



RE-UNIR REVISTA

do Centro de Estudos da Linguagem
da UNIR

v9|n1

2022

ISSN
2594-4916

Centro de Estudos da Linguagem



Vol. 9, nº 1

ISSN – 2594-4916

Estudos Literários e em Análise do Discurso

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 Aguiar (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 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)

Fernando Simplício dos Santos

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 Cei Santos (UFES)

Welisson Marques (IFTM)

Pareceristas *ad hoc* do Vol. 9, nº 1

Altair Sofientini Ciecowski

Ana Carolina Negrão Berlini de Andrade

André Tessaro Pelinser

Bárbara Del Rio Araújo

Celia Regina Delacio Fernandes

Edinaldo Flauzino Flauzino de Matos

Fabiana de Paula Lessa Oliveira

Fábio Almeida de Carvalho

Fernando Reis de Sena

Heloisa Helena Siqueira Correia

Jaison Luís Crestani

João Vicente

Júlio César Barreto Rocha

Júlio Cesar Tavares Dias

Laila Correa e Silva

Luiz Renato Souza Pinto

Márcia Letícia Gomes

Maria Alice Sabaini de Souza

Maria Aparecida Oliveira

Marina Silva Ruivo

Rodrigo Luis dos Santos

Rômulo Giacome Oliveira Fernandes

Samilo Takara

Santiago Bretanha

Sávio Roberto Fonseca de Freitas

Sérgio Nunes de Jesus.pdf

Suzane Moraes da Veiga Silveira

Thiago Leandro Vieira Cavalcante

Valdemar Valente Junior

RE-UNIR – Revista do Centro de Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Rondônia.

V. 9 (2022), nº 1. 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

- Os diversos caminhos para reunir 6
Maria Elizabete Sanches

ENTREVISTA

- As palavras são um mundo que se acende 10
Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina; Iza Reis Gomes; Daniel da Rocha Leite

ARTIGOS

- Lourenço Mutarelli e a produção literária brasileira contemporânea 17
Marcos Antônio Fernandes dos Santos
- A aplicação da justiça em Peribáñez y el Comendador de Ocaña (1614), de Lope de Vega: aspectos poético-retóricos, políticos e teológicos 38
Gabriel Furine Contatori
- Uma atualização da lista de traduções de José Saramago de Horácio Costa 58
Rodrigo Conçole Lage
- Lucrum et imperium in nomine Dei: Reforma Protestante e Ascese do Capitalismo em José Saramago 72
Isabela Padilha Papke
- Os deslocamentos culturais em Largo Pétalo de Mar, de Isabel Allende 90
*Maria Clara de Souza Soares Cardoso
Tatiana da Silva Capaverde*
- A mulher duplamente subversiva em Outros Cantos, de Maria Valéria Rezende 106
Sávio Roberto Fonseca de Freitas; Raíza Hanna Saraiva Milfont
- Capitu: a sedução da personagem de Machado de Assis, perpassando séculos, até chegar ao empoderamento da mulher moderna 120
Cleusa Piovesan
- Vieses míticos em The Awakening, de Kate Chopin: a epifania no mar 140
Rosemary Elza Finatti

País sem chapéu: relações de resistência e relações transculturais <i>Laila Karla Lima Duarte; Heloísa Helena Siqueira Correia</i>	157
As representações do sujeito migrante nas memórias identitárias em Um velho que lia romances de amor e sua relação com a natureza amazônica <i>Edilene Teixeira da Silva Santos; Hélio Rodrigues da Rocha</i>	172
Leituras Críticas e Mediações Didáticas em “Diário de um Banana: Dias de Cão”, de Jeff Kinney <i>Lidiane Cossetin Alves; Marcia Cossetin; Taysa de Mattos Dutra Maiberg</i>	188
O discurso sobre o museu e os sentidos do espaço urbano Eduarda Deitoss <i>Maria Cleci Venturini; Maria Cláudia Teixeira</i>	209
A imagem de si (ethos) construída pelo discurso de Bolsonaro nas eleições de 2018 <i>Valéria Maria Bana Zanin; Patricia Ormastroni Iagallo</i>	227

APRESENTAÇÃO

Os diversos caminhos para reunir

Maria Elizabete Sanches¹

Neste volume da revista *RE-UNIR, Revista do Centro de Estudos da Linguagem* (CEL), do Departamento de Letras Vernáculas da Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR), o pesquisador encontrará diversos e singulares caminhos para reunir com outros, em forma de texto. Eles se apresentam em cerca de doze artigos escritos por estudantes e professores de diversas instituições científicas brasileiras, tendo como abrangência os estudos de Educação, Literatura, Língua e Linguística. Convidamos você, leitor, a percorrer todas as trilhas que atravessam esses caminhos, começando pela entrevista realizada pelas professoras Dra. Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina e Dra. Iza Reis Gomes com o autor paraense de obras de literatura infantojuvenil Daniel da Rocha Leite.

Na sequência, estão dispostos doze artigos com objetos, teorias ou modelos de análise que se enquadram no rol dos estudos literários e outros dois que se constituem a partir da Análise do Discurso. Convidamos à leitura do primeiro texto, escrito por Marcos Antônio Fernandes dos Santos, cujo olhar incide sobre a produção literária do escritor Lourenço Mutarelli, situando-a no contexto da literatura brasileira contemporânea a partir das reflexões teóricas de Antonio Candido, Erik Schollhammer e Pisani.

Já no segundo trabalho, Gabrile Furini Contatori realiza um breve estudo da peça teatral *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1614), de Félix Lope de Vega y Carpio (1562 – 1635), para demonstrar que a aplicação da justiça na referida obra é realizada em três campos: o poético-retórico (justiça poética), o político (justiça política ou régia) e o teológico (justiça divina).

¹ Prof^ª. Mestra, do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Rondônia - UNIR; Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários - PPGEL/UNEMAT; Membro do grupo de pesquisa Poesia contemporânea de autoria feminina do Norte, do Nordeste e do Centro-Oeste do Brasil - GPFENCO. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3951556835265436>. E-mail: maelisan@unir.br.

Na sequência o texto de Rodrigo Conçole Lage, *Uma atualização da lista de traduções de José Saramago de Horácio Costa*, realiza estudo sobre o capítulo em que o autor faz sobre as traduções do romancista, na busca de completar a lista que deixou de fora algumas dessas traduções. O artigo se estrutura em quatro partes assim definidas: a primeira, em que o autor apresenta a lista do texto de Horácio Costa, a segunda que traz as traduções que não estão na lista, já na terceira, o texto faz o “exame do papel da feita por DUBY” na sua formação e por fim, na quarta parte, o autor examina as demais, apresentando algumas reflexões sobre a sua importância nesse processo.

Adiante, seguindo a proposição da revista, temos o texto de Isabela Padilha Papke, *Lucrum et imperium in nomine Dei: Reforma Protestante e Ascese do Capitalismo em José Saramago*, que discute a maneira como se dá a “ascese do capitalismo e suas relações com a reforma protestante dentro da obra Saramaguiana *In Nomine Dei* (1993), para que se possa investigar como o autor português categoriza a religião enquanto manejo para ascensão do poder em sua obra”, segundo a autora.

Outro artigo de relevância que a revista traz é *Os Deslocamentos culturais em Largo Pétalo de mar, de Isabel Allende*, construído por Maria Clara Souza Soares Cardoso e a Dra. Tatiana da Silva Capaverde; esta última é docente do curso de Letras da Universidade Federal de Roraima e a primeira, discente do mesmo curso. No texto, as autoras analisam o deslocamento identitário em decorrência dos movimentos de migração e exílio sofridos pelos protagonistas da obra e como tais deslocamentos atingem a construção identitária das personagens de forma direta.

Já no trabalho intitulado *A mulher duplamente subversiva em Outros Cantos, de Maria Valéria Rezende*, de Sávio Roberto Fonseca de Freitas e Raíza Hanna Saraiva Milfont, a questão de gênero se incorpora na personagem Maria, que possui o perfil da mulher militante, que finge trabalhar no MOBREAL, programa de alfabetização da ditadura militar, para promover, enquanto comunista, um modelo de educação subversivo, com análises construídas a partir do referencial teórico dos Estudos Culturais e da Crítica Feminista.

O mesmo sentido dos estudos culturais e de gênero aponta o artigo *Capitu, a personagem mais polêmica de Machado de Assis, e o empoderamento da mulher*

moderna, de Cleusa Piovesam, acrescido das questões que permeiam os estudos semióticos e a canção de Luiz Tatit sobre a famosa personagem machadiana.

Adiante, no texto de Rosemary Elza Finatti *Vieses míticos em The Awakening, de Kate Chopin: a epifania no mar*, tem-se a abordagem da narrativa da autora americana pelo viés do sagrado feminino e dos princípios teóricos de “Sandra Gilbert acerca do mito feminista e matriarcal de Afrodite/Vênus implícito no romance e o caráter mítico das instâncias narrativas, pelas reflexões de Catherine Clément e Julia Kristeva”.

Em seguida, as relações entre resistência e transculturalismo aparecem de forma contundente em *País sem chapéu: relações de resistência e relações transculturais*, que tem como autoras Laila Karla Lima Duarte e Dra. Heloísa Helena Siqueira Correia. O artigo apresenta uma análise profunda da obra do escritor haitiano Dany Laferrière, sob a ótica conceitual de transculturação narrativa do crítico uruguaio Ángel Rama.

Edilene Teixeira da Silva Santos e Hélio Rodrigues da Rocha conduzem-nos em uma reflexão sobre “As representações do sujeito migrante nas memórias identitárias em Um velho que lia romances de amor e sua relação com a natureza amazônica”. Os autores propõem-se a estabelecer tensionamentos entre teorias que abordam o sujeito migrante e a refletir sobre a constituição identitária a partir de memórias preservadas.

Seguindo um pouco mais, o leitor encontrará as *Leituras Críticas e Mediações Didáticas em “Diário de um Banana: Dias de Cão”, de Jeff Kinney* realizadas pela mestrandia do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Lidiane Cossetin Alves e pela professora e Diretora do Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS) no Departamento de Educação da Universidade Federal de Rondonópolis (UFR), Marcia Cossetin. O foco das reflexões das autoras é o volume 4 da série e a leitura reflete sobre o fenômeno da predileção da obra entre o público infanto-juvenil pela perspectiva teórica de Lajolo e Zilberman (1985), Azevedo (2004), Britto (2003), Goés (1984), Bakhtin (2002) Mundt (2011) e Vilella (2014). O texto traz uma abordagem de como o livro pode ser utilizado nas salas de aulas em diversas situações pelos professores do ensino fundamental e médio.

Já no penúltimo texto do presente volume, *O discurso sobre o museu e os sentidos do espaço urbano*, de Eduarda Deitoss, Maria Cleci Venturini e Maria Cláudia Teixeira, tem-se a análise das narrativas do Museu Histórico de Entre Rios, pertencente ao município de Guarapuava – PR, em que as autoras, por meio da Análise de Discurso de linha francesa proposta por Michel Pêcheux, conduzem a abordagem no sentido de apontar como se constituem “os dizeres e os saberes sobre o museu e como este, ao ser significado, significa a cidade”. Um trabalho que envolve o discurso, a memória e o espaço histórico.

Por fim, o último artigo, *A imagem de si (ethos) construída pelo discurso de Bolsonaro nas eleições de 2018*, de Patricia Ormastroni Iagallo e Valéria Maria Bana Zanin traz uma abordagem sobre o tema do *ethos* discursivo na seara política do, à época, candidato Jair Bolsonaro em uma entrevista ao Jornal Nacional. Tais reflexões são construídas pela perspectiva teórica da análise do discurso desenvolvida por Dominique Maingueneau.

Assim, encerra-se o presente volume da revista Re-Unir, *Revista do Centro de Estudos da Linguagem* (CEL), consolidando-se os caminhos para nós, meros copartícipes desse esforço hercúleo do Departamento de Línguas Vernáculas da Fundação Universidade Federal de Rondônia, seguirmos no sentido de participar e trilhar essas veredas da resistência, como caminhos que promovem o mundo da pesquisa e de seus desdobramentos.

Nesse sentido, cabe-nos agradecer e parabenizar os autores e as autoras que deixaram aqui suas contribuições científicas para o vasto rumo da pesquisa dando continuidade aos instrumentos de realização e promoção do saber para o país. Dessa forma, reforçamos o nosso convite inicial a você, leitor, para que adentre nesse universo e sinta-se abraçado por essas palavras, ajudando a construir os diversos recantos dessa imensa reunião.

Boa Leitura!

As palavras são um mundo que se acende



Entrevista com o escritor Daniel da Rocha Leite¹

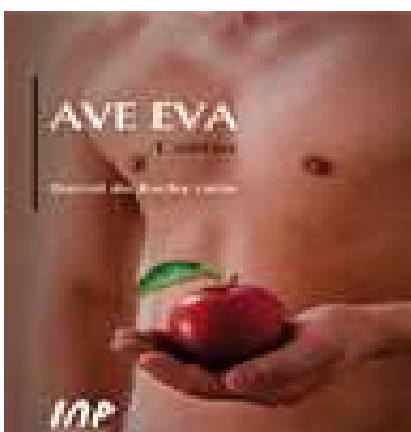
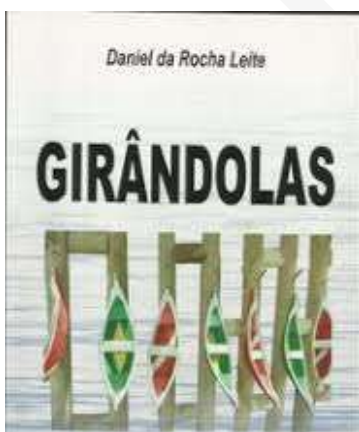
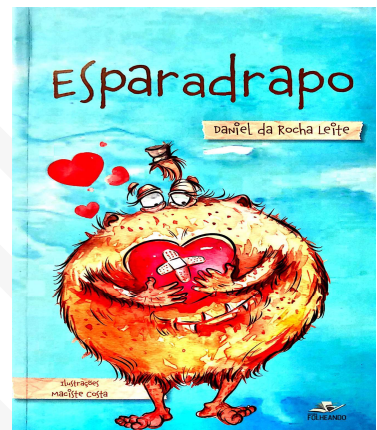
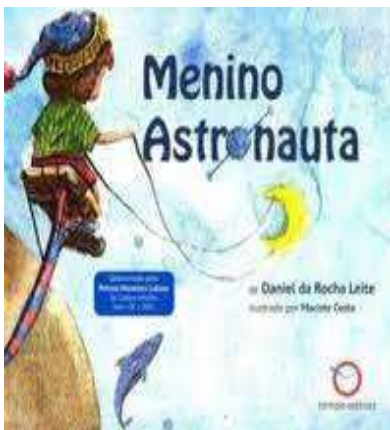
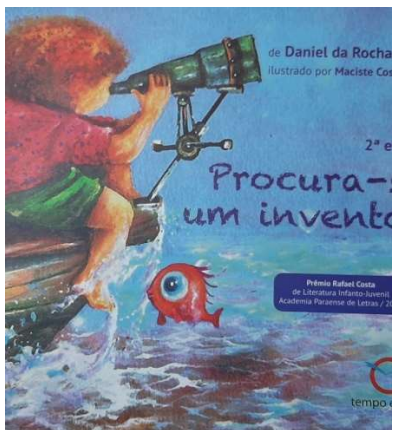
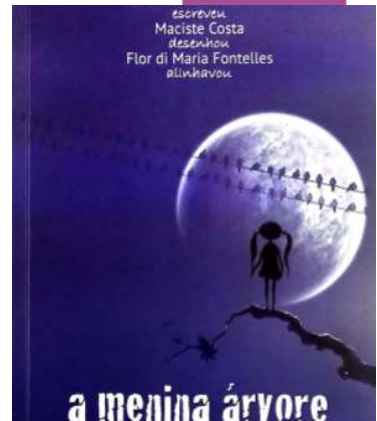
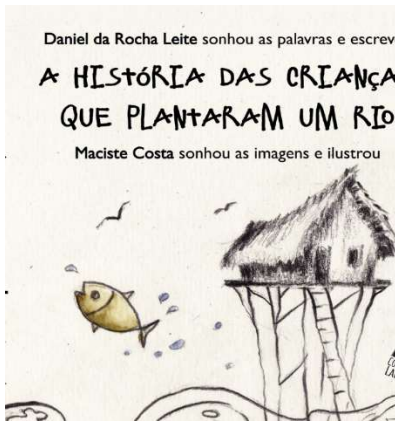
Por Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina² e Iza Reis Gomes³

O escritor Daniel da Rocha Leite mora em Belém do Pará, possui dezesseis livros publicados entre poesia, romance contos, crônicas e literatura infantojuvenil. Ganhou prêmios pelas obras de literatura infantojuvenil *Procura-se um inventor*, *A história das crianças que plantaram um rio*, *A menina árvore*, *Vindos do mar* e *Burburinho*. Em 2007 e 2018, recebeu o prêmio Carlos Drummond de Andrade/SESC-DE. Em 2019, com o livro *Burburinho*, recebeu o selo Acervo Básico da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – PNLIJ. A narrativa criada pelo autor é marcada pela leveza da palavra poética, ordenadora do mundo, da percepção, do sonho e da imaginação e pela presença do contar. Em um mover-se contínuo de reinvenção, a palavra se sobrepõe a própria palavra, reiterando, assim, o ato de criar e tecer a vida com os fios da imaginação.

¹ Entrevista realizada por e-mail em julho de 2021.

² Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP. Docente do Departamento Acadêmico de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Rondônia - UNIR. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4042182157568764>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8193-3088>. E-mail: fatimamolina@unir.br

³ Doutora em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas - UFAM. Docente do Instituto Federal de Rondônia - IFRO. Docente do Programa de Mestrado em Estudos Literários da Universidade Federal de Rondônia - UNIR. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7671303144200741>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8668-1692>. Email: iza.reis@unir.br



Entrevistadoras: Como você vê o crescimento da sua fortuna crítica na academia e como avalia o cenário literário brasileiro hoje, em termos de desafios e evolução?

Daniel da Rocha Leite: Diante dos estudos críticos que consigo acompanhar, na academia, sobre o meu trabalho, instaura-se uma íntima pretensão no sentido de afastar o autor e convocar, em mim, o leitor dos meus próprios livros. Esse esforço, ainda que frágil de um necessário deslocamento, movimenta um processo que se inscreve no campo de uma aprendizagem incessante. Vejo-me diante de recepções (e inovações críticas) que apontam caminhos jamais pensados por mim durante o processo de escrita de um trabalho literário. Tenho a impressão de uma experiência contínua que acaba por amalgamar autoria/leitura/crítica literária, no fundo, revela-se a força da literatura como possibilidade de sondar as aventuras do humano, as nossas fraturas e alguma chance de colmatação.

Sobre o cenário brasileiro contemporâneo, “em termos de desafios e evolução” (acrescentaria, também, os termos de uma certa desconstrução), os desafios e as esperanças dialogam. Novos suportes de leitura, novas mediações, o fecundo trabalho das contadoras e dos contadores de histórias, as várias salas de aula, dimensões subjetivas e coletivas, a escrita e a leitura literárias seguem a nos oferecer uma vida diante destes tempos necropolíticos.

Entrevistadoras: O seu romance *Girândolas*, publicado em 2009, recebeu o prêmio Samuel Wallace e teve edição de 2.000 exemplares esgotada. Segundo entrevista, você afirmou que essa obra nasceu de uma pesquisa. Poderia comentar como foi esse processo? O que veio primeiro em sua escrita: O tema, as personagens ou o espaço?

Daniel da Rocha Leite: Há mundos que serão, para mim, sempre impossíveis de narrar. O romance *Girândolas*, entre outras dinâmicas narrativas, tenta se aproximar da fatalidade do escarpamento que muitas mulheres, avós, mães e meninas, ainda sofrem nas águas dos nossos rios amazônicos. A personagem gravitacional do livro, a Maria, atravessa essa violência. Como autor e como um homem, jamais conseguirei dimensionar o simbolismo dessa violência para uma mulher. Neste sentido, o tema, a pesquisa, a escuta de muitas mulheres, a imersão no espaço social e cultural, a construção das personagens, eu não saberia definir, com exatidão, o que foi antecessor à escrita. Penso que tenha sido um movimento

mútuo, aliado a um processo de escrita que, no *Girândolas*, permitiu-me alguma aproximação desse simbolismo violento e das respostas de vida de algumas personagens do romance.

Entrevistadoras: No seu processo de escrita, há alguma interferência das classificações dadas à literatura, seja infantil, infantojuvenil ou amazônica?

Daniel da Rocha Leite: Quando escrevo e quando leio, essas interferências ou classificações não encontram ressonâncias no meu ato de produção e recepções de linguagem. Entendo que possa haver alguma lógica de ordenação, ainda assim, não é relevante para mim. Importa haver um texto e uma leitura que cuidem do humano em nós. Seja “infantil, infantojuvenil ou amazônica”, antes de qualquer escaninho, é necessária a entrega ser literária.

Entrevistadoras: A relação entre a narrativa e a imagem em suas obras é poeticamente marcante. Como realidades distintas, mas que se relacionam, não percebemos repetições entre as duas linguagens. Como você e o ilustrador Maciste Costa constroem esse diálogo?

Daniel da Rocha Leite: É preciso destacar que o Maciste Costa é um dos mais brilhantes ilustradores brasileiros da contemporaneidade. Além de um artista plástico que domina várias técnicas, ele é escritor e poeta de mão cheia. Quando, em 2004, conheci o trabalho do Maciste fui logo tocado pela poética das ilustrações. Naturalmente o poeta estava presente em todas as aquarelas. De lá para cá, construímos uma relação de trabalho muito fraterna e tecida em liberdade. Ambos acreditamos que a ilustração não é o retrato do texto. Muito pelo contrário, a ilustração conta a história junto com o texto e além do texto. Talvez por isso essa não-repetição de linguagens seja a marca mútua e constantemente dialógica dos nossos trabalhos.

Entrevistadoras: A última obra publicada *Esparadrupo*, de um modo muito especial, com uma linguagem ao mesmo tempo lúdica e poética, traz uma temática voltada para os sentimentos das meninas, as primeiras inquietações sentimentais. Como surgiu essa ideia da criação da Beatriz que fala do mundo de todas as Beatrizes?

Daniel da Rocha Leite: Penso que as várias inquietações de viver, subjetivas e coletivas, convergem para o ato da escrita. Eu tinha acabado de defender a tese “*A mulher como sujeito perceptivo em romances de Gustave Flaubert, Machado de Assis e Eça de Queirós*”. Durante quatro anos estive a investigar, e a tentar compreender, a fratura que entrelaça Emma, Capitu e Luísa, personagens femininas que são silenciadas nessas narrativas realistas atravessadas por recorrentes inquietações sentimentais. Lá estava então o tema: desejos de amar, protagonismo e silenciamento feminino. O livro *Esparadrapo* surge com esse deslocamento. Trago para uma menina, a Beatriz, o desejo de, antes de amar, amar a própria vida em uma perspectiva essencial da personagem como um sujeito de si. Beatriz, em suas ações de si, tem a certeza de que “o bicho-amor não é um bicho-bruto que deixa machucados na pele e dores na respiração e nos pensamentos”.

Entrevistadoras: Segundo Antônio Moura no prefácio de *Aguarrás*, “Há uma reflexão estética sobre o próprio fazer poético”. Poderia comentar sobre esse processo?

Daniel da Rocha Leite: As camadas de produção e recepção de um discurso poético são múltiplas. No livro *Aguarrás*, como o próprio nome sugere, busquei realizar um projeto que, de maneira instigante, sempre volta às minhas reflexões: desbastar a palavra e dissolvê-la no silêncio constituidor do processo de enunciação de um poema. Neste sentido, o entendimento do poeta Antônio Moura ao prefaciá-lo *Aguarrás*, “há uma reflexão estética sobre o próprio fazer poético”, expressa um dos movimentos de escrita pelo qual desenvolvi o livro. Ao refletir sobre o fazer poético necessariamente reflito sobre uma estética do silêncio.

Entrevistadoras: No seu projeto literário, a linguagem é concebida como ato político, como percepção do mundo. De que forma isso se revela na escrita dos seus textos?

Daniel da Rocha Leite: A linguagem literária não pode se esquivar de um discurso político e resvalar tão-somente em uma representação de entretenimento. Essa percepção política do mundo através da literatura, no meu projeto de escrita, busco desenvolver nos discursos dos narradores, no espaço-tempo da narrativa e no contraste de ações (e omissões) discursivas entre as personagens. Penso que uma

escrita literária, entrecortada pelos silêncios de um texto, busca cuidar da condição humana no mundo simbólico das narrativas.

Entrevistadoras: Em palestra sobre suas obras, você afirma que o imaginário atravessa o real do escritor. Como se dá esse processo em sua escrita literária?

Daniel da Rocha Leite: Acredito que cada escritor desenvolve um processo particular de criação. No meu caso, quando estou em um projeto literário, tudo converge para a criação do mundo ao qual estou a me lançar com o trabalho da escrita. Tenho a sensação de que passo a conviver com as personagens, seus possíveis pensamentos, olhares, palavras e silêncios. Neste sentido, de alguma forma, o mundo imaginário coexiste, por um tempo, com o real do escritor. São atravessamentos, tempos de ausência do ser que narra, tempos de presença das personagens. Tudo gira, reitero, em torno do processo específico de trabalho de uma escritora ou de um escritor.

Entrevistadoras: Segundo suas palavras “O imaginário entra no real na perspectiva do simbólico”. Elementos como água e rio perpassam suas produções e trazem uma simbologia bastante fecunda. Qual a sua relação com esses elementos e por que, de forma recorrente, eles são engendrados em suas narrativas?

Daniel da Rocha Leite: “Água, barcos, casas, rios, avós”, eu não consigo explicar objetivamente a escolha desses elementos simbólicos. Talvez uma possível explicação esteja no campo dos afetos: aquilo que me constitui como uma pessoa inerente a um tempo-espaço humano com as suas margens em movimento.

Entrevistadoras: A partir da afirmação de que “Os mundos só existem porque as histórias são contadas”, qual a importância das personagens que contam histórias em suas narrativas? Podemos citar *A história das crianças que plantaram um rio*, *Procura-se um inventor*, *A menina árvore*, entre outros.

Daniel da Rocha Leite: A relevância de algumas personagens que, dentro das minhas narrativas, contam (e recontam) histórias fundamenta-se na potência da memória como uma chance de buscar compreender as nossas fraturas, as nossas linhas de reconstrução de significados, em síntese, a nossa necessária e delicada convivência em sociedade. Contar e recontar histórias, no fundo, é a transfusão

mútua, voz subjetiva – voz social, que tece uma história coletiva. Ler, escrever, escutar, narrar, compartilhar as nossas experiências, semeia em nós o sopro da vida.

