pode descortinar novos horizontes e vivências inimagináveis. Quando respeitada a condição de infante e mediada de boa maneira pela escola, a literatura pode ver espaço significativo na vida dos pequenos, corroborando para uma infância mais criativa e desafiadora do que a ofertada pelos brinquedos da indústria.

Há uma crítica a tais objetos, que não desafiam o lúdico e o psiquismo. Eles afastam as crianças, ao invés de conectá-las. "Só uma visão lúdica e poética da vida permite equilíbrio, poder de imaginar e criar, ter saídas para os muitos problemas que viver representa, para se ter um pensamento crítico e valorizar a cultura e os bens" (JOSÉ, 2007, p. 10). Diante disso, cabe tanto aos pais quanto à escola um direcionamento de recursos que edificam o infante.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Estudos da Linguagem na Universidade Federal de Goiás. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará – IFPA Santarém. E-mail: dayserodrigues180@gmail.com

Nessa perspectiva, a verdadeira presença dos pais é invocada e, também, a escola, “que sabe das coisas de educação coloca o brinquedo como elemento primordial. E o livro de histórias, os poemas, os jogos, os números, todas as artes e processos criativos tornam-se lúdicos, transformam-se em brinquedos” (JOSÉ, 2007, p. 12). E, certamente, a linguagem corrobora no processo evolutivo.

### **Por que latir se pode miar?**

O *corpus* desse estudo é o livro *É proibido miar*, de Pedro Bandeira, com ilustrações por Avelino Guedes. Bingo, um filho de cachorro, vivia muito bem até que um dia mia para seus pais. O espanto fez com que a família e os donos o rejeitassem. Como medida, o cãozinho é levado pela carrocinha para o canil municipal, onde enfrenta hostilidades dos outros cães pelo mesmo motivo. Imerso em tristeza, ele vê pela janela seu amigo gato e busca toda sua força para fugir daquele lugar. Juntos, os amigos vão em busca de um lugar onde haja liberdade.

O projeto gráfico foi pensando para seduzir o jovem leitor, pois suas letras grandes e bem ocupadas nas páginas brancas e semibrilhosas facilitam a leitura. As ilustrações em tons frios complementam a emoção negativa vivida na narrativa, contrapondo a momentos de grande perplexidade ou alegria representados por ilustrações em tons quentes. Ademais, foco narrativo é terceira pessoa, em parágrafos e discursos diretos, introduzidos por travessão. Os períodos simples e curtos dão velocidade à leitura, evidenciando a sucessiva ocorrência cronológica dos fatos.

O compromisso de cuidar da infância é de toda sociedade. Na obra, as crianças/filhotes são bem cuidadas/cuidados enquanto cumprem as projeções que os adultos lhes fazem. No entanto, quando Bingo mia a reação dos pais é de grande repulsa: “Tão bravo estava seu Bingão, tão nervosa estava Dona Bingona, que todos os filhotes se assustaram” (BANDEIRA, 2013, p. 20), deixando o pobre protagonista “sozinho, rabo entre as pernas, orelhinhas murchas” (BANDEIRA, 2013, p. 20).

A fase de descobertas e construção da identidade precisa ser respeitada, pois, segundo José (2007), “a criança tem que se sentir criança e não um adulto em miniatura”. O mesmo autor compartilha visão pessoal sobre como a escritura para a infância precisa ser cuidadosa e respeitadora: “Eu escrevo para crianças porque acredito que as posso envolver afetiva e emocionalmente. Posso, com minhas

histórias e poemas, levá-las ludicamente ao mundo do faz-de-conta” (JOSÉ, 2007, p.13).

Muitas vezes uma situação de rua ou crime acontece justamente por incompreensões ou cortes na infância, como acontece com Bingo ao fugir do canil em direção a “uma terra onde é permitido ser diferente” (BANDEIRA, 2013, p. 2013) ao invés de voltar para uma família que já não o acolhia mais. A afetividade, o ludismo, a diferença e a liberdade são temas respeitosamente abordados por Bandeira ao tecer uma obra que tem seus sentidos ampliados pelas coloridas e expressivas ilustrações.

A voz de Bingo representa aquelas que só são objeto de atenção no sentido de ojeriza e segregação. Até que ponto é permitido ter uma voz diferente? Expressar-se fora dos padrões sociais em que está inserido pode estar vinculado à necessária constituição da identidade. Essa dialética entre conhecer o mundo e conhecer-se demonstra um discurso polifônico dentro de um mesmo sujeito, independentemente da idade. São várias facetas do ser que está em processo de amadurecimento biológico e psíquico.

Pensar que o universo infantil e o adulto são diferentes em sentido oposto e que cada um é homogêneo em si é incipiente. A idade não é um parâmetro classificador das individualidades. A vida simplesmente acontece, independentemente de teorias educacionais, fases cognitivas discutíveis, rótulos e genéricas faixas etárias. As condições de vida são sumariamente relevantes para a formação pessoal de cada um.

Categorizar crianças é algo muito complexo, sendo que ultrapassa uma teoria que tente simplesmente classificar todo um grupo indistintamente. Nos dois casos, ambos se relacionam com o corpo e com a mente, ou seja, tudo o que importa a um pode importar ao outro. Na verdade, “são muito mais parecidos do que diferentes” (AZEVEDO, 2001, p. 4), quando se pensa na subjetividade de cada um.

### **Considerações finais**

Muitas vezes, o papel da escola dá uma visão simplista e reducionista da vida e acaba deixando de lado questões imprescindíveis do autoconhecimento. A instituição escolar é representada no *corpus* pelo canil: “A cachorrada toda caiu em cima do Bingo. O pobre cachorrinho conseguiu escapar correndo entre as pernas dos agressores e ficou zanzando” (BANDEIRA, 2013, p. 34), fazendo referência ao

isolamento e intolerância com o diferente. Assim, a escola também renega as emoções e sentimentos. Não há espaço no currículo para isso.

Por isso, a literatura é tão importante na escola. Ela tem o papel de resgatar o essencial do humano e do imaginário através das palavras, colaborando para uma vivência cada vez mais plena da/na infância. Nesse sentido, a obra resenhada abre oportunidade para que o leitor amplie sua visão sobre as relações familiares de maneira lúdica. É uma excelente oportunidade de sentir e aprender de maneira diversa da que se tem como habitual. É preciso mais que ensinar, é preciso viver, partilhar e discutir.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Ricardo. *A literatura, o chamado “universo infantil” e a vida mesmo*. Disponível em <http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Literatura-universos-vida.pdf>. Acesso 11 ago. 2018.

BANDEIRA, Pedro. *É proibido miar*. Ilustrações Avelino Guedes. São Paulo: Altea, 2013.

JOSÉ, Elias. *Literatura infantil: ler, contar e encantar crianças*. Porto Alegre: Mediação, 2007.

---

Recebido em: 16/03/2020

Aceito em: 02/07/2020