Entrevistadoras: Você está escrevendo algum livro no momento? Poderia falar um pouco sobre esse novo projeto?

Daniel da Rocha Leite: Nestes tempos difíceis de pandemia, confinamentos, ausências imensas, retornei à escrita de um texto que pretende abordar o reencontro de um homem com o porão de sua casa da infância. Um bote inflável abandonado pelo chão, uma gata a parir filhotes e a comer a própria placenta, a memória da música de um piano, tábuas de pau d'arco a estalarem passos, a voz de uma mulher. Uma história em movimento, um mundo em busca de um sentido possível.

Lourenço Mutarelli e a produção literária brasileira contemporânea

Lourenço Mutarelli and contemporary Brazilian literary production

Marcos Antônio Fernandes dos Santos¹

Resumo: O presente artigo se propõe a apresentar a escrita literária de Lourenço Mutarelli, situando-a no contexto da literatura brasileira contemporânea, apontando aspectos referentes ao fazer literário do escritor, a partir de obras como *A arte de produzir efeito sem causa* (2008) e *O cheiro do ralo* (2002). Para as discussões teóricas foram utilizados autores como Candido (2006), Schøllhammer (2009), Kayser (2009) e Pisani (2012). Através da leitura de seus textos, verifica-se que a escrita do autor é marcada pela construção de personagens com problemas psicológicos, pela presença do grotesco, introduzido por lugares e personagens atípicos, de aparências e hábitos incomuns ou inesperados. Quanto à linguagem, ela é marcada pelo vazio, pelo uso de sinestésias, e por expressiva carga semântica. Ainda sobre os diversos aspectos observados que representam sua literatura, destaca-se a forma com que relaciona a imagem e a palavra, o que confere um lugar particular ao escritor em meio à multiplicidade de formas literárias contemporâneas.

Palavras-chave: Lourenço Mutarelli; fazer Literário; literatura brasileira contemporânea.

Abstract: This article aims to present the literary writing of Lourenço Mutarelli, situating it in the context of contemporary Brazilian literature, pointing out aspects related to his literary work, from works such as *The art of producing effect without cause* (2008) and *The smell of the drain* (2002). For the theoretical discussions, authors such as Candido (2006), Schøllhammer (2009) Kayser (2009) and Pisani (2012) were used. Through the reading of his texts, it is verified that the author's writing is marked by the construction of characters with psychological problems, by the presence of the grotesque, introduced by atypical places and characters, of unusual or unexpected appearances and habits. As for language, it is marked by emptiness, the use of sinesths, and expressive semantic load. Still on the various observed aspects that represent his literature, we highlight the way in which he relates image and word, which gives a particular place to the writer in the midst of the multiplicity of contemporary literary forms.

Keywords: Lourenço Mutarelli; literary doing; contemporary Brazilian literature.

Introdução

Lourenço Mutarelli é um escritor brasileiro que começou a sua trajetória de produções com as histórias em quadrinhos, onde pôde demonstrar seu talento de forma a articular a imagem (como talentoso ilustrador que é) e a palavra, elemento que o fez reconhecido no mundo das letras. Graduado em Educação Artística pela Faculdade de Belas Artes (SP), é a partir de sua formação que o autor desenvolve suas primeiras produções, entrando em contato com o mercado dos quadrinhos. Entre tais produções, que precisavam, de certa maneira, adequar-se ao gosto do público e especialmente do

¹ Doutorando em Letras (Estudos Literários), pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Bolsista CAPES. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8554669470968252>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6892-5056>. E-mail: marcoasantos@professor.uema.br

mercado, o autor acaba enveredando por uma vertente humorística, mas que, em diversos pontos, mistura-se com outros aspectos como o bizarro e o erótico.

A década de 1980, que foi quando o autor deu início às suas primeiras produções, foi um período em que muito se desenvolveu o gênero HQ, com narrativas famosas como a da Turma da Mônica, na qual, inclusive, Lourenço atuou como colaborador da produção, junto a Maurício de Sousa. Se no começo de sua carreira o escritor buscou priorizar o aspecto humorístico nos quadrinhos, uma vez que o humor sempre foi bem recebido pelo público, esse traço acaba se prolongando ao conjunto de sua obra, mas nem sempre de forma descontraída. A inadequação, desde muito cedo, foi algo inato à personalidade de Mutarelli, que vislumbrou um amplo leque de possibilidades criativas, inclinando-se também para o horror e a violência. Apesar de seu talento, suas primeiras criações não ganharam tanta visibilidade assim.

Com o lançamento de *Transsubstanciação* (1991), Lourenço alcança o auge de notoriedade dentre os álbuns em quadrinhos que publicou. A produção é a primeira a ser premiada, sendo vencedora da Primeira Bienal Internacional de Quadrinhos. Reafirmando o perfil desajustado do escritor, em determinado momento de sua vida ele percebe que apenas os quadrinhos não dão mais conta de sua ânsia artística e, a partir daí, idealiza ampliar sua escrita para outros níveis, iniciando sua carreira como romancista, terreno em que obtém êxito. Em 2002, o autor publica seu primeiro romance, *O cheiro do ralo*, que foi bem recebido pela crítica e anos mais tarde é adaptado para o cinema. Com a boa receptividade do romance, Mutarelli passa a se dedicar enquanto escritor de romances e publica diversos outros.

Como romancista, é possível reafirmar a inadequação de Lourenço Mutarelli às fórmulas e temáticas precisas. A escrita literária de Mutarelli, em geral, é arquitetada de tal maneira a fazer com que o leitor mergulhe no universo ficcional que nos apresenta. Em *A arte de produzir efeito sem causa*, por exemplo, através do personagem Júnior e de sua trajetória, marcada por incertezas, sentimentos de vazio e desesperança, somos envolvidos pela narrativa que não se propõe a solucionar as problemáticas desenvolvidas. O leitor do romance encontra mais dúvidas que respostas, assim, pode-se dizer que não existem soluções ou respostas previsíveis para os problemas que a narrativa desenvolve, embora provavelmente o leitor esteja empenhado em tal iniciativa: encontrar respostas para o problema do personagem.

No entanto, o certo é que a leitura em si concretiza o efeito catártico do texto, porque o leitor se sente angustiado pela experiência do personagem Júnior e pela impossibilidade de seguir um caminho concreto ao longo do romance. A certeza é de que não existe uma solução formulada nem pelo texto, muito menos pelo leitor. O autor, embora tenha em seu repertório uma história bem mais consolidada com a linguagem visual, estabelece, através da verbalização, um tipo de comunicação muito específica e profunda com o leitor. Na construção textual, o escritor se vale de diversos artifícios disponíveis para estabelecer a comunicação com os leitores, de maneira que eles experienciem os significados potenciais da escrita, o efeito estético resultante da leitura da obra.

O uso do léxico e de seu potencial semântico revelam amplas alternativas de compreensão da escrita literária de Mutarelli, uma vez que em suas produções nenhuma possibilidade é encerrada aos leitores e praticamente todas as temáticas desenvolvidas e os temas que se projetam a partir delas são encarados pelo leitor apenas como sugestões, como possibilidade de vir a ser, que em muitos pontos não se confirmam. Ou seja, a quebra de expectativa é um aspecto marcante nos textos do escritor. Ainda sobre *A arte de produzir efeito sem causa*, a estrutura do texto, através da forma como se utiliza da linguagem e das não palavras (vazios), possibilita a formação de imagens na consciência do leitor.

Isso acontece com frequência, e pode ser verificado quando o personagem Júnior está a lidar com o conteúdo que recebe através de um pacote misterioso entregue no apartamento do pai (no qual está contido um recorte de jornal), e tenta desvendar um possível significado oculto e que somente ele poderia compreender. Vejamos:

Encontra um bonito lápis de corpo amarelo. Anota: herdeiro. Localiza pistol, que, como supunha, é pistola. Kill ele sabe o que é. Compreende que se trata de uma matéria policial. Falamos de um assassino, ou do filho de um assassino. Assim segue até alcançar sua própria tradução:

Herdeiro de Pistola Mata sua Mulher; Ele Nega Jogar Wm Dizer

A tradução só aumenta a dor de cabeça. Que diabos seria Wm? Nem o dicionário sabe. Que raio de pistola é essa que o assassino herdou? Mesmo com a dor no estômago causada pela aspirina, ele joga mais uma para efervescer no mesmo copo e completa com água gelada. Júnior só bebe água gelada. (MUTARELLI, 2008, p. 131).

Mutarelli, em cada uma de suas produções, segue caminhos que se entrecruzam em determinados momentos, mas que se mostram bastante distintos, seja em relação às técnicas utilizadas ou ao conteúdo das narrativas. Também merece destaque o fato de que o escritor, nos romances, dialoga em muitos pontos com as produções em quadrinhos que antecederam a eles. A questão da imagem, das ilustrações, é, por exemplo, um dos aspectos que se prolongam para a prosa do artista. Observa-se, abaixo, uma das imagens presentes em *A arte de produzir efeito sem causa*, e que representa a tentativa de Júnior de desvendar a possível mensagem cifrada em um dos pacotes que recebe:



Fonte: (MUTARELLI, 2008, p. 137).

A ilustração de Mutarelli conversa com o conteúdo verbal da narrativa, e demonstra de forma visual o envolvimento do personagem com o possível enigma que se propõe a resolver, representando, ao mesmo tempo, o estado mental cada vez mais confuso em que Júnior se encontra mergulhado. Cabe ressaltar, ainda, que mesmo tendo se dedicado ao romance, Lourenço Mutarelli não abandona as HQs e a produção artística visual, retornando em 2011 com *Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente*.

De forma geral, e enquanto literatura contemporânea, a escrita do autor é marcada pela obscuridade, pelo grotesco, introduzido por lugares e personagens atípicos, de aparências e hábitos nada comuns. No romance, os personagens são de fato seres humanos, mas, na maioria dos casos não os foge a apresentação de características que são marcantes dos monstros e criaturas presentes nos quadrinhos. O tom sombrio advém da exploração da psicologia doentia de alguns personagens,

bem como das situações em que elas se encontram envolvidas, como, em alguns casos, em rituais de magia negra e ocultismo.

Os distúrbios de personalidade e o apelo ao transcendental na obra de Lourenço Mutarelli evidenciam as contradições entre o papel do homem, sua imaginação e a existência de forças superiores que regeriam seu destino. Seus personagens não questionam a si mesmos. Eles creem em diferentes coisas, mas necessariamente em algo que esteja fora deles próprios, para além das responsabilidades humanas. Isso se manifesta nos seres mágicos e monstruosos de seus quadrinhos, na crença mística e nos distúrbios psicológicos de personagens tanto das HQs quanto da literatura que os fazem deslocar o foco e o sentido de suas ações para objetos e acontecimentos. (PISANI, 2012, p. 51-52).

A reflexão ou o diálogo dos personagens também faz transparecer a obscuridade intrínseca aos sujeitos criados por Mutarelli, o que é bem evidente nas seguintes passagens de *O natimorto*:

É noite quando acordo,
suponho.
Nunca abro as cortinas.
Nada sei sobre o mundo lá fora.
Surpreendo-me com meu obscuro
mundo interior.
Desejo de morte. (MUTARELLI, 2009, p. 56).

[...] golpeei sua cabeça
e ele gritou
assustado,
e isso me fez transbordar
de prazer.

Depois do primeiro golpe,
não conseguimos mais parar.

Não queria que ele morresse,
porque era tão bom golpeá-lo.

A cada golpe,
ele reagia com grunhidos e lamentos.

Mas ele não aguentou
e morreu,
e perdeu toda a graça. (MUTARELLI, 2009, p. 125).

Também no romance *A arte de produzir efeito sem causa*, em trechos quando o narrador descreve o comportamento inquieto de Junior, elementos relacionados a

práticas ocultistas são presentes, o que de alguma forma tem a ver com a personalidade dos personagens.

Como um garoto, vasculha cuidadosamente as gavetas do velho repletas de objetos estranhos. Numa delas encontra o traje negro e o pequeno avental com a imagem de uma cabeça decepada sendo erguida pelos cabelos por uma mão misteriosa. Vestes do tempo em que seu pai era ligado à maçonaria. Sob as vestes algumas publicações da tal sociedade. No umbral do mistério, de Stanislas de Guaita, ABC do ocultismo, de Papus, História da magia, de Eliphas Levi, e várias apostilas mal datilografadas. No criado-mudo, uma estranha peça com três gavetas, um Buda de orelhas imensas ri com as mãos na barriga. A seu lado está alinhada uma Nossa Senhora negra, de gesso, coroada e com um manto de tecido trabalhado. (MUTARELLI, 2008, p. 14).

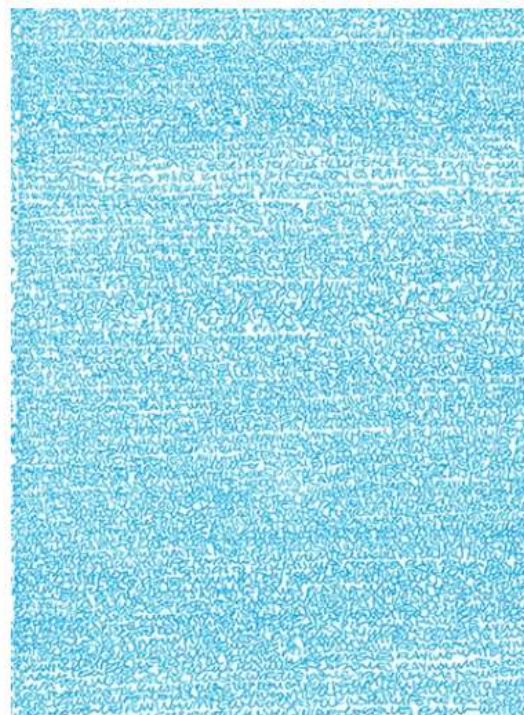
Tanto na produção em quadrinhos quanto nos romances, o grotesco é um elemento bastante expressivo. Quando em 2008, Mutarelli lança *A arte de produzir efeito sem causa*, seu primeiro livro publicado pela renomada editora Companhia das Letras, sua obra ganha mais visibilidade e, conseqüentemente, seus traços enquanto escritor se tornam mais reconhecidos. É possível arriscar que a referida obra, juntamente com o apoio da editora, tenha sido a grande responsável por ampliar o alcance de público e, conseqüentemente, do conhecimento de sua produção. A partir desse ponto, inclusive obras já publicadas pelo autor em outras editoras como DBA e Devir, ganharam novas edições pela Companhia das Letras e também alcançaram novos horizontes, como é o caso de *O natimorto*.

Nem todos os conteúdos produzidos por Mutarelli foram bem recebidos, por outro lado, alguns deles tiveram grande reconhecimento. Nesse sentido, sua trajetória literária não é linear, tanto no sentido da produção, quanto no que diz respeito à recepção. *O cheiro do ralo* e *A arte de produzir efeito sem causa* podem ser apontadas como suas obras de maior sucesso de público e de crítica, enquanto outras não tiveram tanto reconhecimento, o que também não coloca em jogo a qualidade das mesmas. Retornando à questão da relação do autor com a imagem, nos romances ele também explora o recurso, relacionando-as com a palavra, como é o caso do que acontece em seu romance de 2008. A presença das imagens sugere a ampliação dos enigmas que a obra apresenta, expandindo a compreensão da mesma para além da linguagem verbal, pois as ilustrações atuam de forma a complementar a atribuição de sentido daquilo que é lido através das palavras.

Ainda sobre a tentativa do personagem Júnior de desvendar a possível mensagem cifrada no conteúdo de um dos pacotes recebidos, esse exercício obstinado o leva cada vez mais ao fundo do poço, quando se aproxima dos estreitos limites entre a lucidez e a loucura. O narrador, profundo conhecedor da personalidade e do íntimo do personagem, nos revela seu estado confuso. Através das não palavras e de suas representações em imagens, temos a ilustração da escrita desordenada de Junior.

Não ouve a porta. É seu pai. Júnior parece confuso. Talvez seja efeito do esforço mental. O pai olha com curiosidade para a pilha de folhas sobre a mesinha de centro. Todas forradas de notas. Júnior olha para o pai. — Pai. Acho que fiquei inteligente. Sênior folheia os papéis. Solta um longo suspiro.

HeirsPistolKillsHisWifeHeDeniesPlayingWmTellheirs
pistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirspistol
killshiswifehedeniesplayingwmtellheirspistolkill
shiswifehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswi
fehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehedenies
playingwmtellheirspistolkillshiswifehedeniesplaying
wmtellheirspistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheir
spistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirspistol
killshiswifehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshis[...]. (MUTARELLI,
2008, p. 139).



Fonte: (MUTARELLI, 2008, p. 145).

A imagem acima consiste na representação gráfica da escrita desordenada de Júnior, recurso do qual Mutarelli se utiliza para proporcionar um efeito ainda mais intenso à leitura da narrativa. Se a linguagem visual é bastante valorizada no mundo contemporâneo, o escritor tem em suas mãos um recurso sobre o qual pode fazer uso com propriedade, cativando o leitor e instigando-o a buscar referências para a compreensão de certos vazios deixados pelo texto. Além da ilustração, o escritor também demonstra ser um grande narrador, mantendo a coerência entre os diversos pontos da narrativa, surpreendendo o leitor e, ao mesmo tempo, segurando a atmosfera misteriosa e enigmática que constantemente se faz presente em suas produções.

A escrita mutarelliana

O estilo literário e as vivências pessoais que influenciam os escritores são diversos e, por isso, a arte literária é múltipla e nunca se esgota em possibilidades criativas. Aos leitores que são fiéis e apreciam a escrita de determinados artistas, são facilmente perceptíveis os traços que caracterizam o conjunto da produção de um escritor. Uma investigação mais apurada que revele as tendências e gostos pessoais, bem como os acontecimentos da vida do autor, também se mostra um caminho produtivo para compreender a sua estética. Nesse sentido, envereda-se aqui na tentativa de compreender e realizar alguns apontamentos sobre a escrita de Lourenço Mutarelli. Para tanto, realizou-se algumas leituras que auxiliaram no processo, com ênfase para a obra do autor e, especialmente, uma entrevista realizada com ele, pela Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, que foi a base para algumas das considerações que seguem.

O estranhamento diante da escrita de Mutarelli é um aspecto que certamente instiga o leitor a buscar entender suas construções. Os caminhos que orientam a exploração do psicológico constituem uma constante que chama atenção em suas obras, que mergulham no cenário contemporâneo de confusão, caos, angústia e solidão. Essa tendência levanta uma certa curiosidade em desvendar a narrativa. Ao ser questionado se sua obra estaria revestida por uma história pessoal, o autor revela que tenta fugir dela, mas que:

às vezes a utilizo como experiência para um novo personagem, mas sempre percebo que, num determinado ponto, estou misturado, bem misturado. Às vezes, enquanto estou fazendo a obra, não percebo isso. Mas percebo depois, na publicação, quando começo a identificar alguns aspectos com minha história. (MUTARELLI, 2008, p.173).

De tal forma, ele próprio afirma a impossibilidade de estabelecer um limite entre a ficção e sua vida pessoal, que, em muitos momentos, se misturam. O romancista já desenvolveu depressão, em seu estágio profundo, associada a ataques de pânico com agorafobia. Nesse período, que coincide com o da publicação do álbum *Transubstanciação* (1991), ele chega a frequentar um psiquiatra e relata que, quando consegue se reerguer, a escrita foi para si como um trabalho terapêutico, passando também a frequentemente tomar medicação para controlar seu estado psicológico/emocional e a frequentar sessões de terapia com psicanálise.

O escritor convive também com o caso de esquizofrenia do irmão, que é bastante problemático, já tendo sido preso e internado. Os problemas psicológicos que desenvolveu e aqueles que presenciou refletiram na constante abordagem de personagens que apresentam distúrbios psicológicos em sua obra, como é o caso do personagem Júnior, de *A arte de produzir efeito sem causa*, que se torna afásico e também tem problemas com drogas, no caso, o álcool. Em certos momentos da narrativa, chega a ser assustador o modo como o distúrbio se revela através da própria linguagem, sendo possível percebê-lo em determinadas falas de Júnior, como em um diálogo que ele tem com Bruna, a inquilina de seu pai.

Bruna sussurra para não acordar Sênior.

— Você mexeu nas minhas coisas de novo? Eu te avisei, não avisei?

— Mexi? Não! Não mexi em nada, eu juro!

— Você riscou toda a minha agenda, ou vai dizer que não foi você?

— Ah! Eu pensei que você estava falando do coiso.

— Que coiso?

— Como fala, aquilo de... dinheiro?

— Eu te avisei que não era pra você mexer nas minhas coisas, não avisei?

— Eu também não queria isso de você.

— Quê? Isso o quê?

— Eu não imaginava que você fosse me trazer de volta pra cá.

— Você está bêbado, pra variar.

— Não. Não.

— Não o quê?

— Está tudo se apagando.

— O que está se apagando?

— Eu. Você. Tudo.

Júnior segura a mão de Bruna e beija.

Dessa vez é ela quem não encontra palavras. (MUTARELLI, 2008, p. 153).

A forma como o texto consegue transmitir e ao mesmo tempo reproduzir os sinais da afasia é o ponto principal a ser destacado em relação à construção da narrativa. Em outros romances como *Nada me faltará* (2010), encontramos personagens semelhantes a Júnior, como é o caso de Paulo, que desaparece junto com a esposa e a filha, aparecendo tempos depois, confuso, e como se nada tivesse acontecido, sem lembrar do que aconteceu no intervalo de tempo em que estivera desaparecido. Percebe-se, assim, mais uma vez, a presença de um personagem central com o estado psicológico afetado.

Ainda mergulhando nesse universo obscuro, Lourenço é assumidamente amante de filmes do gênero terror e revela que tem a demonologia como um *hobby*. Não à toa, a presença de criaturas e monstros sobrenaturais é constante em seus quadrinhos e, no romance, a atmosfera sobrenatural/misteriosa é criada especialmente pelos passeios que faz por rituais e que sugerem ligação com outros mundos, deixando, na maioria dos casos, de explorar profundamente esses pontos. O aspecto sobrenatural e a abordagem psicológica comuns em Mutarelli são, provavelmente, impulsionadores dos vazios deixados ao longo de seus textos.

Sobre o processo de sua escrita, o autor manifesta que escreve muito

[...] por cadência... ouço muita música concreta, minimalista, porque sinto, nitidamente, que esse tipo de música atinge áreas do meu cérebro – quando estou em estado de concentração – que não seriam atingidas de outra forma, e isso me traz ideias que talvez não tivesse sem esse momento de fruição. Eu escuto obras muito longas, muito complexas, e gosto de ficar ouvindo-as até que elas se transformem em uma música para mim e me tragam emoção. Quando em algum momento algo se torna familiar e me emociona, escolho a emoção que quero desenvolver. É mais ou menos assim que é meu trabalho criativo com texto. (MUTARELLI, 2008, p. 171).

Mutarelli, como se percebe, é bastante envolvido com as artes em geral, ilustração, literatura, cinema, música... e delas recebe fortes influências, como quando cita o hábito de ouvir música para que surja inspiração para suas composições, uma vez que a melodia aguça sua capacidade de concentração e desperta emoções que

são fundamentais para a escolha do que irá compor. Ele revela que seu processo de escrita não é minimamente pensado, mas decorre do momento e do estado de espírito em que se encontra.

Assim, podemos pensar, por exemplo, na construção textual que representa a afasia do personagem Júnior, como sendo decorrência de um estado de espírito que assume os “riscos de deterioração da linguagem fora de um quadro clínico de lesão cerebral, como também para as criações poéticas que alteram o quadro da previsibilidade e instauram o novo” (MACHADO, 2007, p. 109). Ainda conforme seu processo de escrita, Mutarelli revela: “quando acabo um livro, não acho que ele seja meu. [...] Acho que o livro é de quem lê” (MUTARELLI, 2008, p. 171).

Em consonância com essa ideia, sobre a criação literária, confirma que é preciso ter responsabilidade com o que faz e que ela é uma necessidade visceral. Para tanto, sobre o diálogo com a obra e a relação da mesma com o público, o escritor afirma que:

Não é importante que as pessoas tentem entender o que eu quis dizer com certa obra. Não é isso que importa. O importante é o que aquilo quis dizer para ela e, a partir daí, talvez a gente consiga dialogar. É para que o leitor possa se misturar internamente com aquela construção. Algumas coisas eles veem, outras não. Quando eu sou o fruidor de alguma obra, também não é tudo o que percebo, que me toca. Mas, existem também artimanhas quando estou escrevendo, sem querer... É como a sedução. Um livro é muito parecido com a sedução: é preciso saber chegar, trazer, ganhar segurança para poder seduzir. É um processo: como você coloca as palavras, como se apresenta o personagem. O cheiro do ralo e O natimorto são contrários. No primeiro, apresento um personagem detestável e meu objetivo é tentar reverter a expectativa do leitor. No segundo, apresento um banana, inofensivo, assexuado, e vou virar para o outro lado. É meio uma brincadeira, uma sedução, uma dança. (MUTARELLI, 2008, p. 176).

Seu fazer literário é permeado por técnicas precisas de construção de personagens, lugares, emoções..., tendo em vista que sempre existirão objetivos que podem ou não ser alcançados pelo autor, uma vez que cabe ao leitor, como ele bem coloca, o diálogo com o texto literário, que independerá, no momento da leitura, da posição de seu concebedor. A intenção maior está na promoção de uma sedução, de uma mudança de jogo em relação ao que o leitor espera em um primeiro momento da leitura. Assim, Mutarelli também se coloca como um leitor que não percebe tudo, mas

que se deixa seduzir. Como influências literárias, o escritor revela ser leitor de Kafka e Dostoievski. Em relação ao primeiro, por exemplo, Lourenço diz que, na verdade, ele não só o influenciou, mas o tocou de uma forma que não sabe bem explicar: “Ele me tocou de uma forma... São aquelas pessoas que nos encorajam a ser nós mesmos, a nos expressarmos” (MUTARELLI, 2008, p. 175).

Sobre os aspectos constitutivos da escrita de Mutarelli, é perceptível o uso de sinestésias, o que aproxima o leitor do texto, fazendo-o experimentar, a todo instante, impressões sensoriais que o estimulam a perceber em imagens, cheiros e movimentos, as ações e as descrições dos personagens, feitas pelo narrador. A aproximação que as descrições sinestésicas estabelecem entre o texto e o leitor é um mecanismo indispensável para que este se envolva e participe do texto, desfrutando do efeito estético que a leitura propicia. A título de exemplo de como e em que momentos podemos experimentar de sensações sinestésicas em Mutarelli, em *A arte de produzir efeito sem causa* temos o instante em que o narrador nos apresenta a existência de Laika, falecida vira-lata.

O sofá é pequeno e malcheiroso. Guarda ainda a presença de Laika, a vira-lata que morreu de câncer faz mais de sete anos mas deixou vestígios em forma de nódoas. Deixou suas marcas. Talvez mijasse no sofá para que muito tempo depois Júnior não pudesse esquecê-la. Eu estive aqui, eu existi, dizia o mijo. Os lençóis cheiram a naftalina, a almofada foi impermeabilizada por uma camada de gordura humana. (MUTARELLI, 2008, p. 14).

A escrita é sempre um exercício que demanda experiência e técnica, bem como criatividade. O escritor é um agente que deseja comunicar, estabelecer elos entre a sua arte e o outro. Os textos literários, quando escritos, dispõem de estruturas que possibilitam a participação efetiva do leitor no ato da leitura. Os espaços vazios são exemplos dessas estruturas, porque quando o leitor preenche esses espaços com suas projeções, ele constrói partes do texto indispensáveis para a compreensão do todo. Assim, a apreensão do sentido está atrelada à atualização dos vazios. O texto é capaz de provocar efeitos no leitor e essa é uma interação “que se estabelece entre um texto possuidor de tais propriedades – o texto literário, com sua ênfase nos vazios, dotado pois de um horizonte aberto – e o leitor” (LIMA, 1979, p. 25).

Lourenço Mutarelli é um escritor que tem consciência do conteúdo de sua escrita, do desconforto, do incômodo e da perturbação que os temas de suas obras

costumam causar ao público. Em *O cheiro do ralo* (2002), o protagonista da narrativa tem seus dias resumidos à obsessão pelo cheiro do ralo vindo dos fundos de sua loja de quinquilharias, e pela bunda da garçonete do bar que frequenta. O narrador personagem, assim, parece cético diante da vida e ruma em direção a um caminho sem volta, assim como muitos dos personagens de Mutarelli. Nesse sentido, tanto o cheiro emitido pelo ralo, quanto a bunda da mulher são manifestações do grotesco e causam certo desconforto ao leitor.

Relatos do narrador personagem, tais como “Quando me dei conta, contemplava uma bunda enorme. Farta. Quase disforme.” (MUTARELLI, 2011, p. 10-11), ou “A comida da lanchonete cai mal. Mole. Malcheirosa. Pior do que o cheiro do ralo. É o meu cheiro e não preciso explicar nada a ninguém. Não aqui. Não aqui em minha casa. Deveria ter cagado antes do banho” (MUTARELLI, 2011, p. 19), são representantes do grotesco presente na escrita mutarelliana, que parece dar vida a um conteúdo sem forma, mas que

[...] possui forte aspecto existencialista, uma vez que se ocupa de representar deformações que são fruto da relação entre aspectos naturais da condição humana e um sistema de normas impostas. Corpo e mente, vício e moral, sagrado e profano, indivíduo e sociedade, tragédia e comédia, vida e morte são aspectos opostos, em princípio, que são intimamente relacionados por meio do grotesco de modo a provocar um aguçamento das sensibilidades. (ROBLE; ARAÚJO, 2016, p. 152).

A escrita literária de Mutarelli está situada em um lugar inconveniente para muitos leitores, mas ao mesmo tempo, se torna indispensável, especialmente porque envolvida por um teor existencialista, seus romances colocam o homem no centro da existência, envolvido em questões que provocam reflexões e sensações/sentimentos diversos. A abordagem sexual, o comportamento estranho dos personagens, o teor escatológico, tudo isso provoca reações inesperadas no público. Sobre a questão da sexualidade, esse também é um aspecto da vida do escritor que se reflete em sua escrita. O comportamento sexual dos personagens tem muito a ver com o perfil de Mutarelli, que chega a comentar que os sujeitos que cria, são, na verdade, ele mesmo. “Esses personagens sou eu. Sou isso aí” (MUTARELLI, 2008, p. 176). E sobre a sexualidade, reitera:

A sexualidade é muito presente no meu trabalho e, infelizmente, na minha vida também. Não tinha identidade nenhuma com o personagem de O natimorto. Há apenas duas coisas em que gostaria de ser como ele: o fato do cara que sai para comprar cigarro e nunca mais volta – que é o sonho da minha infância – e o fato de ele querer ser assexuado, coisa à qual venho me dedicando há muito tempo (MUTARELLI, 2008, p. 176).

Outro aspecto que se destaca na narrativa do escritor é a construção do espaço urbano, marcado pela fugacidade, pela influência das tecnologias, pela violência. Esse cenário corresponde àquele em que nos encontramos imersos cotidianamente e, assim, as narrativas abordam o mundo contemporâneo de tal forma que o leitor consegue se conectar com o ambiente em que as ações acontecem. Através dessa construção, o escritor não deixa de explorar os elementos sociais que constituem a realidade brasileira e, especialmente, aquelas dos grandes centros urbanos, marcada pela desigualdade, pela enfermidade mental, pela presença das drogas, pelas relações humanas que se perdem cada vez mais etc.

Associado a essa realidade, e como já apontado, existe o lado de sua obra que aborda o elemento insólito. O sobrenatural se faz presente, gerando uma atmosfera que está além da compreensão humana, e que gera questionamentos que estimulam a busca de respostas para abordagens que ficam em aberto na narrativa. Interessante é perceber que o sobrenatural é criado pelos próprios pensamentos dos personagens, e que, por isso, o mundo físico encontra escape para outras dimensões. Dessa maneira, esse aspecto também está associado ao grotesco, porque “O grotesco é ‘sobrenatural’ e ‘absurdo’, isto é, nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo” (KAYSER, 2009, p. 30). O próprio escritor reconhece que o mundo em que vivemos é repleto de situações que fogem a explicações e que, por esse motivo, os leitores podem sim se conectar com uma história, mesmo que ela pareça absurda.

[...] nosso cotidiano é cheio de situações absurdas. Faz parte da condição humana. O bom é que os leitores se desarmam quando a história começa com algo que pareça absurdo. Assim, a pessoa fica mais aberta para enxergar realidades que estão próximas dela (MUTARELLI, 2012 apud PAES, 2015, p. 3).

Sob essas condições, a escrita de Lourenço Mutarelli segue uma certa direção comum, mas se mostra também múltipla e inesperada. Os temas frequentes refletem o mundo atual, mas, ao mesmo tempo, existe uma tendência de escapar do real e

explorar outras dimensões que seriam uma extensão deste. O que parece uma dicotomia, na verdade, revela uma complementaridade, uma vez que a abordagem desses dois mundos faz surgir questões que o leitor se propõe a pensar, especialmente por conta do cunho metafórico com que a abordagem é realizada. A questão do sobrenatural, por exemplo, suscita discussões sobre a saúde mental e instiga o pensamento sobre as relações que mantemos com aqueles que estão à nossa volta.

O lugar incomum de Lourenço Mutarelli na literatura brasileira contemporânea

Que a literatura brasileira contemporânea é múltipla e confere visibilidade aos diversos tipos sociais, isso é inquestionável. Nesse cenário, surgem artistas que nos apresentam a singularidade de suas experiências, que através de uma estética sempre muito peculiar, dão vida a narrativas capazes de sensibilizar o leitor de diferentes formas. Constantemente, chega ao mercado uma série de novas produções que se colocam disponíveis à apreciação do público, que sempre busca algo novo, que seja capaz de causar-lhe estranhamento e/ou o sentimento de descoberta. A literatura e sua possibilidade de renovação, nesse sentido, é o que assegura ao leitor a expectativa de encontrar a superação de suas melhores leituras, que implica certamente no encontro com aquilo que não é habitual e que, portanto, provoca êxtase.

É nesse sentido que se aponta aqui a experiência com o universo literário de Lourenço Mutarelli. Dono de uma escrita intimista, o escritor paulista costuma escrever de forma simples sobre os acontecimentos corriqueiros e, por vezes, fugazes, do cotidiano. É comum, ainda, segundo Anderson (2014, n.p.), encontrar em sua obra “histórias que passeiam entre o escatológico e o sombrio, com personagens angustiados, transitando na linha tênue entre a solidão e a morte”. Em *A arte de produzir efeito sem causa*, por exemplo, o escritor retrata a sociedade moderna e conturbada, marcada pela rotina exaustiva, pelas relações sociais desgastadas e pela crise do sujeito.

Uma leitura atenta das obras de Lourenço revela ao leitor traços que se fazem constantes ao longo de suas produções, desde aquelas em quadrinhos às em prosa. Seus personagens compartilham de um mesmo perfil que parece apontar para um

lugar comum e muito próximo do autor. São indivíduos arruinados pelo fracasso, que fazem par com a solidão, desenganados e sem perspectiva alguma. A este respeito, Pisani comenta que:

Todas essas características trazem aquele que parece o eixo central da obra do autor: o vazio e a falta de sentido da existência humana. À procura desse sentido, seus personagens lançam expectativas em seres superiores, criam desejos e culpabilizam objetos, desenvolvem raciocínios e lógicas próprias, que constroem labirintos cuja saída não parece existir: nem para os personagens, nem para os leitores (PISANI, 2012, p. 52).

Mesmo que as narrativas do escritor sejam ambientadas em meio ao cenário urbano contemporâneo, o que chama atenção em relação ao lugar incomum que ele ocupa na produção literária brasileira diz respeito ao vazio carregado por seus personagens e pelos flertes que faz com o místico e o sobrenatural, que quase nunca são aprofundados (especialmente em seus romances), sendo apresentados ao leitor como forma de criar uma expectativa de mergulho no desconhecido, que, no entanto, não se concretiza. O grotesco é parte da arquitetura textual de Mutarelli, é elemento estrutural, caracterizado pelo disforme, pela visão da loucura, “o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho)” (KAYSER, 2009, p. 159).

O leitor se envolve profundamente na narrativa de Mutarelli, buscando desvendar os fatos e os conflitos que a obra propõe. Romances como *A arte de produzir efeito sem causa* abrem muitas margens e não exploram com profundidade as situações, muitos pontos da narrativa deixam a cargo do leitor a complementação dos vazios textuais. Esse aspecto é comum a escrita literária e, segundo Iser (1996, p. 106) “o não-dito de cenas aparentemente triviais e os lugares vazios do diálogo incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções”. Mutarelli constrói, assim, uma narrativa que envolve o leitor de tal maneira que ele mergulha no universo e na psicologia do personagem, tendo em vista a empatia desenvolvida para com a situação em que o mesmo se encontra.

Os sujeitos criados por Mutarelli costumam levantar diversas teorias, a ponto de se encontrarem transcendentais ao universo em que habitam. Esse exercício, por sua vez, colabora para a criação de uma psicologia profunda que envolve a personalidade de suas criações. Provavelmente, esse também é um fator que colabora com outro ponto marcante da obra do autor, que é a presença de distúrbios

psicológicos e de comportamentos que afetam as personagens de suas histórias. Buscando raízes na realidade e, em especial, em si próprio, a trajetória de Lourenço Mutarelli é marcada por um histórico de problemas psicológicos que possivelmente explica esse aspecto em seus escritos. Em entrevista, o autor revelou:

A minha primeira graphic novel, *Transubstanciação* (1991), é um trabalho totalmente terapêutico. Estava em depressão profunda, tinha tido muitos ataques de pânico com agorafobia bem violentos, estava há três meses deitado no mesmo lugar e era carregado pelos meus pais três vezes por semana para o psiquiatra. Quando consegui melhorar, comecei a fazer esse trabalho, que foi muito terapêutico. A partir daí, fiz dez anos de psicanálise freudiana e tomo medicação há muitos anos (MUTARELLI, 2008, p. 170).

Retornando à discussão que se fazia sobre a representação social percebida na obra do escritor, não seria apenas coincidência sua preferência por construir assim sua narrativa, com os referidos elementos da realidade que se prolongam até a ficção. Antônio Candido, sobre o realismo e o social na literatura, assinala que:

O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo (CANDIDO, 2006, p. 16).

Sob essa perspectiva, compreende-se que as obras de ficção do autor são impregnadas por elementos sociais que não se apresentam sem alguma intenção, eles estão na escrita em prol da construção de diálogos, através do estranhamento, por parte do leitor, de forma que esse desenvolva sensibilidade diante do conteúdo que problematiza o mundo em que vive. É fácil perceber que a literatura de Mutarelli carrega traços da atualidade, à medida que retrata temas que estão em evidência no espaço social contemporâneo. No entanto, suas obras se constituem enquanto ficção, tendo em vista o conteúdo estético resultante de seu modo de narrar e da criação de suas personagens.

Suas produções também revelam fortes traços de humor e ironia, que em sua construção parecem estar atrelados a uma crítica aos costumes e ao modo de vida que as pessoas têm atualmente. A cidade é um ambiente que carrega consigo o vazio

(mesmo diante da multidão, da intensidade) que leva o homem a se perder, a se distanciar do essencial e, assim, o conduz a um estado de questionamento, de busca por um sentido existencial que acaba por mergulhar o sujeito em um estado psicológico que carece de atenção. A recorrência dessa questão em produções do autor sugere um possível engajamento literário que retrata e clama pela atenção do leitor para a saúde mental e as implicações que isso tem trazido para a vida contemporânea. Sobre o humor, conforme apontado por Roberto Sarmiento Lima (2011), ele pode se apresentar basicamente em duas vertentes,

[...] uma, que diz respeito ao humor corrosivo [...] cujo tema pode não conter nada de engraçado, enquanto outra parte evoca explicitudes do tema [...] capaz de despertar, agora sim, a hilaridade. No primeiro caso, [...] trata-se de um riso entranhado no discurso, [...] pelas quais ora se ri do herói, ora se ri do próprio ato narrativo, revelando-se a inadequação entre o tema tratado e a linguagem que o tece” (LIMA, 2011, p. 87).

Assim, o humor evidente na escrita de Murarelli é decorrente do grotesco, é um humor corrosivo, trágico, que parte do ceticismo e da perda de sentido na vida. A prosa contemporânea, segundo Schøllhammer (2009, p. 33), é caracterizada por essa “perda de determinação e de rumo das personagens” de forma que também é típico de tais narrativas a caracterização dos indivíduos “como um tipo de fantoche, envolvido em situações que flertam com o inumano; jogos complexos de um destino que opera além de sua compreensão e controle” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 33).

Lourenço Mutarelli mostra-se múltiplo em suas produções, que possuem a marcante característica de mesclar imagem e palavra, seja nos quadrinhos, gênero em que o autor inicia seu processo de escrita, ou nos romances, continuando a fazer uso da ilustração como forma de dialogar com o conteúdo verbal. É possível afirmar que a escrita do autor oscila e experimenta diferentes recursos de construção, e que, assim, a cada nova produção ele consegue trazer algo novo e se consolidar em meio à literatura brasileira.

A arte de produzir efeito sem causa foi sucesso de crítica e de público, se destacando por levar a terceira colocação do prêmio Portugal Telecom, em 2009, considerada uma das premiações literárias mais importantes entre os países de língua portuguesa. O romance de 2008 é uma de suas últimas produções, após as

publicações de *Nada me faltará*, de 2010, *O grifo de Abdera*, de 2015 e recentemente, em 2018, publicou seu novo romance *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*.

Em *O grifo de Abdera*, por exemplo, o escritor transita entre os quadrinhos e a literatura, inovando e ao mesmo tempo rerepresentando o cenário urbano contemporâneo em que os personagens vivem situações rápidas, em um universo de dinâmica acelerada. Apesar de vir ganhando cada vez mais reconhecimento, Mutarelli ainda não é um dos nomes mais lidos no Brasil e, ao mesmo tempo, essa não parece ser a ambição de seus projetos. Entre os diversos aspectos reconhecíveis em sua literatura, o diálogo que estabelece entre a imagem e a palavra confere um lugar particular ao escritor, em meio à multiplicidade de formas literárias contemporâneas.

Considerações finais

Lourenço Mutarelli é um dos grandes expoentes da literatura nacional. O escritor começa sua trajetória como quadrinista e desenvolve suas histórias em torno do fantástico, do fantasmagórico, evidenciando o grotesco. Mais tarde, quando envereda pela escrita de romances, acaba mesclando esses traços com a realidade cotidiana vivenciada pelo homem contemporâneo, que vive em meio à cidade grande. Grande parte do enredo de suas obras, e dos traços de suas personagens, possuem relação com sua trajetória pessoal, incluindo os problemas que estão relacionados ao seu estado de saúde mental, conforme o próprio Mutarelli atesta.

A ilustração, que é algo bastante marcante em sua trajetória como artista, acaba também sendo um ponto determinante em suas narrativas. Assim, a linguagem visual torna-se complementar ao conteúdo verbal, corroborando para o que o leitor mergulhe no texto, em busca de sentidos. Situada no contexto do século XXI, e enquanto produção artística, sua escrita reflete características socioculturais de seu meio de produção, especialmente tendo em vista as constantes transformações pelas quais a arte literária vem passando, notadamente após o século XX. Desse modo, a escrita de Mutarelli valoriza a experiência e a participação do leitor no texto, necessidades emergentes no contexto do mundo contemporâneo.

Sem dar causa a nada, em um de seus principais romances, *A arte de produzir efeito sem causa*, através do uso de inúmeros recursos textuais, como os vazios, comuns em todas as suas produções, Mutarelli é capaz de provocar efeitos diversos

nos leitores, que participam da obra como uma espécie de detetive, buscando prováveis conexões entre os acontecimentos e suas causas aparentes, mesmo que previamente esse mesmo leitor já tenha sido alertado de que tal leitura surge de um fazer artístico que produz efeitos sem causa.

É provavelmente na habilidade que tem de envolver o leitor em suas narrativas, quando este participa de forma ativa, curiosa, que reside o maior mérito da literatura de Lourenço Mutarelli, que em meio a tantos nomes, é singular e notadamente dono de uma produção que envolve uma complexa rede de relações. Não somente sua escrita literária se mostra um exercício complexo, a leitura de seus textos é também uma atividade que envolve profundas questões e reflexões.

Referências

- ANDERSON, Ney. *Lourenço Mutarelli de corpo inteiro*. Angústia Criadora. Entrevista concedida em 26/11/2014. Disponível em: <<http://www.angustiacriadora.com/2014/11/lourenco-mutarelli-de-corpo-inteiro/>>. Acesso em 18 jun. 2021.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996, 1 v.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LIMA, Luiz Costa. O leitor demanda (d) a Literatura. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LIMA, Roberto Sarmiento. Duas notas sobre o humor na literatura. In: SANTOS, Herbert Nunes de Almeida; SILVA, Susana Souto (Org.). *Trilhas do humor na literatura brasileira*. Maceió: Edufal, 2011. p. 85- 99.
- MACHADO, Irene. *O filme que Saussure não viu: o pensamento semiótico de Roman Jakobson*. São Paulo: Editora Horizonte, 2007.
- MUTARELLI, Lourenço. *A arte de produzir efeito sem causa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MUTARELLI, Lourenço. *O cheiro do ralo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MUTARELLI, Lourenço. *O natimorto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MUTARELLI, Lourenço. A estranha arte de produzir efeito sem causa. *Ide (São Paulo)*, São Paulo, v. 31, n. 47, p. 170-179, dez. 2008. Disponível em <http://pep.sic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000200026&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 20 jun. 2021.

- PAES, Graziela Ramos. *O realismo performático em A arte de produzir efeito sem causa, de Lourenço Mutarelli*. 2015. 92 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Universidade do Estado do Amazonas. 2015.
- PISANI, Eloisa. *O Cheiro do Ralo: a poética de Lourenço Mutarelli e o processo de transposição para o cinema por Heitor Dhalia*. 2012. 134 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás. 2011.
- ROBLE, Odilon José; ARAÚJO, Raíssa Guimarães de Souza. Introdução ao Grotesco nas Artes da Cena. *Revista Pós*. Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p. 148-159, 2016.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Recebido em: 25/06/2021

Aceito em: 30/08/2021

A aplicação da justiça em *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1614), de Lope de Vega: aspectos poético-retóricos, políticos e teológicos

La aplicación de la justicia en Peribáñez y el Comendador de Ocaña (1614), de Lope de Vega: aspectos poético-retóricos, políticos y teológicos

Gabriel Furine Contatori¹

Resumo: Neste artigo, propomos um breve estudo da peça teatral *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1614), de Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635), para demonstrar que a aplicação da justiça na referida obra é realizada em três campos: o poético-retórico (justiça poética), o político (justiça política ou régia) e o teológico (justiça divina). Assim, pretendemos evidenciar, a partir do estudo de alguns trechos da peça, que, no teatro lopesco, poeta, rei e Deus são responsáveis por aplicar a justiça. Para o logro desses objetivos, adotamos uma metodologia de pesquisa bibliográfica e analítica, e procuramos reconstruir os preceitos poéticos, retóricos, políticos e teológicos em vigência na Espanha do século XVII a fim de propor uma interpretação ao objeto em estudo a partir dos discursos contemporâneos ao seu tempo de produção. Nesse ensejo, este trabalho apoia-se em preceptivas e tratados antigos e modernos como, por exemplo, Aristóteles (1984); Ribadeneira (1595), bem como nos estudos de Curtius (1979); Hansen (2019) e Muhana (1997), entre outros.

Palavras-chave: Teatro espanhol; século XVII; justiça; Lope de Vega.

Resumen: En este artículo, proponemos un breve estudio de la obra teatral *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1614), de Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635), para demostrar que la aplicación de la justicia en la mencionada obra es efectuada en tres campos: el poético-retórico (justicia poética), el político (justicia política o real) y el teológico (justicia divina). Así, buscamos evidenciar, por medio del estudio de algunos extractos de la obra, que, en el teatro lopesco, poeta, rey y Dios son responsables por aplicar la justicia. Para eso, adoptamos una metodología de pesquisa bibliográfica y analítica, y procuramos reconstruir los preceptos poéticos, retóricos, políticos y teológicos vigentes en España del siglo XVII a fin de proponer una interpretación de la obra teatral por medio de los discursos contemporâneos a su momento de producción. Por eso, este estudio se apoya en preceptivas y tratados antiguos y modernos como, por ejemplo, Aristóteles (1984); Ribadeneira (1595); como también los estudios de Curtius (1979); Hansen (2019) y Muhana (1997), y otros.

Palabras clave: Teatro español; siglo XVII; justicia; Lope de Vega.

Introdução

No Antigo Regime, diferentes tratados políticos, que recuperam, com modificações ou acréscimos, as discussões feitas na *República*, de Platão, e na *Política*, de Aristóteles, a respeito da melhor forma de governo (monarquia, aristocracia ou governo constitucional), afirmam que o governo de um só, a monarquia, é o melhor

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo (PPGL/UNIFESP). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6279349067132645>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1051-2563>. E-mail: furine.contatori@unifesp.br

para garantir o “Bem Comum” da comunidade política². Tais questões incidem, precisamente, sobre a virtude da justiça, entendida como a principal virtude de um monarca cristão. Aliás, nas *Siete Partidas* (século XIII), Alfonso X, el Sabio, diz que o rei só pode ser assim chamado se governa seu reino com justiça e com direito (ALFONSO X, 1491, p. s.p.).

Essa função régia converte-se num dos temas mais adotados pelos escritores espanhóis seiscentistas (ACEDO CASTILLA, 1979, p. 26). No caso do teatro de Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635), o personagem do *rex justus* é responsável, no desenlace das peças, por exercer a justiça: premiar os bons (justiça distributiva), castigar os maus (justiça punitiva) ou, ainda, exercer a clemência (virtude que caminha ao lado da justiça e que deve ser usada no lugar do castigo conforme a necessidade), a fim de garantir a conservação da paz, entendida como ordem ou harmonia do corpo político (ACEDO CASTILLA, 1979, p. 26)³.

² Para ratificar que o governo monárquico é o melhor para garantir o “Bem Comum”, diferentes textos quinhentistas e seiscentistas procuram demonstrar, à luz do pensamento aristotélico e do pensamento tomista, que, na natureza, as coisas são regidas por um só. Logo, se na natureza há um ser regente, nas comunidades políticas deve haver, igualmente, um único governante. Sobre essa questão, no quarto livro de *O Cortesão* (1528), de Baldassare Castiglione, o personagem Gaspare indaga ao “senhor Ottaviano” para saber qual o “(...) domínio mais feliz e capaz de trazer de volta ao mundo a idade de ouro (...) [:] o reinado de um bom príncipe tão bom ou o governo de uma boa república?” (CASTIGLIONE, 2018, p. 285). A essa dúvida, responde Ottaviano: “Colocaria sempre em primeiro lugar o reinado de um bom príncipe porque se trata de um domínio mais consoante com a natureza e, se ilícito, comparar as coisas pequenas com as infinitas, mais semelhante ao de Deus, que único e sozinho governa o universo. (...) observai que o que se faz com arte humana, como exércitos, grandes navios, edifícios e coisas semelhantes, todo o conjunto tem um só como referência, que governa a seu modo; igualmente, em nosso corpo, todos os membros trabalham e obedecem à vontade do coração. Além disso, parece conveniente os povos serem governados por um príncipe, como muitos animais, a que a natureza ensina tal obediência como coisa salubérrima. Observai os cervos, os grou e muitas outras aves quando passeiam, sempre escolhem um chefe, que seguem e ao qual obedecem, e as abelhas obedecem ao seu rei quase racionalmente (...)” (CASTIGLIONE, 2018, p. 285).

³ No Antigo Regime, está em vigência a concepção política de *Corpus Mysticum* (Corpo Místico). Ou seja, a sociedade seiscentista organiza-se em torno de uma concepção corporativa. O rei é a cabeça do corpo e rege as demais partes. Cada membro do corpo político exerce sua função específica para o bom desempenho do conjunto. Em torno dessa concepção destaca-se o papel da justiça exercida pelo rei. A virtude da justiça, no século XVII, é definida, com base na concepção de Platão exposta na *República*, como a virtude que dá a cada um o que é seu. Por dar a cada um o que é seu, a realização da justiça, como esclarece Hespanha (1981, p. 209), garante que os membros do corpo político não intercambiem de posição. Isto é, garante-se, assim, que cada um desempenhe seu ofício dentro do corpo: lavradores, enquanto pés, realizam o ofício do pé; soldados, enquanto braços, realizam o ofício dos braços etc. Entretanto, à definição platônica de justiça, os seiscentistas agregam as duas modalidades de justiça discutidas na *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles: justiça distributiva e justiça comutativa ou punitiva. Essa união das concepções platônica e aristotélica de justiça está presente, por exemplo, na definição que dá Raphael Bluteau em seu *Vocabulário portuguez & latino* (1728): “JUSTIÇA. Huma das quatro virtudes cardinaes; consiste em dar a cada hum o seu, premio, & honra ao bom, pena & castigo ao mau” (BLUTEAU, 1728, p. 233). O rei, porém, deve, como Deus, ser justo e clemente. Em outros termos, o monarca deve saber em que medida é necessário punir os maus e em que medida deve perdôá-los de seus delitos. Para o pensamento político seiscentista,

Além do papel do rei no teatro lopesco, a crítica tem destacado a presença da chamada justiça poética nas obras de Lope de Vega. Cañas Murillo (2010), por exemplo, aponta que a justiça poética está, constantemente, presente no teatro lopesco. Segundo o pesquisador, a justiça poética, no teatro de Lope, consistiria na concessão de prêmios aos personagens bons (virtuosos) e de castigo aos personagens maus (viciosos). Por essas razões, a *comedia nueva* construiria de forma díspar os caracteres dos personagens a fim de acentuar aqueles que são merecedores de prêmios e os que são merecedores de punição.

Entretanto, nesses estudos discute-se pouco ou nada sobre a presença da justiça divina no teatro do *Fénix de los Ingenios*. Como relembra D. Diego Saavedra Fajardo, na *Idea de un príncipe político cristiano* (1640), a justiça terrena, aplicada pelo rei, divide sua jurisdição com a divina, pois aquela só tem autoridade sobre os corpos, enquanto esta tem sobre a alma (SAAVEDRA FAJARDO, 1642, p. 163). A respeito dessa autoridade sobre a alma, devemos lembrar, com Curtius (1979, p. 606), que na “(...) visão do mundo da grande poesia espanhola [do século XVII], ela [a morte] não é catástrofe esmagadora, não é um fim brutal, mas uma tranquila despedida e transição”. Isto porque, no Seiscentos, entende-se que o corpo morre, porém a alma ressuscita para a eternidade no Paraíso ou no Inferno (PÉCORA, 2016, p. 51). Nesse sentido, o teatro lopesco tem em vista que os homens terão sua alma julgada no tribunal superior, ao qual prestarão contas de suas ações realizadas em vida.

A partir desse panorama, pretendemos, a partir do estudo da peça *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1614), de Lope de Vega, demonstrar que a justiça é aplicada em três campos: o poético-retórico (justiça poética), o político (justiça real) e o teológico (justiça divina). Em suma, pretendemos com isso indicar que é equivocado dissociar poética, retórica, política e teologia para a compreensão da aplicação da justiça no teatro lopesco. Antes, porém, de prosseguirmos, é pertinente fazer um breve resumo do argumento da peça para situar o leitor nas análises que se desenvolverão neste trabalho.

Nessa peça teatral, Peribáñez (ou Pedro, como é menos chamado), lavrador rico e cristão velho, casa-se com Casilda. Na festa de casamento, o Comendador de

justiça e clemência são virtudes que andam juntas e, por isso, não há uma separação entre elas. Ambas, em certo sentido, visam ao mesmo objetivo: garantir a paz, traduzida agostianamente como ordem ou harmonia do corpo político. Em suma, como defendem os seiscentistas, a clemência que não está acompanhada da justiça é frouxa e repreensível; e a justiça, sem clemência, é crueldade (RIBADENEYRA, 1595, p. 511).

Ocaña, pertencente à Ordem de Santiago, D. Fadrique, é atacado por um touro e fica aos cuidados da recém-casada. O Comendador apaixonou-se pela beleza da mulher e trama possuí-la. A fim de cumprir seu desejo, o nobre passa a angariar a confiança de Peribáñez; infiltra serviçais na casa do lavrador e, quando o rei Enrique III convoca os nobres do reino para a tomada de Granada, D. Fadrique coloca Peribáñez à frente de uma tropa de lavradores e o envia ao combate. Na ausência do aldeão, D. Fadrique, com a ajuda dos serviçais infiltrados e da prima de Casilda, vai até a casa da *villana* a fim de possuí-la. Todavia, Peribáñez, já desconfiado das intenções do nobre, após deixar as tropas num acampamento, retorna para casa e assassina, a fim de defender sua honra, o Comendador e aqueles que o ajudaram. O rei Enrique III, após ouvir um longo discurso de Peribáñez no qual o camponês enumera os motivos que o levaram a tal ação, perdoa o lavrador e também o premia, tomando-o soldado.

A mimesis da comedia nueva e a justiça poética

Em oposição à posição sustentada pelos detratores do teatro e da comédia, segundo a qual a encenação dramática era um meio de corromper os costumes, tratados como, por exemplo, *Cisne de Apolo* (1602), de Luis Alfonso de Carvallo; *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), de Lope de Vega; e *Idea de la comedia de Castilla* (1635), de Joseph Pellicer de Tovar, evidenciam a utilidade da comédia à República⁴. Isto porque a comédia pinta caracteres a fim de suscitar *exempla*⁵ para mover (*movere*) a audiência. Luis Alfonso de Carvallo coloca essa questão do seguinte modo:

[na comédia] se alaba y ensalça el bueno para que sea imitado, y el vicioso se vitupera para que nadie le imite, allí se leen los varios sucesos y acaecimiento de nuestra miserable vida: allí se conocen los desastrados fines de los viciosos, y los prósperos de los virtuosos, allí se halla mucho bien que imitar, y mucho mal que evitar (CARVALLO, 1602, p. 127).

⁴ É importante enfatizar que, quando os textos quinhentistas e seiscentistas utilizam a expressão “República”, não se referem a uma forma de governo específica, como temos hoje. O termo designava todas as formas de governo possíveis. Tanto é que no verbete “República” Bluteau (1728, p. 168) insere o governo oligárquico e o governo monárquico, por exemplo.

⁵ “EXEMPLO. Causa, proposta, para ser ou imitada, ou evitada. Não há cousa mais eficaz que o bom exemplo, nem mais pernicioso, que o mau. Nunca fazemos grandes bens, nem grandes males, que não produzam seus semelhantes; imitamos as boas ações por emulação; & seguimos por as más por corrupção da nossa natureza; a qual presa pela vergonha, & solta pelo exemplo, faz o que vê fazer. (...) Finalmente nenhuma razão persuade tanto como o exemplo” (BLUTEAU, 1728, p. 380-381).

A comédia, então, busca demonstrar a “(...) superioridade e a inferioridade dos caracteres por suas ações e sentenças” a fim de suscitar, no auditório, “(...) emulação ou aversão pelos personagens dignos de louvor ou de vitupério” (MUHANA, 1997, p. 144). Por isso, a comédia, como a sátira, tem como fim principal, embora não o único, mover os espectadores. Isto é, visa a que o auditório, ao tomar como exemplo as ações boas, mova-se em direção à virtude; e, ao tirar escarmento das ações más, mova-se na direção oposta ao vício (HANSEN, 2004, p. 200).

A partir desses apontamentos, levanta-se a ideia de que o poeta exerce o mesmo ofício justiceiro do rei e de Deus:

Pues si como queda prouado por tu parte, lo que conserua las republicas, y familias, es el premio del bueno, y castigo del malo, y de la mia se prueua, que no ay mayor premio del bueno que la alabança, ni castigo del malo que el vituperio, y el alabar y vituperar es el proprio officio del Poeta (...) el officio del Poeta (...) es de Rey, pues como tal premia al bueno, y al malo castiga. Y no solo en esto imita al Rey, Pero también a Dios, que esto haze con infinita justicia, y misericordia (...) (CARVALLO, 1602, p. 119-120).

Com base nessas considerações, é possível entender a maneira como os seiscentistas entendem a justiça operada pela poesia. Notamos uma transposição da finalidade do gênero retórico epidítico ou demonstrativo, responsável pelo louvor das virtudes e vitupério dos vícios, à poesia em amplo leque (inclusive o teatro). É finalidade da poesia, de maneira geral, a aceitação de virtudes e repulsa de vícios (MUHANA, 1997, p. 314). No tratado *Tablas poéticas* (1617), Francisco Cascales reitera: “Yo confieso que las Poesias nos enseñan el camino de la virtud, ya con el exemplo de los buenos, ya con el infelice fin de los malos” (CASCALES, 1779, p. 18). Ao colocar em cena caracteres díspares, isto é, de bons para serem emulados e de maus para serem vituperados, a comédia realiza dupla mutação de fortuna, pois faz com “Que el Bueno pase de su infeliz Fortuna a la prospera; i el Malo de la prospera a la infeliz” (GONZÁLEZ DE SALAS, 1778, p. 68). Esse duplo movimento também pode ser lido como constituinte da justiça operada pela imitação poética. Francisco Cascales, aliás, aponta que esse movimento deleita a audiência e satisfaz seu desejo de justiça. Os espectadores, ao verem que o mau passa da dita para a desdita, julgam o acontecido como “justo y bueno” (CASCALES, 1779, p. 161). O movimento deve ser sempre este: bons passam da desdita para a dita, e maus da dita para a desdita. Movimentos

opostos indignam o auditório “contra la justicia de la tierra”, como esclarece Cascales (1779, p. 161).

Nas Letras seiscentistas, então, podemos concluir que a justiça poética está atrelada à finalidade do gênero retórico epidítico, – pois, à semelhança desse visa ao louvor e ao vitupério –, e às convenções do gênero cômico, que realiza dupla mutação de fortuna, premiando com um destino feliz os bons e com destino funesto os maus. A justiça poética, no século XVII, funciona, assim, como uma *mimesis* da justiça real e da justiça divina, – afinal, o ofício do poeta é *como* o do Rei e o de Deus. O poeta, à semelhança desses, premia ou castiga os personagens; mas à diferença desses, não exerce a clemência. A justiça poética conta também com o “juízo do espectador” (MUHANA, 1997, p. 314), o qual ratifica a justiça praticada pela poesia, com seus prêmios e louvores aos bons e castigos e vitupérios aos maus, e os desenlaces felizes ou infelizes que recaem sobre os personagens.

Alguns apontamentos sobre o caráter do lavrador rico Peribáñez e do nobre D. Fadrique: constituintes da justiça poética

Na peça *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1614), há uma construção díspar dos caracteres, especificamente, do lavrador rico Peribáñez e do comendador, pertencente à Ordem de Santiago, D. Fadrique. O primeiro mostra-se, entre outros aspectos, virtuoso, honrado e discreto; ao passo que o segundo mostra-se vicioso, tirânico e vulgar. Convém apontar que, de acordo com Zamorano (2015, p. 438), é característica das comédias lopescas, que envolvem lavradores e nobres, que aqueles sejam enobrecidos e estes envilecidos.

Ainda que, aristotelicamente, o caráter manifeste-se por meio das ações empreendidas, palavras proferidas e paixões a que se sucumbe ou não, é pertinente destacar que Peribáñez possui alguns aspectos que lhe são intrínsecos, por assim dizer. O personagem Leonardo, criado de D. Fadrique, sintetiza ao nobre quem é Peribáñez:

LEONARDO: Es Peribáñez, labrador de Ocaña, / cristiano viejo, y rico,
hombre tenido / en gran veneración de sus iguales, / y que, si se
quisiese alzar agora / en esta villa, seguirán su nombre / cuantos salen
al campo con su arado, / porque es, aunque villano, muy honrado
(LOPE DE VEGA, 1987, p. 93-94).

Peribáñez é um cristão velho, isto é, não apresenta, em sua ascendência, familiares que sejam judeus convertidos (cristãos novos) (BLUTEAU, 1728, p. 302). Nesse sentido, para as concepções da época, Peribáñez, por ser cristão velho, é limpo de sangue. Além disso, o *villano* é um lavrador rico. De acordo com Alegre (1983, p. 32), os lavradores ricos têm uma presença mais significativa nas aldeias do que os fidalgos empobrecidos. O personagem Leonardo destaca ainda que Peribáñez é tido em grande veneração por seus iguais. Na verdade, o lavrador rico não é apenas estimado por seus iguais, mas é o melhor dentre eles, como afirma o *villano* ao Rei Enrique III: “Fui el mejor de mis iguales, / y, en cuantas cosas trataban, / me dieron primero voto, y truje seis años vara” (LOPE DE VEGA, 1987, p. 204, v. 3036-3039). A riqueza do lavrador colabora para que ele seja o melhor entre seus iguais e consiga cargos municipais como o de regedor da vila. Na obra *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539), Antonio de Guevara aponta que é privilégio próprio da aldeia que o fidalgo ou o homem rico que nela vivem “(...) sea el mejor de los buenos o uno de los mejores, lo cual no puede ser en la corte o en los grandes pueblos; porque allí ay otros muchos que le exceden en tener más riquezas, (...)” (GUEVARA, 1947, p. 58).

Por fim, Leonardo indica que Peribáñez é, embora lavrador, muito honrado. No século XVII, como aponta Zamora Vicente (1987, p. 28), a honra é atributo próprio dos nobres, os quais herdaram-na hereditariamente. O lavrador, embora rico, não possuía honra. Ainda que não tenha a honra institucionalmente, em suas ações e palavras, Peribáñez demonstra conhecer os códigos da honra e coloca-se, inclusive, como portador desta. Aliás, o *villano* evidencia – em oposição a D. Fadrique que se caracteriza pela vulgaridade – o caráter do tipo *discreto* ou da *discrição* seiscentista. Por dominar técnicas da discrição seiscentista, o lavrador sabe como proteger sua honra.

No Seiscentos, *discrição* e *vulgaridade* são, sobretudo, categorias intelectivas e, por isso, não necessariamente um nobre é *discreto* e um lavrador é *vulgar*, ainda que aos nobres seja apropriado a “autorrepresentação (...) [do tipo] *discreto*” (HANSEN, 2019, p. 105, grifo do autor). A esse respeito, na segunda parte (1615), de *D. Quijote*, de Miguel de Cervantes, o cavaleiro da Triste Figura afirma a D. Diego de Miranda: “Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde, que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número del vulgo” (CERVANTES, 2015, p. 667). Na mesma direção, Guevara (1942, p. 110-111) acentua que nas aldeias vivem muitos discretos, ao passo que na corte habitam

vulgares: “Piensa el cortesano que todos los que viven fuera de la corte son nescios y él sábio (...) ¡O cuántos discretos aran en los campos y cuántos nescios andan en los palácios!”. Hansen (2019, p. 104) aponta algumas características que compõem a discrição: prudência, dissimulação, aparência, honra e controle dos afetos. Vejamos como algumas delas estão presentes nas ações e palavras de Peribáñez.

No segundo ato, Peribáñez é incumbido, pelos membros da Confraria de São Roque, a levar a estampa do santo padroeiro a um pintor, em Toledo, para que fosse restaurada. No atelier, o lavrador encontra um quadro com sua mulher, Casilda, retratada. O quadro foi solicitado pelo comendador D. Fadrique sem o conhecimento do casal de lavradores. Ao encontrar a pintura e descobrir que o solicitante foi o comendador, Peribáñez empreende um longo solilóquio no qual dá os primeiros indícios de sua discrição:

PERIBÁÑEZ: Mas si deste falso trato / no es cómplice mi mujer, / ¿cómo doy a conocer / mi pensamiento ofendido? / Porque celos de marido / no se han de dar a entender. / Basta que el Comendador / a mi mujer solicita; / basta, que el honor me quita / debiéndome dar honor. / (...) / Erré en casarme, pensando / que era una hermosa mujer / toda la vida un placer (...) / Retirarme a mi heredad / es dar puerta vergonzosa / a quien cuanto escucha glosa, / y trueca en mal todo el bien... / (...) / Pues también salir de Ocaña / es el mismo inconveniente, / y mi hacienda no consiente / que viva por tierra estraña. / Quanto me ayuda me daña; / pero hablaré con mi esposa, / aunque es ocasión odiosa / pedirle celos también (LOPE DE VEGA, 1987, p. 142-144).

O lavrador rico, conhecendo os códigos da honra, sabe que o comendador deve dá-la aos seus vassalos e não a tirar. Considera-se, no século XVII, que aquele que tira a honra, devendo dá-la, é tirano (RIBADENEYRA, 1595, p. 491). A pintura do quadro fere a honra de Peribáñez, pois, no Seiscentos, compreendia-se que a mulher era a depositária da honra do varão⁶. Como um marido discreto, Peribáñez, em seu solilóquio, põe a honra em primeiro plano, relegando ao segundo o amor por Casilda. Essa preferência pela honra é apontada na *Carta de Guia de Casados* (1651), de D. Francisco Manuel de Melo, por exemplo. De acordo com ele, a coisa que o marido deve mais querer para si é sua honra e, em seguida, sua mulher (MELO, 1996, p. 99).

⁶ Sobre essa questão, o padre Pedro de Ribadeneyra explica, em seu *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano* (1595), que muitos governantes caíram porque ultrajaram a honra de mulheres. Segundo ele, os que, não conseguindo frear seus apetites, desonram mulheres, acabam por ferir a honra de seus maridos, pais ou irmãos, levando-os a vingar-se para recuperar a honra (RIBADENEYRA, 1595, p. 491).

Por preocupar-se com a proteção de sua honra, Peribáñez demonstra em suas palavras a prudência. Em seu dicionário, Sebastián de Covarrubias Orozco define o prudente como sendo “(...) el hombre sabio y reportado, que pesa todas las cosas con mucho acuerdo” (COVARRUBIAS OROZCO, 1611, p. 599). O *villano* pesa diferentes ações e suas possíveis consequências. As duas primeiras alternativas sobre as quais reflete o lavrador são deixar as terras que possui ou a vila de Ocaña, todavia ambas as opções apresentam a mesma consequência: confirmam sua desonra. Para evitar essa situação, Peribáñez decide regressar para averiguar o que ocorreu durante sua ausência e para “pedir celos” a Casilda. É possível sugerir que, ao decidir retornar, o lavrador procura manter a aparência da honra. Como relembra Hansen (2019, p. 99), a discrição, por ser uma “técnica da imagem”, consiste na produção de “(...) aparências adequadas a cada ocasião”. Quando a honra é posta em perigo, o discreto, por dominar a técnica da imagem, sabe produzir a aparência da honra para manter a reputação intacta” (HANSEN, 2019, p. 116).

Por fim, o monólogo de Peribáñez demonstra outro aspecto de sua discrição: o controle dos afetos. O jesuíta Baltasar Gracián afirma que o discreto deve ser “señor de si” e, por esse motivo, nunca deve descompor sua cordura, ou seja, não deve ser dominado pelas paixões, mas deve controlá-las. Se não for possível dominá-las, o discreto deve, ao menos, saber dissimulá-las (GRACIÁN, 1674a, p. 460). Em seu solilóquio, Peribáñez, ainda que o pintor lhe tenha advertido de que a lavradora retratada não sabia sobre o quadro, está enciumado e desconfiado da fidelidade de Casilda. Entretanto, o lavrador não se deixa dominar pelos ciúmes, mas converte-o em prudência ao decidir retornar a Ocaña para manter sua reputação. Nessa direção, D. Francisco Manuel de Melo orienta que o casado, dado o aspecto destrutivo dos ciúmes, não deve ser ciumento, mas prudente, dado que a prudência “(...) precata, desvia e assegura os caminhos da suspeita” (MELO, 1996, p. 161). Enfim, muitas outras passagens evidenciam o caráter discreto de Peribáñez. Contudo, para os fins deste artigo, as que foram aqui delineadas são suficientes. Passemos ao caráter de D. Fadrique.

Como relembra Zamora Vicente (1987, p. 27), D. Fadrique não é mau ou vicioso a todo momento, pois o personagem, antes de ser dominado pela paixão, que o levará à morte, é estimado tanto por seus vassallos quanto pelo Rei Enrique III. Casilda, por exemplo, acentua a capacidade bélica de D. Fadrique em matar mouros; e o monarca,

na mesma linha, diz que o nobre foi o melhor soldado que portou no peito cruz vermelha. Aliás, é característica dos membros da Ordem de Santiago a destreza bélica em matar mouros. Covarrubias Orozco (1610, p. 283, grifo do autor) aponta que a insígnia vermelha dos membros da Ordem de Santiago é “defensora / De la Christiana Fé, tajante espada / De Santiago Apostol, que en la Mora / Gente se emplea, y sale ensangrentada / El que la trae en lo exterior del pecho / Deue imitar a su patrón de hecho”. Ainda que, como propõe Covarrubias, o portador da insígnia deva realizar feitos proporcionais a essa honraria, D. Fadrique, ao contrário, demonstrará em suas ações que a cruz no peito não é sinônimo de virtude. O que leva D. Fadrique à prática de suas ações viciosas e, conseqüentemente, à morte, é o não domínio de suas paixões. Ao não as dominar, o comendador afasta-se dos códigos da discricção, aproximando-se, assim, da vulgaridade.

Quando acorda na casa de Casilda após o acidente, D. Fadrique vê-se dominado por um desejo, que, até então, não sentia: “LUJÁN: ¿Qué sientes? / COMENDADOR: Un gran deseo / que cuando entre no tenía (...) / En peligro está mi vida / por un pensamiento loco” (LOPE DE VEGA, 1987, p. 69). O desejo ilícito do comendador o adocece. Leonardo, criado do nobre, nota que seu senhor está melancólico e suspirando, e conclui: “¡Maténme si no es amor! (LOPE DE VEGA, 1987, p. 75). Podemos dizer que o comendador padece do *amor hereos*. Essa patologia, que está atrelada a uma longa tradição médico-aristotélica, consiste numa espécie de melancolia, ocasionada pelo amor a mulheres, que corrompe a razão e pode levar o amante à loucura ou à morte. Dos sintomas da doença do mal de amor, inclui-se os suspiros chorosos (GORDONIO, 1697, p. 90-91).

Ademais do controle dos afetos, outro elemento que caracteriza o caráter vulgar do nobre é, como indica a crítica (cf. ZAMORANO, 2015, p. 447), deter-se no aparente, não conseguindo acessar o real. É característica do tipo vulgar, por não ser “juyzioso”, não conseguir discernir o aparente do verdadeiro (GRACIÁN, 1674b, p. 375). D. Fadrique só vê em Casilda o aparente, isto é, sua beleza física, não conseguindo ver que a mulher é, antes de tudo, virtuosa e fiel ao marido. Por se deter, exclusivamente, ao aparente, o nobre mandou executar o quadro da lavradora. Com a pintura busca ter sempre em seu campo de visão o aparente, isto é, a beleza da *villana*, pois, como o nobre diz, “[se] con el vivo no puedo, / viviré con el pintado” (LOPE DE VEGA, 1987, p. 118).

Por fim, podemos dizer ainda que, politicamente, o caráter de D. Fadrique é o do tirano. Na *Política*, Aristóteles aponta que o tirano é aquele que não respeita o interesse comum, mas, utilizando-se de seu poder, busca atender ao seu interesse próprio, e satisfazer seus prazeres e desejos (ARISTÓTELES, 1985, p. s/n). Na peça lopesca, o rei Enrique III solicitou que todas as vilas do reino enviassem homens a Toledo para participarem da tomada de Granada. D. Fadrique, com a intenção de tirar Peribáñez de Ocaña para tentar violar Casilda, monta duas esquadras de cem homens, sendo que uma é composta de fidalgos e outra de lavradores. A esquadra de lavradores é montada, apenas, para que Peribáñez fosse nomeado seu capitão e, assim, partisse da vila. Entretanto, as duas esquadras deveriam ser de fidalgos, como indaga Leonardo ao Comendador: “Y, ¿no será mejor hidalgos todos?” (LOPE DE VEGA, 1987, p. 144).

D. Fadrique, para atender aos seus interesses particulares, põe em risco a conservação do reino. Em diferentes políticos e jurídicos não apenas seiscentistas, assevera-se que lavradores não devem ser enviados à guerra. A razão é simples: os lavradores são responsáveis por garantir a produção de alimentos para o reino. Sendo assim, em qualquer conflito bélico, os lavradores, em vez de serem enviados à guerra, devem ser bem protegidos para se evitar desabastecimento (SALISBURY, 1984, p. 348). D. Fadrique, contudo, retira cem lavradores de Ocaña e os envia à guerra simplesmente para se ver livre de Peribáñez.

Vimos, assim, a construção díspar dos caracteres, que, como dito, constitui aspecto nuclear da justiça poética seiscentista. O caráter vicioso de D. Fadrique funciona como antimodelo para o auditório, isto porque o caráter do nobre corrompe os valores esperados de um nobre de sangue. O caráter virtuoso de Peribáñez, por sua vez, evidencia aspectos que devem compor o caráter de um nobre: discricção, controle dos afetos, honra. Nesse sentido, o caráter do lavrador funciona de modelo de emulação, especialmente para os nobres. Não se trata, porém, de um louvor ao caráter do lavrador, mas ao *ideal de nobreza* por ele manifestado. Retomaremos essa questão.

A aplicação da justiça política

Ao ser informado da morte de D. Fadrique pelas mãos de Peribáñez, o rei Enrique III oferece uma recompensa a quem levar o lavrador ao palácio para ser julgado. O monarca pretende, com o *villano*, dar um castigo exemplar e suscitar temor

nos súditos a fim de que estes vejam que um lavrador não pode assassinar um nobre: “Los azadones, / ¿a las cruces de Santiago / se igualan? ¿Cómo o por dónde? / (...) / Voto y juramento hago / de hacer en él un castigo / que ponga al mundo temor” (LOPE DE VEGA, 1987, p. 202). No século XVII, os castigos públicos ou exemplares servem de exemplo para os demais. Em outros termos, o castigo que recai a algum membro do corpo político por seus desvios e ações abjetas serve de exemplo para os demais súditos, que deverão corrigir sua conduta a fim de não terem o mesmo fim (cf. COVARRUBIAS OROZCO, 1610, p. 291).

Peribáñez, prudentemente, pede que Casilda o leve ao rei para que ela venha a receber a recompensa. Diante do rei e da rainha, Peribáñez aponta os motivos que o levaram a matar D. Fadrique e pleiteia sua defesa:

PERIBÁÑEZ : Dame, gran señor, tus pies. / REY: Habla, y no estés de rodillas. / PERIBÁÑEZ: (...) Pero, siéndome forzoso, / con la justa confianza / que tengo de tu justicia, / comienzo tales palabras. / Yo soy Peribáñez. / REY: ¿Quién? / PERIBÁÑEZ : Peribáñez el de Ocaña. / REY: ¡Matalde, guardas, matalde! / REINA: No en mis ojos. Teneos, guardas. / REY: Tened respeto a la reina. / PERIBÁÑEZ: Pues ya que matarme mandas, / ¿no me oirás siquiera, Enrique, / pues Justiciero te llaman? / REINA: Bien dice. Oíde, señor. / REY: Bien decías; no me acordaba / que las partes se han de oír, / y más cuando son tan flacas. / Prosigue. / PERIBÁÑEZ: Yo soy un hombre, / aunque de villana casta, / limpio de sangre, y jamás /de hebrea o mora manchada. / Fui el mejor de mis iguales, / y en cuantas cosas trataban / me dieron primero voto, / y truje seis años vara. / Caséme con la que ves, / también limpia, aunque villana, / virtuosa, si la ha visto / la envidia asida a la fama. / El Comendador Fadrique, / de vuesa villa de Ocaña /señor y Comendador, / dio, como mozo, en amarla. / Fingiendo que por servicios, / honró mis humildes casas / de unos reposteros, que eran / cubiertos de tales cargas. / Diome un par de mulas buenas;/ mas no tan buenas, que sacan / este carro de mi honra / de los lodos de mi infamia. / Con esto intentó una noche, / que ausente de Ocaña estaba, / forzar mi mujer, mas fuse / con la esperanza burlada. / Vine yo, súpelo todo, / y de las paredes bajas / quité las armas, que al toro / pudieran servir de capa. / Advertí mejor su intento; / mas llamóme una mañana / y díjome que tenía / de vuestras altezas cartas / para que con gente alguna / le sirviese esta jornada. / En fin, de cien labradores / me dio la valiente escuadra. / Con nombre de capitán / salí con ellos de Ocaña; / y como vi que de noche / era mi deshonor clara, / en una yegua a las diez / de vuelta en mi casa estaba; / que oí decir a un hidalgo / que era bienaventuranza / tener en las ocasiones / dos yeguas buenas en casa. / Hallé mis puertas rompidas / y mi mujer destocada, / como corderilla simple / que está del lobo en las garras. / Dio voces, llegué, saqué / la

misma daga y espada / que ceñí para servirte, / no para tan triste
hazaña; / paséle el pecho, y entonces / dejó la cordera blanca, / porque
yo, como pastor, / supe del lobo quitarla. / Vine a Toledo, y hallé / que
por mi cabeza daban / mil escudos; y así quise / que mi Casilda me
traiga. / Hazle esta merced, señor, / que es quien agora la gana, / porque
viüda de mí, / no pierda prenda tan alta. / REY: ¿Qué os parece? /
REINA: Que he llorado; / que es la respuesta que basta / para ver que
no es delito, / sino valor. / REY: ¡Cosa estraña / que un labrador tan
humilde / estime tanto su fama! / ¡Vive Dios que no es razón / matarle!
Yo le hago gracia / de la vida. Mas, ¿qué digo? / Esto justicia se llama. /
Y a un hombre deste valor / le quiero en esta jornada / por capitán de la
gente / misma que sacó de Ocaña. / Den a su mujer la renta, / y
cúmplase mi palabra; / y después desta ocasión, / para la defensa y
guarda / de su persona, le doy / licencia de traer armas / defensivas y
ofensivas. / PERIBÁÑEZ: Con razón todos te llaman / don Enrique el
Justiciero. / REINA: A vos, labradora honrada, / os mando de mis
vestidos / cuatro, porque andéis con galas, / siendo mujer de soldado
(LOPE DE VEGA, 1987, p. 203-206).

A cena é de um tribunal. Peribáñez, enquanto réu, apresenta-se aos reis para ser julgado, porém, é importante enfatizar que o *villano* tem confiança na justiça do rei, ou seja, apresenta-se diante dos reis na certeza de que não será punido. Por essas razões, o lavrador queixa-se da decisão precipitada do rei em matá-lo sem antes ouvi-lo. A rainha, exercendo o papel de advogada e conselheira, relembra ao rei que se deve ouvir as partes. Nessa direção, Francisco de Quevedo diz que quem não ouve as partes “puede hacer justicia, mas no ser justo” (QUEVEDO, 1772, p. 131).

Ao término do discurso de Peribáñez, o rei pede o conselho da rainha. Essa atitude do rei é considerada, em diferentes tratados políticos quinhentistas e seiscentistas (cf. RIBADENEYRA, 1595, p. 521-522), como prudente. A defesa de Peribáñez move a rainha à piedade, e a monarca aconselha que o rei não puna o vassalo, pois o homicídio que praticou não é delito, mas valor. O valor, entendido como virtude do ânimo, consiste na realização de ações grandes e importantes, mesmo que estas possam levar à morte, visto que é melhor a morte que a desonra. Por isso, Botero (2016, p. 1015-1016) e Bluteau (1728, v. 8, p. 356) apontam que o valor do ânimo é o primeiro degrau por onde o homem alcança reputação e fixa seu nome no Templo da Fama.

A fala do rei Enrique III, dita após a argumentação da Rainha, confirma que o lavrador não tem honra. O monarca estranha o fato de um lavrador estimar tanto sua fama. Ainda assim os monarcas parecem concordar que, como afirma a tópica, “más

estima se ha de tener el que merece la honra y no la tiene que el que la tiene y no la merece” (GUEVARA, 1942, p. 92). Peribáñez merece ser considerado portador da honra, pois, como evidenciamos, apresenta um caráter que o distingue dos demais lavradores.

Reconhecendo a excepcionalidade de Peribáñez, o rei Enrique III, que, até então, queria aplicar um castigo exemplar para suscitar temor nos súditos, adere ao conselho da rainha, e considera que não há razão para matar o vassalo pelo delito cometido. O rei, em vez do castigo, exerce a clemência, pois dá a Peribáñez *la gracia de la vida*. Ao exercer a clemência, o rei assemelha-se a Deus, pois, mesmo podendo dar a morte ao vassalo, concede-lhe a vida (RIBADENEYRA, 1595, p. 511). Além disso, nos tratados de leis penais seiscentistas, como o de Pradilla Barnuevo, aponta-se que o delinquente deve ser perdoado ou ter a pena moderada caso mostre destreza em alguma arte, ou que seja de utilidade para a República (PRADILLA BARNUEVO, 1639, p. 117). Na peça, o rei, considerando o valor de Peribáñez e sua utilidade para o conflito contra os mouros, aplica a justiça distributiva: premia o lavrador tornando-o cavaleiro e dando-lhe licença para portar armas defensivas e ofensivas. Cabe um breve apontamento sobre a justiça distributiva.

Na *Ética a Nicômaco*, a respeito da justiça distributiva, Aristóteles aponta que os prêmios e honrarias devem ser distribuídos tendo como parâmetro uma igualdade proporcional ao mérito do indivíduo (ARISTÓTELES, 1984, p. 124). Isto é, como os homens não são iguais e há desigualdade de mérito entre eles, devem ser dados, para não infringir o princípio da igualdade, prêmios e honrarias iguais para méritos iguais e desiguais para méritos desiguais. A sociedade do século XVII, que se estrutura, politicamente, em torno de uma concepção de corpo político, cuja cabeça é o rei, reafirma o pressuposto aristotélico. Entretanto, a questão torna-se um pouco mais complexa. No Seiscentos, entende-se que o merecimento está associado, não só à nobreza de nascimento, mas, sobretudo, à virtude (BLUTEAU, 1728, v. 5, p. 436). Nesse ensejo, o que se põe em discussão, em torno da concepção de justiça distributiva, é a tópica da nobreza de alma *versus* nobreza de sangue. De outra forma: coloca-se, em evidencia, se é melhor, na distribuição dos prêmios e honras, premiar um plebeu virtuoso ou um nobre vicioso.

De acordo com o padre Pedro de Ribadeneyra, para repartir os bens da República e bem administrá-los, o rei deve ter em conta, principalmente, a virtude e as

obras de cada um, e não as “haciendas” (os bens) ou a linhagem de sangue que algum indivíduo possui (RIBADENEYRA, 1595, p. 487). Isto porque, ao favorecer o rico, só pelo fato de ser rico, é dar-lhe ocasião para desvanecer-se e enriquecer-se mais, além de aticar os pobres contra a República. Nesse ensejo, segundo o jesuíta, quando se olha, no repartimento dos bens, mais a virtude de cada um, suas obras e palavras, do que as posses e o sangue, dá-se, efetivamente, a cada um o que é seu. Ademais, os pobres, ignóbeis por sangue, ao serem estimulados pelo recebimento de prêmios e da honra, com a esperança de serem enobrecidos, realizam grandes feitos em serviço do reino (RIBADENEYRA, 1595, p. 487). O estímulo proporcionado aos pobres virtuosos é estratégico: “Y los generosos y caualleros viendo q no les vale serlo por sangre, sino lo son tãbien por virtud, e imitación de sus antepassados, por no poder por si lo q ellos dexarõ, procuran imitarlos, y cõseruar el antiguo resplandor de su casa” (RIBADENEYRA, 1595, p. 487). Com isso, o prêmio conferido aos pobres virtuosos demonstra aos nobres de sangue que estes devem, por integrarem uma estirpe, conservar a virtude. Assim, o prêmio dado aos pobres não é, simplesmente, porque estes demonstraram serem virtuosos, mas para evidenciar aos nobres de sangue que é dever exigido deles, e não dos pobres, o serem virtuosos.

Retomando a peça lopesca, podemos dizer que o monarca, ao premiar Peribáñez elevando-o de estamento (torna-o soldado), reconhece a virtude ou o *ideal de nobreza* manifestado pelo lavrador. Ao premiar o lavrador, a justiça régia rememora aos nobres de sangue que é tarefa deles serem virtuosos e demonstrarem o mesmo valor, virtude, honra e discrição manifestados pelo lavrador rico. Não é esperado de um lavrador, como demonstra o rei Enrique III, a defesa “armada” de sua honra, afinal, não a tem institucionalmente. Se um lavrador demonstrou ser virtuoso e, por isso, mereceu ser perdoado e premiado pela justiça régia, muito mais obrigados a isso estão os nobres de sangue.

A aplicação da justiça divina

Ao ser ferido por Peribáñez, D. Fadrique demonstra uma única preocupação ao criado Luján: salvar sua alma.

Vejamos: “Mi vida en peligro está, / sola la del alma espero. / No busques ni hagas extremos, / pues me han muerto con razón. / Llévame a dar confesión / y las

venganzas dejemos. / A Peribáñez perdono” (LOPE DE VEGA, 1987, p. 194). Em seu momento derradeiro, o comendador recupera sua razão e reconhece que sua morte foi decorrente de suas ações. Nessa direção, Guevara (1947, p. 31-32) aponta que os homens procuram seu próprio mal e, portanto, seria atitude leviana atribuir a outros a culpa que radica em si mesmos. Além disso, como Cristo durante sua morte na cruz, D. Fadrique perdoa seu algoz. Com a certeza de que, ao morrer, sua alma ressuscitará, nascendo para a verdadeira vida, “perdurable [e] que nunca se acaba” (QUEVEDO, 1670, p. 239-240), o comendador de Ocaña procura o sacramento da confissão para, ao receber a absolvição de seus pecados, livrar-se das “eternas penas” (QUEVEDO, 1670, p. 240) merecidas por seus delitos.

O Concílio de Trento, na “Seção XIV”, de 25 de novembro de 1551, esclarece que os pecadores devem apresentar-se como réus ante o tribunal da penitência: “[...] se presentasen como reos ante el tribunal de la Penitencia, para que la sentencia de los sacerdotes pudiesen quedar absueltos, no sola una vez, sino quantas recurriesen a él arrepentidos de los pecados que cometieron” (EL SACROSANTO, 1728, p. 152). Como podemos notar, uma primeira tarefa do penitente é arrepender-se de suas faltas. Só após estar arrependido, deve-se confessar e, assim, receber a absolvição dos pecados. Na peça lopesca, D. Fadrique mostra-se arrependido e reconhece a gravidade de seus atos e, com o coração contrito, busca o sacramento a fim de reconciliar-se com Deus. Ainda que a peça não mostre a confissão do comendador, é possível sugerir que o nobre é perdoado de seus pecados e, por isso, conseguirá, no *post mortem*, a clemência divina. Afinal, para a mentalidade seiscentista, Deus, assim como o rei, é justiceiro, mas também misericordioso.

Considerações Finais

Evidenciamos, então, o exercício da justiça em três campos: poético-retórico, político e teológico. Com relação à justiça poética, demonstramos, inicialmente, a maneira de Peribáñez ser construído como tipo virtuoso, que, como tal é colocado como modelo de emulação. O nobre D. Fadrique, todavia, é construído como tipo vicioso cujas ações devem ser rechaçadas pelo auditório. O fato de um lavrador destacar-se frente a um nobre de sangue relembra aos nobres que é tarefa deles serem exemplos de virtude, dada sua linhagem especial. Se a corte é um espelho educativo para todo o

reino (RIBADENEYRA, 1595, p. 517), as ações de D. Fadrique corrompem o ideal de corte e demonstram maus exemplos para o auditório. Da aldeia, então, surge um exemplo a ser seguido na corte, afinal, como propõe Guevara (1947, p. 55), deve-se “(...) hacer de la corte aldea”. Em segundo lugar, mostramos os diferentes transes da fortuna. Peribáñez passa da infelicidade, ao ser procurado pela justiça régia por ser homicida, à felicidade ao ser perdoado e premiado; ao passo que D. Fadrique passa da felicidade, ao acreditar que todos os seus empreendimentos deram certo, à infelicidade, ao ser morto por Peribáñez. Essas mudanças de fortuna deleitam os espectadores, que, enquanto juízes daquilo que veem no palco, julgam os fatos encenados como justos e não se indignam contra a justiça da terra.

Com relação à justiça política ou régia, para restabelecer a paz no reino, que havia sido perturbada pelas ações de D. Fadrique e de Peribáñez, aplica-se a justiça (distributiva) e, no lugar da justiça punitiva, a clemência. Com ambas, o monarca assegura o amor e a estima dos súditos. E, além disso, com o prêmio dado a Peribáñez, o rei move os súditos à esperança, levando-os a imitar o *villano* na expectativa de também virem a ser premiados e/ou honrados pela justiça real. Ao elevar Peribáñez de estamento, a justiça régia mostra aos nobres que não importa somente ter a nobreza de sangue, mas, antes dela, ter virtude, pois, como diz a tópica, é a virtude que concede a verdadeira nobreza.

No que toca à justiça divina, vimos que o teatro lopesco tem em vista a imortalidade da alma e, por isso, destaca que as almas serão julgadas, no *post mortem*, no tribunal de Deus que determinará o destino delas na eternidade, isto é, o céu ou o inferno. D. Fadrique, embora tenha praticado delitos, arrepende-se, em seu momento derradeiro, e busca o sacramento da confissão para livrar-se do fogo eterno e conseguir a clemência divina.

De maneiras distintas, poeta, rei e Deus exercem, no teatro lopesco, o mesmo ofício justiceiro. Com isso, é importante, para uma análise profícua da aplicação da justiça no teatro de Lope de Vega, propor uma articulação entre o campo poético-retórico, político e o teológico, dado que os próprios seiscentistas não faziam separação entre eles. Enfim, muito ainda se pode dizer e estudar sobre essa questão, mas uma coisa é certa: no teatro do *Fénix de los Ingenios*, a aplicação da justiça vai muito além de uma defesa do sistema monárquico vigente.

Referências

- ACEDO CASTILLA, José F. El rey, la justicia y el derecho en nuestra edad de oro. *Minervae Baeticae*, Sevilla, n. 7, p. 5-40, 1979.
- ALEGRE, José María. El campesinato y su mundo rural en la España del *Lazarillo de Tormes*. *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, Madrid, n. 29, p. 27-38, 1983.
- ALFONSO X. *Siete partidas*. Texto impreso con las adiciones de Alfonso Díaz de Montalvo. Sevilla: por Meynardo Ungut Alamo [et] Lançalao Polono conpañeros, 1491.
- ARISTÓTELES. *Política*. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. Leonel Vallandro; Gerd Bornheim. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- BOTERO, Giovanni. La razón de Estado. In: SUÁREZ FIGAREDO, Enrique (ed.). *Lemir Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*. Valencia, n. 20, p. 969-1112, 2016.
- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728.
- CAÑAS MURILLO, Jesús. En torno a Fuente Ovejuna y su personaje colectivo. Alicante: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2010. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/en-torno-a-fuente-ovejuna-y-su-personaje-colectivo/>>. Acesso em 22 jun. 2021.
- CARVALLO, Luis Alfonso. *Cisne de Apolo: de las excelencias y dignidad y todo lo que al arte poética y versificatoria pertenece*. Medina del Campo: Juan Godinez de Millis, 1602.
- CASCALES, Francisco. *Tablas poéticas*. Madrid: por Don Antonio de Sancha, 1779.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *O cortesão*. Trad. Carlos Nilson Moulin Louzada; Revisão: Eduardo Brandão. 2 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. 2 ed. São Paulo: Alfaguara, 2015.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: por Luis Sanchez, 1611.
- COVARRUBIAS OROZCO. *Emblemas Morales*. Madrid: por Luis Sanchez, 1610.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.
- EL SACROSANTO y Ecuménico Concilio de Trento. Trad. Ignacio López Ayala. Madrid: Imprenta Real, 1787.
- GONZÁLEZ DE SALAS, Jose Antonio. *Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración ultima al libro singular de Poetica de Aristoteles Stagirita*. Madrid: Por D. Antonio de Sancha, 1778.
- GORDONIO, Bernardo de. *Obras de Bernardo de Gordonio en que se contienen los siete libros de La Practica o Lilio de la medicina, Las tablas de los ingenios de curar*

- las enfermedades, El Regimiento de las agudas, El tratado de los niños y El regimiento del alma y los pronosticos.* Madrid: por Antonio González de Reyes, 1697.
- GRACIÁN, Baltasar. Oraculo Manual y Arte de Prudencia sacada de los aforismos que se discurren en las obras de Lorenzo Gracián. In: _____. *Obras de Lorenzo Gracián: Tomo Primero que contiene El criticón (primera, segunda y tercera parte), El oráculo y El Heróe.* Última impresión mas corregida, y enriquecida de Tablas. Madrid: En la Imprenta de la Santa Cruzada, 1674a, p. 449-513.
- GRACIÁN, Baltasar. El Discreto. In: _____. *Obras de Lorenzo Gracián: Tomo Segundo que contiene La agudeza y Arte de ingenio, El Discreto, El Político Don Fernando el Catolico, Meditaciones varias para antes y despues de la Sagrada Comunion, que hasta aora ha corrido con titulo de Comulgador.* Última impresión mas corregida, y enriquecida de Tablas. Madrid: En la Imprenta de la Santa Cruzada, 1674b. p. 328 – 392
- GUEVARA, Antonio de. *Menosprecio de corte y alabanza de aldea.* Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- HANSEN, João Adolfo. O discreto. In: HANSEN, João Adolfo; CUNHA, Cilaine Alves; LAUDANNA, Mayra (org.). *Agudezas seiscentistas e outros ensaios.* São Paulo: EDUSP, 2019. p. 97-122.
- LAUDANNA, Mayra. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII.* 2 ed. São Paulo, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.
- HESPANHA, Antônio Manuel. *História das instituições.* Coimbra: Livraria Almedina, 1982.
- LOPE DE VEGA, Félix. *Peribáñez y El Comendador de Ocaña.* Edición: Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa Calpe S.A., 1987.
- MELO, Francisco Manuel de. *Carta de Guia de Casados.* Edição de Pedro Serra. Braga: Angelus Novus, 1996.
- MUHANA, Adma. *A epopeia em prosa seiscentista.* São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997. (Prismas).
- PÉCORA, Alcir. A arte de morrer, segundo Vieira. In: VIEIRA, Antonio. *Sermões de quarta-feira de cinza.* Organização: Alcir Pécora. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016. p. 9-66.
- PRADILLA BARNUEVO, Francisco de la. *Suma de las leyes penales.* Madrid: Imprenta del Rey, 1639.
- QUEVEDO, Francisco de. *Política de Dios y gobierno de Christo, sacada de la Sagrada Escritura para acerto del Rey, y Reyno en sus acciones.* Madrid: por D. Joachin Ibarra, 1772.
- QUEVEDO, Francisco de. La cuna y la sepultura para el conocimiento proprio, y desengaño de las cosas ajenas. In: _____. *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas: segunda parte.* Brusselas: Imprenta de Francisco Foppens, 1670. p. 195-232.
- RIBADENEYRA, Pedro de. Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe christiano para gobernar y conservar sus Estados. In: _____. *Obras del padre Pedro de Ribadeneyra de la Compañia de Jesus.* Madrid: Imprenta de Luis Sanchez, 1595. p. 385-568.

SALISBURY, Juan de. *Policraticus*. Ed. Miguel Angel Ladero, Matias Garcia, Tomas Zamarriego. Madrid: Editora Nacional, 1984.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego. *Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas*. Millan: s.n., 1642.

ZAMORA VICENTE, Alonso. Introducción. In: LOPE DE VEGA. *Peribáñez y El Comendador de Ocaña*. Ed. Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa Calpe S.A., 1987. p. 7-43.

ZAMORANO, Miguel Ángel. El agresor sexual y el desviado ethos aristocrático en *Fuenteovejuna* y *Peribáñez*. *eHumanista*. Santa Bárbara (Califórnia), v. 32, p. 436-455, 2015.

Recebido em: 23/06/2021

Aceito em: 28/09/2021

Uma atualização da lista de traduções de José Saramago de Horácio Costa

An update of the list of translations of José Saramago by Horácio Costa

Rodrigo Conçole Lage¹

Resumo: Horácio Costa, em *José Saramago: o Período Formativo*, dedicou um capítulo ao estudo das traduções feitas pelo escritor e elaborou uma lista delas. Contudo, por ter consultado somente o arquivo da Biblioteca Nacional de Lisboa, ele deixou de incluir alguns livros. Nosso objetivo é complementar essa listagem, enquadrando essas traduções à luz de suas análises, examinando o papel que podem ter tido na sua formação. Com essa finalidade, apresentamos de forma resumida a lista elaborada por Costa, completando-a com as que foram encontradas na lista da Fundação José Saramago e na de Jorge Santos, citada por Ana Paula Ferreira em *Tradução e utopia pós-colonial – a intervenção invisível de Saramago*, do livro *“O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia”*: Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago. Por termos referências sobre o papel de uma, nós dividimos nosso artigo em quatro partes. Inicialmente, apresentamos a sua lista. Na sequência, apresentamos as traduções que não estão nela; examinamos o papel da feita por Duby na sua formação e, por fim, examinamos as demais, apresentando algumas reflexões sobre a sua importância nesse processo.

Palavras-chave: José Saramago; tradução; bibliografia.

Abstract: Horácio Costa, in the book *José Saramago: o Período Formativo*, devoted a chapter to the study of the translations made by the writer and made a list of them. However, for having limited himself to consult the archive of Biblioteca Nacional de Lisboa, he didn't include some books. Our aim is complement this listing, framing these translations in light of their analyses, examining the role that they may have had in their formation. To this end, we present in summary form the list made by Costa, supplementing it with the ones found on the list of Fundação José Saramago and in the Jorge Santos, cited by Ana Paula Ferreira in *Tradução e utopia pós-colonial – a intervenção invisível de Saramago*, from the book *“O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia”*: *Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago*. As we have references about the role of one, we divided our article into four parts. Initially, we present your list. In sequence, we present the translations that are not in it; we examine the paper of made by Duby in its formation and, finally, we reviewed the others, presenting some thoughts about its importance in this process.

Keywords: José Saramago; translation; bibliography.

Considerações Iniciais

Os estudos literários nem sempre dão maior atenção as traduções feitas por um escritor, no sentido de examinar o papel desse trabalho na sua formação e a importância que elas podem ter dentro do conjunto da sua obra. Ao mesmo tempo, muitas vezes não temos uma listagem delas ou, quando elas existem, são lacunares. Foi o que aconteceu na lista elaborada por Horácio Costa. Ao estudar a questão ele afirma: “As 48 entradas que sob esta rubrica se encontram catalogadas no conjunto da

¹ Graduado em História pelo Centro Universitário São José de Itaperuna. Especialista em História Militar pela Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL. Docente da Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro (SEEDUC-RJ). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0913960284485441>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5337-4503>. E-mail: rodrigo.lage@yahoo.com.br

obra de Saramago no arquivo da Biblioteca Nacional de Lisboa, classificam-se em cinco categorias” (COSTA, 2020, p. 159).

O problema dessa afirmação é que ele tomou esta catalogação como uma listagem definitiva. Em nenhum momento Costa discute a possibilidade de que a Biblioteca Nacional de Lisboa tenha deixado de catalogar algumas traduções feitas por Saramago. Infelizmente, foi o que aconteceu. Ao não consultar outros acervos acabou deixando de lado algumas obras e, em maior ou menor grau, essa lacuna vai ter algum impacto nas conclusões a que chegou. A procura por novas traduções é a única forma de se corrigir isso. Com esse objetivo, vamos apresentar de forma resumida a lista elaborada por Costa e, na sequência, iremos acrescentar as traduções que nós encontramos na lista elaborada pela Fundação José Saramago e a de Jorge Santos.

Como as duas listagens estão disponíveis na internet, elas podem ser consultadas facilmente por qualquer pessoa. Elas são importantes porque incluem algumas traduções que não foram incluídas na que foi elaborada de Costa e tem uma organização diferente. Com isso, pretendemos completar sua listagem e verificar até que ponto as traduções que Costa não incluiu nela se inserem, complementam ou corrigem o que ele disse em seu estudo. O que não quer dizer que novas traduções não possam ser encontradas no futuro porque alguma pode ter escapado aos organizadores destas listagens.

A Listagem das traduções de José Saramago de Horácio Costa

A primeira seção do capítulo 5 de *José Saramago: o Período Formativo* é dedicada ao estudo das traduções realizadas por Saramago e o anexo 1 apresenta uma lista delas. Infelizmente, as traduções praticamente não têm despertado o interesse dos pesquisadores² e, com todas as suas limitações, seu trabalho é o mais importante sobre o assunto. Ao estudar a formação do escritor, Horácio Costa partiu da hipótese de que as traduções realizadas por Saramago tiveram um papel importante na sua formação:

² Segundo Ferreira (2014, p. 76), “O editor da Caminho assinalou ainda que as traduções de Saramago eram de tal qualidade que não era necessário grande trabalho de revisão, pelo que se publicavam rapidamente”. A comprovação ou não dessa afirmação depende do estudo das obras, o que torna ainda mais importante a realização desse tipo de trabalho.

O estudo da sua atividade como tradutor permite-nos avançar, tentativamente, através de uma seleção e de uma classificação, ainda que rápidas, do material traduzido, certos nexos com o escritor, ou, mais simplesmente, sobre seu *modus scribendi*, em algum momento dado de sua produção literária (COSTA, 2020, p. 159).

Partindo desta ideia, resolvemos complementar a sua lista e verificar as suas conclusões. Além disso, é preciso corrigir algumas de suas afirmações. Por exemplo, ele lista a tradução de *Ana Karenine* de Tolstói publicada pela *Círculo de Leitores*, em 1971. Contudo, ela foi publicada inicialmente pela *Estúdios Cor*, “em Dezembro de 1959” (FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO, 2014). A edição listada é uma reedição dela. Como ele pretende discutir o papel das traduções na sua formação seria preciso partir sempre da primeira edição de cada uma delas. Na sequência apresentamos a versão simplificada de lista de Costa:

1. REMARQUE, Erich Maria. *A centelha da Vida*. Lisboa: Europa-América, 1955.
2. KIRST, Hans Hellmut. 08/15 – A Caserna. Lisboa: Europa-América, 1956a.
_____. 08/15 – A Guerra. Lisboa: Europa-América, 1956b.
_____. 08/15 – A Derrota. Lisboa: Europa-América, 1957.
3. O’FLAHERTY, Liam. *O Denunciante*. Lisboa: Europa-América, 1956.
4. MOCH, Jules. *Depoimento de Um Socialista Francês*. Lisboa: Europa-América, 1957.
5. GARNIER, Christine. *Uma mulher em Berlim*. Lisboa: Europa-América, 1957.
6. KIRST, Hans Hellmut. *Deus dorme em Masúria*. Lisboa: Europa-América, 1958
7. COLETTE. *Gigi*. Lisboa: Estúdios Cor, 1958.
8. ROY, Jules. *A mulher infiel*. Lisboa: Estúdios Cor, 1959.
9. REISS, Françoise. *A Vida de Nijinsky*. Lisboa: Estúdios Cor, 1958.
10. ROY, Jules. *O navegador*. Lisboa: Estúdios Cor, 1959.
11. LAGERKVIST, Pär. *A Sibila*. Lisboa: Estúdios Cor, 1959.
12. CHASTENET, Jacques. *A vida de Isabel I de Inglaterra*. Lisboa: Estúdios Cor, 1959.
13. POURTALÊS, Gui de. *A vida de Liszt*. Lisboa: Estúdios Cor, 1959.
14. COLLETE. *Chéri*. Lisboa: Estúdios Cor, 1960.
15. CASSOU, Jean. *Panorama das Artes Plásticas Contemporâneas*. Lisboa: Estúdios Cor, 1962.
16. AUDISIO, Gabriel. *A Vida de Harun Al-Rachid*. Lisboa: Estúdios Cor, 1965.

17. MAUPASSANT, Guy de. *Mademoiselle Fifi / Contos da Galinha*. Lisboa: Estúdios Cor, 1965.
18. BONNARAD, André. *A civilização grega*. Vol. 1: Da Ilíada ao Partenon. Lisboa: Estúdios Cor, 1966a.
- _____. *A civilização grega*. Vol. 2: De Antígona a Sócrates. Lisboa: Estúdios Cor, 1966b.
- _____. *A civilização grega*. Vol. 3: De Eurípedes a Alexandria. Lisboa: Estúdios Cor, 1966c.
19. TOLSTOI, Leão. *Ana Karenine*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1971.
20. BAUDELAIRE, Charles. *Os Paraísos Artificiais*. Lisboa: Estampa, 1971.
21. PRANOV, Ivan. *A Agricultura Búlgara na Época Atual*. Lisboa: Estampa, 1976.
22. FAJON, Etienne. *Comunistas e Socialistas: a União É Um Combate*. Lisboa: Moraes, 1976.
23. FRÉMONTIER, Jacques. *Portugal: os Pontos nos ii*. Lisboa: Moraes, 1976.
24. JIVKOV, Todor. *Obras Escolhidas – Vol. 1: A Unidade Popular na Luta pelo Socialismo*. Lisboa: Estampa. 1976a.
- _____. *Obras Escolhidas – Vol. 3: O Partido Comunista na Sociedade Socialista*. Lisboa: Estampa. 1976b.
25. LAZUTKINE, E. *O Socialismo e a Riqueza*. Lisboa: Estampa, 1976.
26. PALMIER, Jean-Michel. *Lenine, a Arte e a Revolução*. 3 Vol. Lisboa: Moraes, 1976.
27. MOSKVICHOV, L. *Teoria da Desideologização: Ilusões e Realidades*. Lisboa: Estampa, 1976.
28. VARIOS AUTORES. *Contos Polacos*. Lisboa: Estampa, 1977.
29. GUICHIANI, Germain. *O Sistema de Organização e Gestão Socialista – Análise Crítica das Teorias Capitalistas de Gestão*. 2 Vol. Lisboa: Moraes, 1977.
30. BALIBAR, Etienne. *Sobre a Ditadura do Proletariado*. Lisboa: Moraes, 1977.
31. MACCIO, Charles. *Para Uma Educação da Liberdade*. Lisboa: Moraes, 1977.
32. VARIOS AUTORES. *A Escola e a Sociedade*. Lisboa: Estampa, 1977.
33. GRISONI, Dominique (Org.). *Políticas da Filosofia: Châtelet, Derrida, Foucault, Lyotard e Serres*. Lisboa: Moraes, 1977.
34. POULANTZAS, Nikos. *O Estado, o Poder, o Socialismo*. Lisboa: Moraes, 1978.
35. POULANTZAS, Nikos. (Org.) *A Crise do Estado*. Lisboa: Moraes, 1978.
36. RICHARD, Michel. *As Grandes Correntes do Pensamento Contemporâneo*. Lisboa: Moraes, 1978.

37. FOCILLON, Henri. *Arte do Ocidente: a Idade Média Românica e Gótica*. Lisboa: Estampa, 1978.
38. PIATON, Georges. *Educação e Socialização: Elementos de Psicologia da Educação*. Lisboa: Moraes, 1979.
39. ROUMAIN, Jacques. *Governadores do Orvalho*. Lisboa: Caminho, 1979.
40. OYONO, Ferdinand. *O Velho Preto e a Medalha*. Lisboa: Caminho, 1979.
41. HEGEL. *A Sociedade Civil Burguesa*. Lisboa: Estampa, 1979.
42. LONGUET, Robert-Jean. *No Coração da Europa... “Primavera” ou “Outono” de Praga?*. Lisboa: Agência De Imprensa Orbis, 1979.
43. BAYER, Raymond. *História da Estética*. Lisboa: Estampa, 1979.
44. DIAZ PLAJA, Fernando. *História da Espanha*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1979.
45. PIÑERO, Juan Batista. *A Viagem Nua*. Lisboa: Estampa, 1980.
46. HONORÉ, Serge. *Os Pais e a Escola: Uma Colaboração Necessária e Difícil*. Lisboa: Moraes, 1980.
47. ZIERER, Otto. *História da Alemanha*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1980.
48. OYONO, Ferdinand. *Uma Vida de Boy*. Lisboa: Caminho, 1981.

Complementando a lista de tradução de Horácio Costa a partir de novas listas

Como foi dito na introdução, encontramos atualmente na internet mais duas listas das traduções de Saramago. A primeira foi elaborada pela Fundação José Saramago. Sobre a atividade tradutória de Saramago nos informam em seu site que: “Em 1955 inicia a sua actividade como tradutor, tendo, até 1985, traduzido do francês mais de 60 títulos” (FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO, 2020). Ou seja, nem mesmo a instituição tem registrado o número exato de traduções feitas por ele. Sua lista possui um total de 53 livros.

Costa listou só 48, mas, no número 2 temos uma trilogia de romances (a Fundação os listou separadamente). Por outro lado, ele apresenta em sua listagem a primeira edição de *A civilização grega*, dividido em 3 volumes (classificados como se fossem um único livro). A lista da Fundação inclui uma reedição desta tradução, publicada em 1984 pela editora *Edições 70*, que é composta de um só volume. Por fim, no número 24, ele classificou os dois volumes do *Obras Escolhidas* de Jivkov como se fossem uma obra só, mas a Fundação catalogou os dois como obras separadas.

Assim, na prática, a lista de Horácio Costa é composta de 51 títulos e não de 48. Já a lista elaborada pela Fundação José Saramago é composta de 53. Contudo, ela possui 6 livros que não estão incluídos na de Costa. Ao mesmo tempo, ela não inclui, da lista de Costa, 7 livros: *Os Pais e a Escola: Uma Colaboração Necessária e Difícil*, *A Viagem Nua*³, *O Velho Preto e a Medalha*, *Governadores do Orvalho*, *A Escola e a Sociedade*, *Para Uma Educação da Liberdade* e *A Agricultura Búlgara na Época Atual*.

Além disso, a lista de Santos que iremos discutir posteriormente inclui mais duas traduções. Isso dá um total de 61 livros traduzidos por José Saramago. Consequentemente, se não apresentamos todas as obras traduzidas por ele estamos bem próximos disso. Seja como for, é importante se destacar o fato de que a Fundação, ao apresentar sua lista, afirma que: “Estão documentados pela Fundação José Saramago os seguintes, sendo que a grande maioria pertence à Biblioteca de José Saramago, Casa dos Bicos em Lisboa” (FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO, 2020).

Deste modo, se a sua listagem inclui somente os que estão no acervo isso quer dizer que eles não possuem todos as suas traduções, nem possuem a primeira edição de cada uma delas. Além disso, não devem ter consultado a listagem de Costa para a elaboração de sua lista, nem devem ter procurado completar o acervo, o que é uma pena. De qualquer forma, pelo que foi dito podemos dizer que, mesmo existindo mais duas listas, elas não substituem a de Costa. O que elas permitem é complementar e corrigir uma ou outra informação dada por ele. Nesse sentido, os livros da lista da Fundação José Saramago que não estão na da elaborada por Costa, com algumas modificações na referência, são:

49. BERTAUX, Daniel. *Destinos Pessoais e Estrutura de Classe*. Lisboa: Moraes, 1978.
50. COLLETE, Chéri. *O fim de Chéri*. Lisboa: Estúdios Cor, 1960.
51. DUBY, Georges. *O tempo das catedrais: A Arte e a Sociedade 980-1420*. Lisboa: Estampa, 1993.
52. GIBEAU, Yves. *A meta*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1957.
53. HIKMET, Nazim. *Os Românticos*. Lisboa: Caminho, 1985.
54. OUSMANE, Sembéne. *O Harmatão*. Lisboa: Caminho, 1983.

³ Apesar de não estar na lista de traduções a Fundação José Saramago publicou, em sua página, um pequeno texto sobre essa tradução. Disponível em: <https://www.josesaramago.org/a-viagem-nua-de-juan-bautista-pinero/>. Acesso em: 06 abr. 2021.

Por fim, acrescentamos os dois livros da lista de Santos, com algumas alterações na referência, que não estão nas anteriores:

55. RICHARD, Michel. *A psicologia e os seus domínios: de Freud a Lacan*. Lisboa: Moraes, 1977

56. BETI, Mongo. *Remember Ruben: Romance de um Povo Africano em Luta*. Lisboa: Caminho, 1983.

Essas novas traduções não só preenchem as lacunas da pesquisa de Costa, mas abrem novos caminhos de pesquisa. Mesmo tendo surgido novos trabalhos sobre elas esse é um assunto pouco estudado e o trabalho Horácio Costa é uma referência obrigatória, mesmo com todas as limitações de sua pesquisa. Ao estudar a atividade tradutória do escritor ele destaca a importância do assunto:

O estudo de sua atividade como tradutor permite-nos avançar, tentativamente, através de uma seleção e de uma classificação, ainda que rápidas, do material traduzido, certos nexos do tradutor com o escritor, ou, mais simplesmente, seu *modus scribendi* em algum momento dado de sua produção literária (COSTA, 2020, p. 157).

Apesar das discussões sobre o papel dessas traduções na formação de Saramago ele não apresenta nenhuma evidência dessa influência. No caso das traduções que Costa não incluiu nós temos a confirmação do escritor sobre a importância de uma delas, a do historiador francês Georges Duby, do grupo de historiadores da chamada *Escola dos Annales*, um movimento historiográfico francês, do século XX, que surgiu em volta da revista *Annales d'histoire économique et sociale*. Assim, na sequência nós examinaremos a importância que ela teve na sua formação e, na última parte, iremos apresentar uma classificação rápida dos demais, acompanhada de alguns comentários sobre os livros e autores traduzidos.

A influência da tradução de Georges Duby na formação de Saramago

Como Horácio Costa foi o primeiro e único a fazer o estudo das traduções de Saramago, nós iremos examinar como elas se encaixam em suas análises. No que diz respeito a sua listagem, ele as dividiu em cinco categorias: literatura, filosofia ou estética, ciências políticas ou história, pedagogia ou psicologia, propaganda político-partidária e biografias ou outras categorias. Pode-se questionar se não seria mais

apropriado dividi-las, transformando a história e a psicologia em novas categorias, mas o fato é que essas traduções se encaixam perfeitamente nesse modelo.

São cinco livros de literatura (50, 52, 53, 54 e 56), dois de ciências políticas ou história (49 e 51) e um de pedagogia ou psicologia (55). No que diz respeito ao papel das obras literárias que traduziu, na sua formação, Costa entende que elas “representam um papel maior quanto à formação da sua escrita” (COSTA, 2020, p. 160). As demais categorias “incidem mais no plano da sua formação mais claramente intelectual” (COSTA, 2020, p. 160). Mas, como o próprio autor reconhece que essa divisão foi feita por um princípio organizador e não porque ele os considera excludentes, nós podemos dizer que os textos de não-ficção também terão um papel importante na formação da escrita.

A maior prova desse fato está na tradução do livro *O tempo das catedrais*⁴ de Duby. A sua concepção de história, a relação da literatura com a história, entre outras coisas, que vão estar por trás de toda a sua produção de caráter histórico vão ser profundamente influenciadas pelas ideias dos historiadores dos *Annales*. Sobre essa tradução em especial afirmou, numa entrevista a José Carlos de Vasconcelos, que foi publicada inicialmente no *Jornal de Letras*, em 18 de abril de 1989:

Eu traduzi livros de Georges Duby, um deles *O tempo das catedrais*, que me fascinou. E aí eu pude ver como é fácil não distinguir aquilo a que chamamos ficção, e aquilo a que chamamos história. A conclusão, certa ou errada, a que eu cheguei é que, em rigor, a história é uma ficção. Porque, sendo uma seleção de factos organizados de certa maneira para tornar o passado coerente, é também a construção de uma ficção (AGUILERA, 2010, p. 269-270).

Apesar de a tese de Costa ter sido defendida em 1994 ele não menciona a entrevista, o que explica a não inclusão do livro de Duby na lista. O mais curioso, nessa entrevista, é que ele afirmou ter traduzido mais de um livro, mas não foi possível encontrar outras traduções. Se isso de fato ocorreu, não tendo sido um lapso da memória, nenhuma das listas está completa e novas traduções poderão ser adicionadas no futuro. Seja como for, ele não faz menção à importância que os historiadores dos *Annales*, de modo geral, tiveram na sua obra.

⁴ Em 2012, Célia Caravela publicou um importante estudo desse livro, que é um dos poucos trabalhos sobre as traduções de Saramago, o artigo intitulado *José Saramago traducteur de Georges Duby: un temps d'apprentissage pour le futur romancier*. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0807-89672012000300008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 3 mai. 2021.

Lendo a bibliografia de *O período formativo* vemos que ele não incluiu o livro *Diálogos com José Saramago*, de Carlos Ceia, que foi publicado pela primeira vez em 1988. Isso explica o desconhecimento que ele demonstra ter do impacto das ideias defendidas pelos historiadores da *Escola dos Annales*, mais especificamente os da *Nouvelle Histoire*, na formação do escritor. Isso impediu que ele fizesse certas conexões importantes para a compreensão da sua formação. Ao falar sobre suas ideias a respeito da História disse Saramago:

Foi isso que me levou a esse sentido da História, que para mim era confuso, mas que depois vim a entender, em termos mais científicos, a partir do momento em que descobri uns quantos autores (os homens dos *Annales*, os da *Nouvelle Histoire*, como Georges Duby ou o Jacques Le Goff), cujo olhar histórico ia por esse caminho (REIS, 1988, p. 80).

Outra referência sobre a importância que a obra de Duby teve não só para a sua formação, mas para a sua escrita, está no seu diário, no qual ele é mencionado mais de uma vez, numa anotação do dia 3 de dezembro de 1996. Falando a respeito da morte do historiador, escreve Saramago (1997, p. 262):

Morreu Georges Duby. Ficaram de luto os historiadores de todo o mundo, mas sem dúvida alguns romancistas. Este português, por exemplo. Posso mesmo dizer que sem Duby e a “Nouvelle historie” talvez o *Memorial do convento* e a *História do cerco de Lisboa* não existissem...

Por tudo isso, podemos dizer que a tradução do livro de Duby foi fundamental e o fato de não ter sido incluído na lista de Costa prejudicou sua análise. Nesse sentido, a importância dos livros de história que Saramago traduziu, na sua formação, precisa ser totalmente revista⁵. Além disso, é preciso verificar se ele realmente traduziu outros livros do historiador francês.

Um exame das demais traduções não incluídas na lista de Horácio Costa

⁵ Nesse sentido, já existem alguns artigos que tem se dedicado a estudar as relações existentes entre a obra de Saramago e as ideias de Duby como o *A trama cruzou-se com a urdida: a ficção de José Saramago e o encontro com a história segundo Georges Duby*, de José Dércio Braúna; o *Da Nova História à metaficção historiográfica: a gênese de Blimunda*, de Conceição Flores.

A ausência do livro de DUBY não é o único problema das análises de Costa. Como ele parte do princípio de que o escritor traduziu, principalmente, para “responder a uma solicitação do mercado” (COSTA, 2020, p. 160), ele excluiu alguns livros da lista de suas análises. Ele dá dois exemplos, um livro de estética (sobre arte contemporânea) e um de pedagogia, dizendo:

em que pese seu interesse ou as suas possíveis qualidades intrínsecas ou, ainda, em que pese que poderiam sugerir uma longínqua correspondência com a obra posterior de Saramago, pelo motivo anterior, não recebem uma atenção focalizada nesse estudo (COSTA, 2020, p. 160).

Mesmo que seus motivos sejam válidos, agora que o escritor está morto e temos acesso a maior documentação essa posição precisa ser revista. O problema dessa exclusão é que ela deixou de lado o papel que essas obras podem ter exercido na elaboração de textos de não-ficção. Um exemplo disso são as obras de pedagogia. O livro *Democracia e Universidade*, por exemplo, contém duas conferências que tratam de questões ligadas a educação. Isto é, José Saramago desenvolveu um pensamento pedagógico que não pode ser ignorado. Já existem mesmo alguns trabalhos sobre este tema como o artigo *Avaliação, qualidade e universidade na dicotomia educar/instruir: um diálogo possível entre José Saramago e a pesquisa em Educação Superior*, de Edgar Domingo de Albuquerque, e a resenha que publiquei do livro⁶.

Nesse sentido, a inclusão do livro de Richard é importante porque é mais uma obra que trata de questões ligadas à educação. Num primeiro momento ele vai discutir a relação entre a psicologia e a escola, o que lhe permite abordar temas referentes, por exemplo, aos métodos de ensino e ao problema da inadaptação na escola. Essas questões são acompanhadas de um estudo da psicologia infantil e de seu desenvolvimento neuropsíquico, o que leva a uma extensa análise de questões referentes à deficiência mental, entre outros assuntos. São temas que não tem espaço na sua obra ficcional, mas que são de fundamental importância para a sua formação e a elaboração de uma visão pedagógica.

Nesse sentido, por seu interesse pelo ser humano e a sociedade de modo geral consideramos que a tradução de obras de pedagogia, psicologia, ciências políticas e

⁶ Foi publicada na *Revista Religación*, Quito. v. 1, n. 3, em 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/28907223/Resenha_do_livro_Democracia_e_universidade_de_Jos%C3%A9_Saramago. Acesso em: 06 abr. 2021.

propaganda político-partidária foi importante e não pode ser ignorada. Mesmo que não tenham tido influência direta na sua obra escrita. Isso permitiu que ele tivesse acesso a ideias e discussões sobre questões relevantes que podem, de algum modo, ter sido discutidos em seus textos. Se não fosse esse trabalho possivelmente o escritor jamais teria lido sobre determinados temas, como a pedagogia.

Como o objetivo de Costa era estudar a “evolução escritural de Saramago” (COSTA, 2020, p. 77), ele deixou de lado aquilo que dizia respeito a sua formação pessoal e que poderia ter aparecido, principalmente, em textos de não-ficção. Isso fez com que ele não estudasse os livros *As Opiniões que o DL Teve* e *Os apontamentos*. Nesse sentido, elas podem ter influenciado as ideias apresentadas em seus textos jornalísticos, em entrevistas, conferências, etc. Daí a importância, por exemplo, da inclusão da obra de Bertaux e sua valorização de relato de vida como fonte de pesquisa e suas discussões a respeito da noção de classe:

Daniel Bertaux é um sociólogo francês amplamente reconhecido na Europa e alhures por ter sistematizado o método de pesquisa qualitativa que chamou de etnossociologia. Nele, os relatos de vida constituem fontes de dados por excelência. Renomado pela obra *Le récit de vie* (Bertaux, 1997), sua abordagem foi introduzida no Brasil há quase quarenta anos por meio da publicação *Destinos pessoais e estrutura de classe* (Bertaux, 1979) (COSTA; SANTOS, 2020, p. 319).

Por fim, temos as obras literárias, que ele divide em três grupos. Temos o formado por escritores célebres e os clássicos do ocidente, o de escritores da atualidade e o dos *best-sellers*. Para efeitos de estudo, ele as divide em dois polos distintos: “o de traduções *formativas* (que, de alguma maneira, terão contribuído visivelmente para a formação da voz autoral de Saramago) e o de traduções conjunturais (aquelas obviamente feitas pelo autor em função de uma necessidade pessoal)” (COSTA, 2020, p. 161). Os autores da atualidade ocupariam um espaço intermediário entre os dois:

a fronteira entre estes polos faz-se tênue, entre outras razões porque seria demasiado arriscado aqui tratar de delimitar a qualidade literária de uma obra um tanto arbitrariamente, em função do quadro cultural que hoje manejamos, passados, em média, trinta anos de sua tradução (COSTA, 2020, p. 161).

No grupo de autores célebres ele inclui, “por ordem de aparição os romances de Colette” (COSTA, 2020, p. 162). Consequentemente, a de *O fim de Chéri* se enquadra nesse grupo. Já a obra de Yves Gibeau se enquadra na dos escritores da atualidade. Ele foi compositor, jornalista e romancista. O tema da guerra é central em sua obra, mas de um modo negativo, até porque ele foi capturado pelos alemães durante a Segunda Guerra Mundial, em 1940, e só foi repatriado em dezembro de 1941. Como outras traduções foi feita do francês e segue uma temática que está presente em outras traduções, o que, segundo Costa (2020, p. 165), “bem pode explicar-se por uma oportunidade mercadológica conjuntural”.

Já a tradução de Nazim Hikmet é mais difícil de ser enquadrada na classificação de Horácio Costa. Apesar de se encaixar no perfil de um escritor da atualidade ele é visto como o mais importante poeta de vanguarda turco. Nesse sentido, hoje poderíamos incluí-lo entre os autores célebres. Ele foi muito influenciado por poetas russos partidários do futurismo. Na contracapa do livro lemos: “Os Românticos é um original e cristalino romance, que deixará uma impressão indelével no leitor de língua portuguesa. Conjuga a História com a Poesia e é uma voz fraternal, ampla e refinada, que deixa um eco fundo” (HIKMET, 1985). A publicação de seu livro pode ser explicada por uma pelo reconhecimento que Hikmet obteve naquele período.

Por sua vez, a obra de Ousmane Sembène também é de difícil classificação. Dentro dos critérios de Costa ele se enquadraria na dos escritores da atualidade, mas devido a sua importância poderíamos incluí-lo, atualmente, entre os ilustres. Ele foi um militante marxista que atuou como escritor e cineasta, sendo considerado por alguns o pai do cinema africano. Segundo Durão (2013, p. 124), “Os romances de Sembène e seus filmes demonstram parte do modo de vida africano e das complexidades que foram encontradas após a independência, uma realidade pouco explorada até o momento”.

Um tema que não foi trabalhado por Saramago na sua obra ficcional e poética, mas que aparece, por exemplo, em algumas crônicas como *O difícil empenhamento*, *Com todas as forças* e *Moçambique, viva!* do livro *Os apontamentos*. Assim, não podemos dizer que esses romances contribuíram somente para a sua formação, eles também irão estar presentes em sua escrita. Até porque partimos do princípio de que a crônica também é um texto literário, independentemente do assunto. Ao mesmo tempo, podem nos ajudar a entender seu posicionamento político sobre essa questão.

Segundo Ana Paula Ferreira, o livro de Sembène e o de Mongo, o último romance omitido da lista de Costa, estão “entre os cinco romances de autores francófonos de nítida opção pós-colonial” (FERREIRA, 2014, p. 75) que ele traduziu. A tradução de seus livros está relacionada ao contexto vivido por Portugal naquele período: “Entre finais da década de 1970 e meados da década seguinte, regista-se um surto sem precedente em Portugal de traduções de escritores pós-coloniais, na sua maioria africanos francófonos e anglófonos” (FERREIRA, 2014, p. 76).

A inclusão desses romances na lista nos ajuda a ter uma visão mais precisa do conteúdo ideológico das obras que ele traduziu. Isso contribui para que possamos compreender como se relacionam com o pensamento de Saramago. Em relação aos livros de Sembène, Mongo e demais autores pós-coloniais, “[...] se regista certa coerência ideológica entre as mesmas e várias das obras de ciências sociais, de história, de educação e de história de arte, por exemplo, que Saramago traduz no mesmo período” (FERREIRA, 2014, p. 77). O que nos permite ter uma visão mais precisa de como esses livros terão contribuído para a sua formação.

Conclusão

Horácio Costa realizou um trabalho pioneiro sobre o período formativo de José Saramago abordando temas e obras que ainda são pouco estudados. Contudo, isso não quer dizer que suas análises não tenham certas limitações e lacunas que não podem ser ignoradas. Partindo dessa hipótese, decidimos estudar a listagem de traduções do escritor que ele elaborou. Comparando com duas outras listagens apontamos a ausência de alguns livros sendo que um deles, segundo o próprio Saramago, teve papel fundamental na sua formação.

Examinamos as referências que o escritor fez ao livro que ele traduziu de Duby e discutimos o papel que ela exerceu, além de discutir a possibilidade de que outras traduções tenham sido feitas, apesar de não terem sido encontradas. Na sequência, procuramos enquadrar as outras traduções na classificação geral que Costa elaborou e apresentar algumas informações sobre as obras e autores, além de discutir a possibilidade de algumas delas terem tido papel na sua formação. Esperamos que nosso trabalho possa incentivar novos estudos sobre o assunto e contribuir para um melhor conhecimento da atividade tradutória do escritor.

Referências

- AGUILERA, Fernando Gómez. *José Saramago nas suas palavras*. Lisboa: Caminho, 2010.
- CEIA, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho de Portugal, 1998.
- COSTA, Luciano Rodrigues; SANTOS, Yumi Garcia dos. O "relato de vida" como método das Ciências Sociais: Entrevista com Daniel Bertaux. *Tempo Social*, São Paulo, v. 32, n. 1, 2020, p. 319-346. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/159702>>. Acesso em: 06 abr. 2021.
- DURÃO, Gustavo de Andrade. Ousmane Sembène: uma abordagem cultural na luta contra o colonialismo de 1950 a 1969. *Temporalidades*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, 2013, p. 123-136. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/5479>>. Acesso em: 06 abr. 2021.
- FERREIRA, Ana Paula. Tradução e utopia pós-colonial – a intervenção invisível de Saramago. In: BALTRUSCH, Burghard (Org.). *“O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia”*: Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago. Berlin: Frank & Timme GmbH, 2014.
- FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO. *Ana Karenine*, de Leão Tolstói, traduzido por José Saramago. In: *Fundação José Saramago*, Lisboa, 28 jul. 2014. Disponível em: <https://www.josesaramago.org/ana-karenine-de-leao-tolstoi-traduzido-por-jose-saramago/>. Acesso em: 06 abr. 2021.
- FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO. José Saramago – Tradutor. Obras traduzidas por José Saramago. In: *Fundação José Saramago*, Lisboa, 13 abr. 2020. Disponível em: <https://www.josesaramago.org/traducoes-de-jose-saramago/>. Acesso em: 06 abr. 2021.
- HIKMET, Nazim. *Os Românticos*. Lisboa: Caminho, 1985.
- SANTOS, Jorge. Traduções feitas por José Saramago. *Ap Aprender Português*, 1998. Disponível em: <https://www.oocities.org/fernandoflores.geo/tsaramag.htm>. Acesso em: 06 abr. 2021.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. Diário IV. Lisboa: Caminho, 1997.

Recebido em: 20/06/2021

Aceito em: 30/08/2021

Lucrum et imperium in nomine Dei: Reforma Protestante e Ascese do Capitalismo em José Saramago

*Lucrum et imperium in nomine Dei:
Protestant Reformation and Ascese of Capitalism in José Saramago*

Isabela Padilha Papke¹

“Se a reforma foi uma revolução, foi uma revolução que deixou quase intactos tanto as classes mais baixas da organização eclesial quanto o esquema tradicional do pensamento social” (R.H. TAWNEY)

Resumo: Quando se fala em religião e ascensão do capitalismo, é inevitável não se usar Weber em sua obra *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo* (2010). Contudo, apesar de sua magnitude teórica, com o passar dos anos, essa teoria apresentou novos adeptos que ora o criticaram, ora o enriqueceram, como é o caso de Tawney, em *A Religião e o surgimento do Capitalismo* (1971). Dessa forma, a análise aqui apresentada se pautará nas obras desses teóricos e de outros, para compreender este fenômeno que é a ascese do capitalismo e suas relações com a Reforma Protestante dentro do livro de Saramago *In Nomine Dei* (1993), para que se possa investigar o como o autor português categoriza a religião como manejo para ascensão do poder em sua obra.

Palavras-chave: Reforma Protestante; Saramago; Weber.

Abstract: When talking about religion and the rise of capitalism it is inevitable not to use Weber in his work *The Protestant Ethics and the Spirit of Capitalism* (2010). However, despite its theoretical magnitude, over the years, this theory has presented new adherents who criticized and enriched his work, how is the case of Tawney, in his work *Religion and the emergence of Capitalism* (1971). The analysis presented here will be based on the works of these theorists and others, to understand this phenomenon that is the asceticism of capitalism and its relations with the Protestant Reformation within the work of Saramago *In Nomine Dei* (1993), so that one can investigate how the portuguese author categorizes religion as management for the rise of power in his work.

Keywords: Protestant Reformation; Saramago; Weber.

Introdução

José Saramago, filho e neto de camponeses, nasceu na aldeia de Azinhaga, província do Ribatejo em 16 de novembro de 1922. O seu primeiro emprego foi como serralheiro mecânico, tendo exercido depois diversas profissões: desenhador, funcionário da saúde e da previdência social, tradutor, editor, jornalista. De acordo com Massaud Moisés, em seu livro *A literatura portuguesa através dos textos* (2012), a obra de José Saramago possui duas fases: a primeira iniciando em 1966 com a publicação do livro *Os poemas possíveis* (1966), e a segunda em 1980, na qual redigiu grandes

¹ Doutoranda em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestra em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4618478404537698>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9127-1698>. E-mail: isabelappapke@gmail.com.

romances que o levaram a ganhar o prêmio Nobel da Literatura em 1998. Saramago trabalhou durante doze anos numa editora; em 1972 e 1973 fez parte da redação do jornal *Diário de Lisboa*; foi, de 1985 a 1994, presidente da Assembleia Geral da Sociedade Portuguesa de Autores. A partir de 1976, passou a viver exclusivamente do seu trabalho literário, primeiro como tradutor, depois como autor. Possui 37 livros publicados, entre eles estão: *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), *História do Cerco de Lisboa* (1989), *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) e *As Intermittências da Morte* (2005).

A obra de Saramago é plurissignificativa e campo de fartas pesquisas, o que nos faz perceber a importância e validade de seu estudo. Entre os eixos polêmicos em que se centram suas obras está o da crítica religiosa, muitas vezes, acusada de ultrajante, gerando, inclusive, o veto de circulação de uma de suas mais consagradas obras, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), em seu país de origem, Portugal. Em uma entrevista ao *Jornal do Brasil*, ele proferiu:

Esta religião [o cristianismo] foi fundada sobre sangue, sofrimento, renúncia, sacrifício e martírio. É uma religião de horrores. [Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*] o meu diabo até diz “é preciso ser Deus para se gostar tanto de sangue”, o que soa como um soco no estômago. O próprio diabo diz a Jesus, quando ele sacrifica a ovelha a mando de Deus, “você não aprendeu nada”, quer dizer, não aprendeu a respeitar a vida, a resistir. (AGUILERA, 2010, p. 315)

Quando fora condecorado com Nobel, inclusive, o *L'Osservatore Romano*, órgão oficial do Vaticano, descontente com a premiação, lhe denominou como sendo um “comunista recalcitrante, com visão substancialmente antirreligiosa do mundo” (AGUILERA, 2010, p. 77). Como podemos notar pelo excerto de sua fala acima, o autor não nega seu conflito com a religião. O crítico Fernando Gomez Aguilera postulou que:

Saramago insistia em salientar sua incompreensão de uma religião como a cristã, baseada no sacrifício e no sofrimento, enquanto, no caso do islamismo, reprovava o exercício da violência em nome de Alá — como também ocorreu com o cristianismo no passado. Defensor de um pacto de não agressão entre as diversas confissões — mais que de um pacto de civilizações —, sustentava que as confissões separam e antagonizam os seres humanos em consequência do fundamento excludente de seus ideários, ao mesmo tempo que manifestava sua perplexidade ante a intransigência que os crentes mostram na defesa

do perfil específico de seus deuses. Repudiava o fundamentalismo e a intolerância, a vontade de impor os dogmas próprios como códigos de conduta geral, assim como a intromissão que a Igreja pratica na vida civil e até política, agindo como um autêntico poder terreno. Contrapondo-se às concepções ontológicas de Deus, sustentava que o fenômeno divino é produto da imaginação — tudo está no cérebro, asseverava —, enquanto atribuía à nossa natureza mortal a fruição com que foi construída a necessidade de transcendência. Morte e Deus se alimentariam, pois, mutuamente. (AGUILERA, 2010, p. 76)

In nomine Dei

Dentre suas obras que cunham a temática religiosa, selecionamos *In nomine Dei* (1993). A obra em questão é do gênero dramático e retrata como se deu (ou não) a Reforma Protestante na cidade de Münster, na Alemanha. O caráter histórico da ficção é bem demarcado, pois contém uma contextualização cronológica da reforma de Münster e mostrando que os acontecimentos do livro definitivamente ocorreram fora da ficção. João de Oliveira Lopes, em seu texto *O crepúsculo de Deus nas guerras dos homens: Uma leitura do In Nomine dei de José Saramago* (1998), ressaltou que:

Além dos elementos informativos esparsos, relacionados com o passado das personagens e da cidade, capital de um Estado Eclesiástico onde uma classe clerical-aristocrática, fruidora de toda a sorte de privilégios e imunidades, fazia uma concorrência desleal aos artesãos e mercadores, o texto representa ao vivo duas disputas teológicas, que constituíam, como é sabido, um momento crucial na vida cristã da sociedade do séc. XVI. Num momento de grave crise da autoridade, o resultado desses debates, às vezes organizados pelo imperador, decidia do futuro político e religioso dos povos. Por isso, Saramago, na intenção de reconstituir o ambiente de tensões, cismas e conflitos de um século martirizado pela intolerância, oferece-nos o espectáculo de uma luta verbal, renhida e virulenta, como era hábito, primeiro entre católicos e luteranos, depois entre católicos, luteranos e anabaptistas. (LOPES, 1998, p. 4-5)

Óscar Lopes, em sua obra *Questões de Literatura Portuguesa* (1994), menciona inclusive que a divisão da obra assemelha-se a traços brechtianos

A acção desenvolve-se em três actos, divididos em quadros, o que faz lembrar o teatro épico de Brecht. O quadro dá ao autor a possibilidade de individualizar melhor as situações dramáticas e de as tratar como unidades temáticas e discursivas que, pela sua relativa autonomia no

conjunto, melhor retêm a atenção do leitor, ainda que tornem o andamento da acção mais lento e compassado ou mais reflexivo e os elos entre as situações se façam, por isso, menos visíveis. (LOPES, 1998, p. 3)

O crítico também pontua acerca do carácter visual que a divisão quadrática da obra agrega

O amplo arco temporal que cobre a acção, de cerca de três anos e meio, "*um tempo, tempos e metade de um tempo*" (diz a profecia) e a multiplicidade de acontecimentos, personagens e figurantes que dos mais diversos lugares convergem para Munster, o cenário constante da tragédia, impuseram provavelmente a divisão em quadros, do que resulta um políptico impressionante, de forte sugestão dramática e visual. (LOPES, 1998, p.3)

Considerando a temática histórica da obra, esse recurso é interessantíssimo, visto que nos permite a visualização dos atos ocorrentes na leitura com primazia, fazendo com que o objetivo de impacto das ações das personagens atinja-se com primor. A união da linguagem irônica de Saramago à construção de suas personagens cria uma atmosfera que mescla humor e indignação acerca dos fatos registrados. Passemos, agora, a entender o contexto da Reforma Protestante e de seu surgimento, antes de partirmos para o ponto da análise da obra em si.

Reforma Protestante, Renascimento e ascensão da Modernidade

De acordo com o artigo *As Reformas Religiosas na Europa Moderna: notas para um debate historiográfico* (2007), de Rodrigo Bentes Monteiro, a Reforma Protestante caracteriza o processo de modernização da sociedade:

No século XVIII, com o surgimento da filosofia da história em meio ao ambiente iluminista potencialmente revolucionário e anti-eclésiástico, o movimento conhecido como Reforma protestante era inserido no processo de modernização da sociedade ocidental, conforme as idéias de Hegel. Era a "mundanização positiva", diferente da conotação negativa atribuída pelo filósofo alemão ao contexto anterior da Escolástica. Enquanto estudiosos laicos entendiam a Reforma como fundação do caminho para a liberdade, católicos ultramontanos, defensores da infalibilidade papal, observavam-na como um equívoco que desestabilizou princípios de autoridade, ordem social e disciplina, característicos da cristandade medieval. (MONTEIRO, 2007, p. 130)

Compreender a Reforma, neste prisma, ajuda-nos a chegar ao ponto que queremos neste trabalho. Os estudos deste acontecimento histórico reverberam até hoje, mas, para entender sua magnitude por completo, precisamos perceber o que ele gerou em nossa sociedade, o que ele mudou em nossa conduta. O Doutor e Jurista Antonio Carlos Wolkmer, em seu artigo *Cultura Jurídica Moderna: Humanismo Renascentista e Reforma Protestante* (2005), ratifica que:

Nos primórdios da sociedade moderna, ocorreram transformações que atravessaram as esferas econômicas, sociais, políticas e jurídicas. Neste contexto, em um horizonte de continuidade e de rupturas, forjam-se os pensamentos político e jurídico modernos, influenciados pela força e pela criatividade dos movimentos culturais do Humanismo Renascentista e da Reforma Protestante. (WOLKMER, 2005, p. 10)

Wolkmer disserta que esses movimentos insurgiram num momento de crise e fragilidade, que foi o declínio dos ideais medievais:

A crise e a derrocada do universo medieval na Europa central no âmbito da religião, da filosofia, da economia e da política desencadearam os ingredientes para uma nova mentalidade, um novo pensamento e novos procedimentos científicos. As emergentes formas culturais marcadas pelo espírito de ruptura, naturalismo e individualidade estão impregnadas por uma visão clássica do mundo, expressa no que se convencionou designar Renascimento. A gradual substituição das relações de produção feudal, a formação da instância estatal nacional-soberana e o ímpeto para uma visão norteadora dominada pela individualidade estão presentes neste momento de criatividade e de “renascimento” do espírito humano (WOLKMER, 2005, p.17)

É interessante o método pelo qual o autor constrói a relação entre a Reforma Protestante e o Humanismo, e o quanto estes eventos estão relacionados à individualização do ser. Essa acepção nos permite ver com clareza que os ideais da Reforma transcendem e muito a questão religiosa, contudo, ao mesmo tempo que o humanismo e a reforma se centram no indivíduo, opondo-se ao proposto pelo período medieval, também se conflitam:

O movimento da Reforma Protestante, principalmente sob o viés do luteranismo, expressa o enfrentamento medievalista “às transformações do mundo moderno; como uma tentativa de recuo e de restauração nostálgica de uma ordem irremediavelmente perdida.” Ainda como

relembra Giusti Tavares, a Reforma em seu aspecto geral (compreendendo o próprio calvinismo) rejeita categoricamente a atmosfera renascentista, nutrindo “uma profunda aversão à razão e ao racionalismo [...]. E é precisamente a partir de uma perspectiva irracionalista que Lutero criticara, num primeiro momento, a teologia e a filosofia escolástica e, logo, todo o racionalismo renascentista”. Eis porque, por seu radicalismo, a Reforma Protestante revela-se antítese ao movimento do humanismo, este como expressão do naturalismo, do secularismo e da sua aspiração mundializada. Ora, o caráter intolerante e teocrático da primeira fase da Reforma Protestante é incompatível ao ideário do humanismo renascentista dos séculos XV e XVI. (WOLKMER, 2005, p.17)

A primeira fase da Reforma Protestante possuiu este caráter teocrático que rejeitou o racionalismo e a razão, que era aversivo ao humanismo, o que torna também a Reforma em si contraditória, visto que pregava um foco sobre o indivíduo, mas, na prática, se colocava teocrática:

Reconhece Guido Fassò que as formulações teóricas dos primeiros reformadores, principalmente Lutero e Calvino, detêm traços que se poderiam caracterizar como “medievais”, ou seja, “concepção religiosa e eclesiástica da vida, intolerância, e, em política, teocracia”. Entretanto, admite-se, posteriormente, uma segunda fase da Reforma Protestante, em que, herdando ventos flexíveis do espírito renascentista, inclina-se por posturas mais claramente modernas, “promovendo a tolerância religiosa e política, e favorecendo o desenvolvimento das ideias liberais”. (WOLKMER, 2005, p. 18)

Podemos observar que a condescende de uma questão ideológica de suas fases, mas é interessante pararmos para pensar o porquê da dissonância entre as fases. O fato de a Reforma se relacionar com a modernidade explica muito bem essa questão, os tempos e os pensamentos humanos se modificaram muito com o Renascimento. Vicentino (1997) pontua que:

As transformações socioeconômicas iniciadas na Baixa Idade Média e que culminaram com a Revolução Comercial da idade Moderna afetaram todos os setores da sociedade, ocasionando inclusive mudanças culturais. Intimamente ligadas à expansão comercial, à reforma religiosa e ao absolutismo político, as transformações culturais dos séculos XIV a XVI – movimento denominado renascimento Cultural – estiveram articuladas com o capitalismo comercial. Primeiro grande movimento cultural burguês dos tempos modernos, o Renascimento, enfatizava uma cultura laica (não eclesiástica), racional e científica,

sobretudo não-feudal. Entretanto, embora tentasse sepultar os valores da Igreja católica, apresentou-se como um entrelaçamento dos novos e antigos valores, refletindo o caráter de transição do período. Buscando subsídios na cultura greco-romana, o Renascimento foi a eclosão de manifestações artísticas, filosóficas e científicas do mundo burguês. (VICENTINO, 1997, p.185)

Mesmo que pareça muito conveniente toda essa relação da reforma com o renascimento e com a modernidade, ela não gerou apenas frutos positivos. Retornando as palavras de Wolkmer, veremos que a teoria estética da Reforma ecoou na criação e no fortalecimento de valores conservadores:

De qualquer forma, justifica-se a existência do Direito positivo e do poder político estatal em razão de a natureza humana estar dominada pela corrupção. Fica claro, assim, o desprezo do luteranismo pela legalidade temporal objetiva. A verdadeira lei é aquela que o cristão, sem a mediação dos clérigos, absorve unicamente das Sagradas Escrituras. O Direito materializado na sociedade torna-se um instrumento para regradar e para estabelecer limites aos cristãos desgarrados e de mau comportamento, pois os bons não necessitam da legalidade temporal. O voluntarismo e a intolerância de Lutero favoreceram um ideal social e político de fisionomia autoritária e conservadora. (WOLKMER, 2005, p.18)

Neste prisma, entender a reforma nos ajuda a compreender o intuito de Saramago, ao delinear o perfil de suas personagens protagonistas, inseridas como os líderes do protestantismo, caracterizados como sendo burgueses, conservadores, com sede de ascensão ao poder, afinal, posteriormente ao Renascimento, temos a instauração do absolutismo monárquico. A Reforma, como qualquer revolução histórica, ecoa, ocultamente, por seus ideais, uma sede de poder que converge para um novo espírito ascendente de economia. Passemos a observar, portanto, o como nossa obra analisada propõe essas questões.

Os Anabatistas e sua ânsia de poder

À primeira vista, em *In Nomine Dei*, pode passar-se despercebida uma outra característica saramaguiana presente na obra: sua visão materialista do mundo, que lhe faz construir seu livro pautado numa crítica ao caráter antiético das religiões que se apossam de ideologias para manipular as massas e deter o poder econômico e social.

Essa crítica, alinha-se muito mais do que aparenta até mesmo ao contexto que ecoa no enredo de sua constituição: a Reforma Protestante. Vicentino (1997) constata que:

A Reforma Protestante foi um movimento religioso de adequação aos novos tempos, ao desenvolvimento capitalista; representou no campo espiritual o que foi renascimento no plano cultural: um ajustamento de ideais e de valores às transformações socioeconômicas da Europa. (VICENTINO, 1997, p.196)

Por muitas vezes, a Reforma Protestante é comumente romantizada, como sendo o momento em que Lutero traduziu a Bíblia para o alemão, tornando a palavra de Deus legível para todos, simplesmente negando o fato de que essa apenas ocorreu pela necessidade de expansão de poder da nova classe ascendente, denominada burguesia, ou até mesmo antes dessa, por uma atitude dos próprios monarcas que, enjoados de dividir o poder com o catolicismo, passaram a cogitar planos para desmoralizar o domínio católico, e a atitude de Lutero era o passo que faltava para que esses planos se concretizassem. Sem mais delongas, embarquemos na análise deste período pelo texto praticamente fundador dessa reflexão: *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo* (2010) de Max Weber.

A comunidade religiosa, isto é, a “Igreja visível” no linguajar usado pelas igrejas reformadas, deixou de ser apreendida como uma espécie de instituto de fideicomissos com fins supra terrenos, uma *instituição* que abrangia necessariamente justos e injustos — seja para aumentar a glória de Deus (Igreja calvinista), seja para dispensar aos humanos os bens de salvação (Igrejas católica e luterana) —, e passou a ser vista exclusivamente como unir a comunidade daqueles que se tornaram *pessoalmente, crentes e regenerados*, e só destes; noutras palavras, não como uma “Igreja”, mas como uma seita. E apenas este, no fim das contas, o significado simbólico do principio, em si puramente exterior, de batizar exclusivamente adultos que tivessem encontrado a fé em seu íntimo e a professassem. (WEBER, 2010, p. 131)

O excerto acima contempla a filosofia dos anabatistas que, em *In Nomine Dei*, compõem o grupo dos adeptos à reforma protestante em Münster, que protagonizam a obra ao incitarem no povo essa vontade.

Toda a metódica sóbria e conscienciosa da conduta de vida anabatista era com isso canalizada para os trilhos da vida profissional apolítica. Nesse sentido, a enorme significação que a doutrina anabatista da salvação imprimia a inspeção exercitada pela consciência, enquanto

revelação individual de Deus, conferiu a atitude dos anabatistas perante a vida profissional um caráter cuja grande significação para o desdobramento de importantes aspectos do espírito capitalista (WEBER, 2010, p.136-137)

O caráter econômico dos Anabatistas é bem marcado na obra saramaguiana, os líderes da revolução inclusive são os próprios políticos da cidade, que, cansados da supremacia da igreja católica em Münster, rebelam-se contra a igreja. R. H. Tawney, em sua obra *A religião e o surgimento do Capitalismo* (1971), postula que:

A religião perdera seu papel de pedra angular que mantém unido social, e passara a ser um departamento em seu bojo, e a ideia de uma regra de retidão é substituída pela conveniência econômica como o arbítrio de política e o critério da conduta. De um ser espiritual que, para sobreviver, deve indicar razoável atenção ao interesse econômico, o homem por vezes parece ter-se transformado em um animal econômico, que será prudente, contudo, se tomar as devidas precauções para assegurar seu bem estar social. (TAWNEY, 1971, p. 259)

O excerto de Tawney é extremamente didático para que possamos compreender que a religião era usada para manter um status, um bem-estar social.

As mentes mais representativas da Reforma, como às da Idade Média, uma filosofia que tratasse as transações do comércio e as instituições da sociedade indiferente à religião teria parecido não apenas moralmente repreensível como também intelectualmente absurda. Mantendo como suposição primeiramente que a vontade de Deus é máxima autoridade social, e que os interesses temporais constituem um episódio transitório na vida dos espíritos que são eternos especificam as regras às quais a conduta social do cristão de conformar-se e, quando as circunstâncias o permitem, organizam a disciplina pela qual essas regras poderão ser impostas. (TAWNEY, 1971, p.259)

Ao entender a importância da religião no meio social, os arquitetos da Reforma perceberam que a religião era um método acessível de controlar as pessoas e de impor ideais. Saramago vale-se deste engendramento em sua obra:

MATTHYS

Apenas julgas que sabes.

Mas eu, sim, sei que a ordem do Senhor, parecendo a mesma, é outra.

Enquanto estivermos no mundo, Deus só nos falará com as palavras que disse no mundo.

Porque às palavras novas de Deus não a poderemos ouvir enquanto não formos recebidos no Seu paraíso.

E é por isso que temos de procurar e achar nas palavras antigas do Senhor os novos sentidos da Sua vontade.

JAN VAN LEIDEN

Que novos sentidos, que vontade?

MATTHYS

<<Levanta-te e combate>>, eis o que o Senhor quis que eu ouvisse.

<<Porque não poderão nunca ser eleitos Meus os que, sem resposta, permitem o insulto de um cerco à Minha morada.>>

Devemos, pois, reunir e fazer sair os nossos soldados e, em campo aberto, travar batalha contra os católicos.

Deus já está conosco, mas, por essa ação, que Ele próprio nos ordena, obrigá-Lo-emos a pronunciar o seu último Juízo (SARAMAGO, 1993, p. 77)

O diálogo acima retrata essa prática com maestria, Van Leiden, rei de Münster e apóstolo anabaptista, Matthys sendo apenas apóstolo, ambos mencionando que devem ressignificar os ideais bíblicos de acordo com sua vontade, dizendo até mesmo que terão de obrigar Deus a convocar o último juízo mediante as promessas que Ele os fez. Jan Van Leiden, inclusive, professa em outro momento que deveria ser promovido por conta da vontade de Deus:

JAN VAN LEIDEN

Pela força da vontade de Deus e vosso reconhecimento, declaro ímpio o Conselho Municipal, que a partir deste momento fica abolido. No lugar dele, e sob o meu poder, a cidade será governada, em todos os assuntos, públicos e privados terrenos e espirituais, por doze homens que nesta hora escolherei e a que dou o título de Juizes das Tribos de Israel. (SARAMAGO, 1993, p. 85)

É perceptível que essa premissa de utilizar a religião como manejo para o poder verifica-se em muitos personagens da obra, mas o que podemos refletir dessa postura mediante a configuração temática desta? Tawney argumenta que:

A opinião religiosa no passado considerou questões de organização social e conduta econômica como irrelevantes para vida do espírito, ou se esforçou não apenas em cristianizar o indivíduo mas em criar um civilização cristã? Pode a religião admitir a existência de uma nítida antítese entre moralidade pessoal e as práticas que são permissíveis nos negócios? A ideia de uma Igreja implica a aceitação de qualquer padrão particular de ética social e, sendo assim, deveria uma igreja

esforçar-se em impô-lo como uma das obrigações que incumbem a seus membros. (TAWNEY, 1971, p. 30)

Há um conflito entre o que os pregadores da palavra esperam de seus fiéis com o que eles praticam. Aqui, temos uma pista do que mais à frente iremos melhor abordar, o intuito saramaguiano de evidenciar esse contraste do caráter religioso em meio aos engendramentos da Reforma em Münster.

Violência em nome de Deus

O interessante a se observar, na estratégia anabaptista, é que as personagens se utilizam de discursos de ódio fundamentados na bíblia para fazer do povo seu aliado. Rothmann, a personagem do pregador Anabaptista, é o exemplo disso, que adota um recurso religioso o tempo todo para convencer a população a juntar-se aos Anabaptistas:

ROTHMANN

O senhor partiu o pão e disse Tomai, isso é o meu corpo.

Tomou depois o cálice e disse: isto é o meu sangue, sangue da nova aliança que será derramado por muitos.

E eu digo: aqui está o pão, aqui está o vinho, aqui estão, pois, o corpo e o sangue de Cristo. (SARAMAGO, 1993, p. 42)

E ao mesmo tempo usa-se deste discurso para incitar o ódio naqueles que o escutam:

ROTHMANN

Que queres dizer?

Estamos em Deus e com Deus, os nossos corpos e as nossas almas pertencem-Lhe, não temos outra vontade que não seja a Sua.

Somos a Sua língua e o Seu palato, e é com Seus dentes que morderemos e degolaremos os Seus inimigos. (SARAMAGO, 1993, p. 58)

É o caso também da personagem de Matthys, que depreende o discurso bíblico apenas como uma justificativa para seus atos cobertos de violência

MATTHYS

O Senhor deteve no ar a mão da Sua justiça e a Sua voz disse: <<Apressai-vos porque o tempo do sangue é chegado, já se ouve a

lâmina do cutelo rangendo na pedra de amolar, o terror faz correr os animais condenados, mas o Meu braço os alcançará onde quer que se acolham, nem antes nem depois da hora marcada por Mim no princípio dos tempos.>> (SARAMAGO, 1993, p. 63)

Matthys é uma personagem emblemática na trama, sua chegada configura um anúncio de quase um messias que virá para vingar a glória dos Protestantes em cima dos católicos. Retornando ao texto de João de Oliveira Lopes, compreenderemos melhor sua importância:

A acção fabular, propriamente dita, arranca com a chegada gloriosa de Jan Matthys (em 24.02.1534, segundo os relatos conhecidos) facto a que Rothmann, o pregador do reino, sempre atento aos sinais dos tempos, confere um significado escatológico e messiânico: "*Aproxima-se a hora do regresso de Cristo Nosso Senhor, aproxima-se o Juízo Final*". De facto, não era para menos, dada a reputação de que gozava Jan Matthys nos meios do anabaptismo milenarista da Alemanha e Países Baixos. Depois da prisão em Estrasburgo, (1533) do grande líder carismático Melchior Hoffmann, um comerciante de peles que se tornara apóstolo incansável da Reforma (admirável este século XVI também no capítulo da militância evangélica dos leigos?), o manto profético passou para o apóstolo holandês um ex-padeiro que pregava o extermínio dos ímpios e a libertação dos pobres e marginais, na linha da violência revolucionária de Thomas Mímtzer, ex-monge agostinho, inimigo figadal de Lutero, e que liderou a infausta Revolta dos Camponeses (1525). (LOPES, 1998, p.5)

A influência destes discursos de ódio no povo de Münster é muito bem pontuada por Saramago nas falas do coro dos anabaptistas que aderem ao discurso, e apenas proferem agouros aos católicos.

CORO DE ANABAPTISTAS

Como um lobo raivoso que rondasse as muralhas de Münster, mostrando as fauces venenosas e uivando ameaças terríveis,

Eis que o bispo Waldeck se aproxima da cidade para tirar desforra da humilhação e vergar-nos à obediência da sua Igreja

Ai dele, ai dele, que imagina não ter em Münster mais adversário que as escassas forças humanas dos seu moradores

O Senhor ará das nossas mãos o instrumento de Sua divina justiça, e o gume das nossas armas desafogará a Sua cólera.

Vem, pois, Bispo Waldeck, bispo dos católicos, apressa-te a chegar aonde te espera a horrenda morte. (*Levantam as espadas*) (SARAMAGO, 1993, p. 42)

Karen Armstrong, em sua obra *Em nome de Deus* (2000), faz uma reflexão sobre os reflexos da violência em nome de Deus na contemporaneidade, refletindo que muitos se apegam a doutrinas porque

Temem a aniquilação e procuram fortificar sua identidade sitiada através do resgate de certas doutrinas e práticas do passado. (...) Absorveram o Racionalismo pragmático da modernidade e, sob a orientação de seus líderes carismáticos, refinam o "fundamental" a fim de elaborar uma ideologia que fornece aos fiéis um plano de ação. (ARMSTRONG, 2000, p. 2)

Essa noção do aniquilamento é muito bem exposta por Saramago, que constrói essa questão por meio dos cidadãos da cidade de Münster, que é caracterizado como um povo que vive em um estado precário, e possui a característica de ser facilmente manipulável. Como a Reforma de Münster gerou uma verdadeira guerra, os cidadãos acabam ficando do lado dos anabatistas, pelo medo de serem aniquilados no dia do juízo final, como tantas vezes os profetas e apóstolos anabatistas postularam.

Há também a presença do Coro geral na obra, que profere apenas versículos bíblicos, suplicando salmos, e revelando ainda mais a necessidade de clemência da população que sofre as penas de uma guerra de poderes, na qual mal sabem que não os beneficiará em nada

CORO GERAL

O que habita sob a proteção do Altíssimo e Onipotente mora à sombra do onipotente, pode exclaimar ao Senhor:

<<Vós que sois o meu refúgio e a minha cidadela o meu Deus em que confio!>>

Ele te há-de livrar da armadilha do caçador, como peste maligna,
Com Suas penas te há-de proteger, debaixo das Suas asas
encontrarás refúgio, a Sua fidelidade é um escudo e uma couraça.
Não temerás o terror da noite, nem a seta que voa durante o dia
Nem a peste que alastra nas trevas, ou o flagelo que tudo destrói ao
meio-dia.

Podem cair cem-mil à tua esquerda, e dez mil à tua direita, tu não serás atingido,

Basta que abras os olhos, logo verás a recompensa dos ímpios.
(SARAMAGO, 1993, p. 126)

É interessante pontuar que Saramago, mesmo na construção das falas de súplicas agregadas aos coros, opta sempre por passagens bíblicas de cunho violento, que profetizam agouros ou vinganças. Este recurso estético é relevante, ao passo que

o livro trata de um contexto de guerra religiosa e de personagens que usam a religião para favorecerem-se em fins individuais. Outro recurso, imprimido por meio das citações bíblicas, é o que interfere em um recurso externo ao texto, que por se tratar de uma peça é feita para ser encenada:

De facto, a própria configuração espacial do texto, escandido em unidades frásicas modeladas pelo versículo, impõe à leitura a marcação de um ritmo e de uma entoação impregnada de sugestões e registos bíblicos: o elegíaco, o laudatório e o suplicante, o imprecatório e o narrativo, o exortativo e o gratulatório, e até mesmo o agonístico, no confronto do homem com um Deus desconcertante e incompreensível. E toda uma pauta variada de tons e harmonias que confere à linguagem a musicalidade de uma partitura, e que, certamente, os actores de Münster, terão sabido acentuar com a intensidade própria de quem revive *in loco* um caso típico de intolerância e fanatismo. (LOPES, 1998, p. 8-9)

O tom das personagens do coro varia mediante a perspectiva de sua situação, as personagens são voláteis, quando os anabaptistas estão planejando a guerra civil contra os católicos, suas falas tem um tom de uma profecia que prevê a ruína do Bispo e da Igreja Católica, mas assim que os anabaptistas passam a perder guerra, e a narrativa do livro se encaminha para seu fim, as enunciações do coro passam a ser de súplica e clemência mediante ao medo de seu extermínio.

Sobre a volatilidade das personagens

O Coro não é o único a mudar o tom de seu discurso na obra. Líderes anabaptistas e agregados também remodelam seu discurso mediante a situação:

HEINRICH GRESBECK

Não há comida em Münster, não se encontra na cidade de cão ou gato porque já todos foram devorados,

E mesmo os grandes ratos têm de esconder-se bem fundo nas suas madrigueiras para escaparem à fome dos humanos.

HANS VAN DER LANGENSTRATEN

Deus, afinal, é católico, não o sabíamos

HEINRICH GRESBECK

Talvez Deus não seja católico, talvez não seja protestante, talvez não seja senão o nome que tem.

HANS VAN DER LANGENSTRATEN

Que fazemos nós aqui, então?

HEINRICH GRESBECK

Aqui, onde? Em Münster?

HANS VAN DER LANGENSTRATEN

Na terra.

HEINRICH GRESBECK

De certo modo, nada. De certo modo, tudo.

O nada é feito de tudo, mas o tudo é igual a nada

HANS VAN DER LANGENSTRATEN

Sendo assim, todos os nossos actos são indiferentes, todos valem o mesmo. (SARAMAGO, 1993, p. 138)

No diálogo acima, entre o mercenário Hans Van Der Langenstraten e o anabaptista Henrich Gresbeck, podemos perceber muito bem o caos em que a cidade estava no final da Guerra Civil e podemos perceber um tom cético na fala de ambos, como se a perda da guerra e a não consolidação da Reforma fizessem com que o Deus em que acreditavam passasse a não ser tão convidativo, mostrando que a fé das personagens é circunstancial. Contudo, posteriormente, Saramago as coloca num novo diálogo:

HANS VAN DER LANGENSTRATEN

Deus não está do lado de Münster,

HENRICH GRESBECK

Logo, trair Münster, não seria trair Deus.

(SARAMAGO, 1993, p.139)

E, por meio deste, podemos perceber que as personagens mantêm sim sua fé, mas ainda de maneira circunstancial, visto que estes preferem trair sua cidade e seu povo em nome de uma escapatória da morte e de um possível futuro sucesso. Muito além da vontade de Saramago em construir essas personagens como uma alegoria de pessoas que usam a fé apenas em benefício próprio e em prol de seus interesses, essa configuração se relaciona com o próprio contexto histórico da Reforma Protestante. Retornando ao texto de Tawney notaremos que:

A religião perdera seu papel de pedra angular que mantém unido social, e passara a ser um departamento em seu bojo, e a ideia de uma regra de retidão é substituída pela conveniência econômica como o arbítrio de política e o critério da conduta. De um ser espiritual que, para sobreviver, deve indicar razoável atenção ao interesse econômico, o homem por vezes parece ter-se transformado em um animal econômico, que será prudente, contudo, se tomar as devidas

precauções para assegurar seu bem estar social. (TAWNEY, 1971, p. 259)

Conforme podemos observar anteriormente, o pensamento renascentista culminou para que homem se voltasse para a sua individualidade e, numa jogada dialética, a Reforma uniu esse pensamento ao teocentrismo que o antecedeu, e tal como a Reforma possui este caráter ambíguo em sua própria constituição, os personagens da peça saramaguiana também o possuem enquanto sujeitos.

Naturalmente, portanto, formulam os princípios éticos do cristianismo em termos de uma confortável ambiguidade e raramente indicam com precisão sua aplicação ao comércio, às finanças e à posse de propriedades. Assim, o conflito entre religião e aquelas ambições econômico naturais que o pensamento de uma era anterior olhara com suspeita é suspenso por uma trégua que divide a vida da humanidade entre elas. A primeira passa a ocupar-se da alma individual, a última do intercâmbio do homem com seus semelhantes nas atividades comerciais e nos negócios da sociedade. A paz está assegurada desde que cada uma se mantenha em seu próprio território. Elas não podem colidir, pois nunca podem se encontrar. (TAWNEY, 1971, p. 260)

Mediante a citação de Tawney, podemos notar que essa ambiguidade é confortável para os cristãos que se veem apossados das virtudes de transitar apenas entre os valores que lhes convêm.

As mentes mais representativas da Reforma, como às da Idade Média, uma filosofia que tratasse as transações do comércio e as instituições da sociedade indiferente à religião teria parecido não apenas moralmente repreensível como também intelectualmente absurda. Mantendo como suposição primeiramente que a vontade de Deus é máxima autoridade social, e que os interesses temporais constituem um episódio transitório na vida dos espíritos que são eternos especificam as regras às quais a conduta social do cristão de conformar-se e, quando as circunstâncias o permitem, organizam a disciplina pela qual essas regras poderão ser impostas. (TAWNEY, 1971, p.259)

Considerações finais

Durante este trabalho, vimos o alinhamento entre a Reforma Protestante e de seus ideais com o surgimento do sistema capitalista, contudo, devemos olhar para esta questão com cuidado:

Os fios desse movimento eram complexos e a fórmula que associa a Reforma à ascensão do individualismo econômico não é uma explicação completa. Os sistemas preparam sua própria derrubada mediante um processo preliminar de petrificação. A filosofia social tradicional era estática, no sentido de que admitia um corpo de relações de classe nitidamente definido pelo costume e pela lei, e pouco afetado pelo fluxo e pelo refluxo dos movimentos econômicos, Sua fraqueza em face das novas forças era tão óbvia quanto a tensão que lhe impunha revolta contra a jurisprudência eclesiástica, o descrédito parcial da lei canônica e da disciplina eclesiástica, bem como a ascensão de uma nova ciência política equipada nos arsenais da antiguidade. Mas não é subestimar os efeitos da Reforma dizer que as principais causas que assinalam a época como um divisor de águas, de onde descem novas correntes de teoria social, residiam em outra região. Os homens não refletem sobre questões de organização econômica e social até que sejam compelidos a fazê-lo devido à intensa pressão de alguma emergência prática. O século XVI foi uma era de especulação social pela mesma razão que os inícios do século XIX- por ser uma época de desarticulação social. A réplica dos mestres religiosos conservadores a um espírito que lhes parecia o triunfo de Mammon produz a última grande expressão literária do recurso a uma consciência média quem uma ordem mais antiga efetuara. As implicações práticas da teoria social da Idade Média são proclamadas mais claramente no século XVI do que inclusive em seu zênite, por serem proclamados com a ênfase de um credo ameaçado. (TAWNEY, 1971, p.79)

A Reforma é fruto do entorno social em que viveu e ao qual foi exposta, fruto das mudanças e dos alinhamentos históricos e políticos a que pertenceu. Dessa forma, poderíamos nos questionar se o surgimento do capitalismo não era inevitável mediante a mudança do pensamento, mediante ao período da Renascença, assim como o fato de estes eventos terem culminado para o fortalecimento de pensamentos conservadores? O que fica, de fato, como conclusão, é que fora o alinhamento do passado teocrático conservador ao avanço do pensamento individualizado que eclodiu na Reforma, que, mesmo ambígua em sua essência, culminou naquilo que Weber definiu como um *Ethos*, do que temos neste tempo Capitalista.

As circunstâncias se alteram de época para época, e a interpretação prática dos princípios morais deve alterar-se com elas. Poucos daqueles consideram desapaixonadamente os fatos da história social estarão dispostos a negar a exploração dos fracos pelos poderosos, organizada para os propósitos do lucro econômico, sustentada por imponentes sistemas legais e protegida por decorosas cortinas de sentimento

virtuoso e retórica ressonante, tem sido um traço permanente na vida maioria das comunidades que o mundo já viu. (TAWNEY, 1971, p. 264-265)

Saramago, em sua obra, propôs-se a ecoar esse sistema, esse *Ethos*, no âmago de suas personagens. Mesmo sendo amplamente criticado por suas produções de cunho religioso, em *In Nomine Dei*, se aventurou a unir as duas coisas que mais detesta: poderosos ascendendo ao poder utilizando-se das massas e ainda por cima justificando seus atos por suas crenças, e nada mais coerente para alinhar esses ideais do que uma obra na qual a temática reside na tentativa de uma Reforma Protestante em uma pequena cidade alemã.

Referências

- AGUILERA, Fernando Gómez. *As palavras de Saramago*, Companhia das Letras, 2010.
- ARMSTRONG, Karen. *Em nome de Deus*. Companhia das Letras, 2001.
- BENTES MONETIRO, Rodrigo. *As Reformas Religiosas na Europa Moderna. Notas para um debate historiográfico*. *Varia Historia*, vol. 23, núm. 37, enero-junio, 2007, pp. 130-150. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.
- LOPES, João de Oliveira. *O crepúsculo de Deus nas guerras dos homens. Uma leitura do In Nomine dei de José Saramago*, 1998.
- LOPES, Oscar. *A Busca de Sentido, Questões de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1994.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo, Cultrix, 2012.
- SARAMAGO, José. *In Nomine Dei*. Companhia das Letras, 1993.
- SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- TAWNEY, R.H. *A religião e o surgimento do Capitalismo*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1971.
- VICENTINO, Cláudio. *História Geral*. Editora Ática, 1997.
- WEBER, Max. *A ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Companhia das Letras, 2010.
- WOLKMER, Antonio Carlos. *Cultura Jurídica Moderna, Humanismo Renascentista e Reforma Protestante*. Sequência. UFSC, Florianópolis, SC, Brasil, 2005.

Recebido em: 9/12/2020

Aceito em: 28/02/2021

Os deslocamentos culturais em *Largo Pétalo de Mar*, de Isabel Allende

Los desplazamientos culturales en Largo Pétalo de Mar, de Isabel Allende

Maria Clara de Souza Soares Cardoso¹

Tatiana da Silva Capaverde²

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar o deslocamento identitário em decorrência dos movimentos de migração e exílio sofridos pelos protagonistas da obra *Largo Pétalo de Mar* (2019), de Isabel Allende. No artigo se demonstrará como os movimentos de migração e exílio afetam diretamente a construção identitária dos personagens, uma vez que vivem a experiência de desenraizamento no Chile, que, por sua vez, caracteriza-se como um espaço de trocas culturais e novas construções identitárias. Na análise proposta serão utilizados dois conceitos criados pelos filósofos Deleuze e Guattari (1995): o primeiro trata-se do rizoma, utilizado para caracterizar o processo de construção identitária dos personagens em meio a multiplicidade; o segundo refere-se à des(re)territorialização, que significa um processo duplo de movimento que pode ser entendido tanto na concepção geográfica quanto cultural. Também se adotará a noção de entrelugar, de Silviano Santiago (2000), a fim de analisar o espaço intermediário onde os protagonistas estão inseridos já que transitam por realidades diferentes: seu país natal, o Chile e a Venezuela; além de pensar a figura do estrangeiro na literatura latino-americana segundo Capaverde (2007) e as noções de identidade cultural e nacional dos personagens mediante conceitos de Figueiredo e Noronha (2005).

Palavras-chave: Literatura hispano-americana; migração; exílio; deslocamento identitário.

Resumen: El presente trabajo tiene como propósito analizar el desplazamiento identitario a causa de los movimientos de migración y exilio sufridos por los protagonistas en la obra *Largo Pétalo de Mar* (2019), de Isabel Allende. En el artículo se pretende demostrar como los movimientos de migración y exilio afectan directamente la construcción identitaria de los personajes, ya que ellos viven la experiencia de desarraigo en Chile, que, por su vez, se caracteriza como un espacio de intercambios culturales y nuevas construcciones identitarias. En el análisis serán utilizados dos conceptos creados por los filósofos Deleuze y Guattari: el primero se trata del Rizoma (1995), que caracteriza el proceso de construcción identitaria de los personajes en medio a la multiplicidad; el segundo es la de(re)territorialización que significa un proceso duplo de movimiento que puede ser percibido tanto en la concepción geográfica cuanto en la cultural. También se adoptará la noción de entrelugar de Silviano Santiago (2000), para analizar el espacio intermediario en el que los personajes están inseridos, ya que transitan por realidades diferentes: su país natal, Chile y Venezuela; además de pensar la figura del extranjero en la literatura latinoamericana según Capaverde (2007) y las nociones de identidades cultural y nacional de los personajes conforme Figueiredo y Noronha (2005).

Palabras clave: Literatura hispanoamericana; migración; exilio; desplazamiento identitario.

Introdução

Isabel Allende nasceu no Peru em 1942, mas viveu parte de sua vida no Chile. Começou sua carreira como jornalista, entretanto seu reconhecimento veio em 1982,

¹ Discente do curso de Letras Português/Espanhol da Universidade Federal de Roraima. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6458034644012070>. E-mail: belindapisa@gmail.com

² Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense. Docente do curso de Letras da Universidade Federal de Roraima. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6388935712342162>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7826-7640>. E-mail: tatiana.capaverde@ufrr.br

com a publicação da obra *La Casa de los Espíritus*. Desde então, ela já recebeu vários prêmios e é uma das escritoras mais lidas em língua espanhola, tendo vendido aproximadamente 74 milhões de livros pelo mundo. Nos últimos anos a autora tem se dedicado a escrever obras com a temática de migração e exílio, como *Más Allá del Invierno* (2017) e *El Amante Japonés* (2015). Essas obras são inspiradas na vida migrante de Allende, já que na década de 70 se exilou na Venezuela após perseguição política por parte dos militares durante a ditadura chilena. Atualmente reside nos Estados Unidos.

Largo Pétalo de Mar, romance lançado em 2019, tem como protagonista a família Dalmau, que em 1938 morava na Espanha e é forçada a mudar para o Chile devido à Guerra Civil Espanhola. Victor Dalmau, sua mãe Carme e sua cunhada Roser vão para um campo de concentração na França chamado Argelés-sur-Mer, assim como muitos refugiados da Espanha, num êxodo que ficou conhecido como La Retirada. Da França viajam num navio fretado pelo poeta Pablo Neruda, chamado Winnipeg, para instalarem-se no Chile. Embora houvesse uma oposição do governo e da Igreja Católica para a chegada dos estrangeiros, eles são bem recebidos no país hispano-americano.

Ao desembarcarem em Valparaíso, os Dalmau conhecem Felipe del Solar, filho de uma família rica, religiosa e conservadora. Enquanto procuram uma morada mais confortável e um emprego estável, Victor e Roser ficam hospedados na casa de Felipe para o descontentamento de seu pai, Isidro del Solar, que tem uma certa desconfiança com os protegidos de seu filho devido as suas ideologias políticas. A mesma atitude pode-se observar na fiel empregada dos Solar, Juana Nancucheo, que vai à casa de Felipe se assegurar que os estrangeiros são limpos e ordenados. A aproximação entre as duas famílias promove uma forte atração entre Victor e a irmã de Felipe, Ofelia del Solar. Depois de uma rápida relação, Ofelia descobre que espera um filho de Victor, mas aparentemente a criança nasce morta e Victor soube da gravidez de Ofelia apenas nos anos 1990, ao descobrir que a criança estava viva e era uma menina.

Mesmo depois de se instalar no país, a família se depara com vários choques culturais e pode-se perceber que Victor e Roser lidam com o deslocamento de forma oposta. Enquanto Victor segue atormentado pelas lembranças do terror que viveu na guerra, Roser é mais aberta aos desafios da nova realidade e tenta encontrar pontos em comum entre os chilenos e espanhóis. A convivência com os chilenos foi

fundamental para que Victor e Roser se adaptassem no Chile, pois segundo Bernd (2003): “a identidade é um conceito que não pode afastar-se do de alteridade: a identidade que nega o outro” (p. 17). Então, as diferenças e as semelhanças entre chilenos e espanhóis vivenciadas por Victor e Roser ao longo da narrativa servem para que os protagonistas reflitam sobre as relações de pertencimento construídas nos diferentes países em que vivem.

Anos depois, na década de 1970, o então presidente do Chile, Salvador Allende, sofre um golpe de estado liderado por Augusto Pinochet que, por sua vez, impõe uma ditadura militar no país. Victor e Roser são mais uma vez obrigados a deixar o local onde viviam para dar início a um segundo exílio, já que Victor tinha uma amizade com o presidente socialista e por essa razão é vítima de perseguição por parte dos militares. Dessa vez, eles vão para a Venezuela, depois regressam à Espanha. Na Europa percebem tudo diferente, tentam refazer a vida, mas não têm sucesso. Nesse momento, reconhecem o Chile como o seu lugar de pertencimento.

Considerando a temática tratada na obra, pretende-se analisar neste trabalho o desenraizamento dos personagens e como isso implicou no seu deslocamento identitário ocorrido em função da migração e do exílio. Para isso serão discutidos os conceitos de rizoma e des(re)territorialização, dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995); a noção de entrelugar, de Silviano Santiago (2000), e de estrangeiro, segundo Capaverde (2007); além de observar como a identidade cultural e nacional dos protagonistas foram deslocadas ao longo da narrativa, de acordo com a bibliografia de Figueiredo e Noronha (2005).

O Deslocamento na composição identitária da família Dalmau

Em *Largo Pétalo de Mar*, o protagonista Victor Dalmau e sua família deixam a Espanha devido à Guerra Civil, permanecem um período num campo de concentração na França, depois migram para o Chile numa longa viagem no navio Winnipeg. Piñero (2016) define a migração como “fenômeno demográfico que implica o deslocamento de um grupo de pessoas de um lugar de origem a outro de destino” (p. 217), mas dada a sua complexidade, essa noção passa a extrapolar a perspectiva geográfica do termo que abarca também o sentido simbólico de empreender travessias culturais. A autora explica que conceitualmente a relação existente entre a migração enquanto fenômeno social e as experiências individuais do sujeito pode ser compreendida através do termo

migrância, entendido como efeito do ato de migrar para outro país nas identidades dos sujeitos migrantes e nas culturas dos países que os recebem. O termo citado por Piñero (2016) faz referência ao texto de Rita Olivieri-Godet (2010), que, por sua vez, remete ao trabalho do canadense Pierre Ouellet (2003), o qual focaliza o deslocamento para além das implicações espaciais, abordando a questão tanto nos aspectos externos quanto internos ao sujeito. A migrância, portanto, é característica do mundo intercultural, no qual a globalização desestabiliza a ideia de fronteira espacial e produz fragmentação das identidades dos indivíduos. Além disso, a migração também gera desestabilidade nas concepções de culturas homogêneas e fixas, um exemplo disso são as culturas ocidentais que se formaram por meio de grandes movimentos de pessoas, o que resultou em um processo de migrância cultural em que se misturaram línguas, histórias, religiões e culturas.

A narrativa de Isabel Allende também ilustra outro tipo de deslocamento por meio de seus protagonistas: o exílio. Esse movimento é caracterizado pela saída de um grupo de pessoas de seu país natal em função do banimento por parte do governo, geralmente por motivos políticos. Na primeira situação de trânsito descrita na obra, ocasião da saída dos personagens da Espanha rumo à França, esse deslocamento ganha uma configuração particular que é o *autoexílio*, já que os personagens não são perseguidos concretamente, no entanto, há o medo de uma possível repressão por parte do governo ditatorial e, talvez, o assassinato dos membros da família Dalmau. Além disso, os espanhóis são rejeitados por todos os países da Europa. Ademais foram recebidos com hostilidade na fronteira Espanha/França devido ao estigma de serem exilados, sujos, delinquentes. Said (2003) classifica o exílio como “fratura incurável” devido a essa ruptura com o país natal e a solidão experimentada no país que os recebe porque o exilado está longe de seus compatriotas e, muitas vezes, é alheio aquela cultura estrangeira. Esse conflito é exemplificado na figura do personagem Victor Dalmau, que vivencia a nostalgia, o trauma do exílio e as lembranças ruins tanto na França quanto nos primeiros anos de estadia no Chile, e, posteriormente, a sensação de ser um estranho na Venezuela.

Para entender o processo de *autoexílio* dos protagonistas, faz-se necessário considerar que vivem um período de guerras, disputas políticas e ascensão de regimes totalitários pela Europa. A Guerra Civil eclodiu em 1936 na Espanha devido ao golpe encabeçado por Francisco Franco, o que gerou rivalidade entre grupos republicanos e

fascistas, sobretudo repressão aos que eram contra o franquismo. A família Dalmau é claramente republicana, por isso Victor é recrutado para trabalhar no hospital de soldados, sua mãe Carme dá aulas para recrutas republicanos e seu pai Marcel compartilha ideias republicanas com seus alunos na universidade. Por outro lado, Roser também é contra o regime, embora não se posicione diretamente e se mantenha neutra no que diz respeito a qual grupo apoia. Essa guerra é favorável para o grupo fascista graças ao apoio bélico da Alemanha e da Itália e ao reconhecimento internacional do governo de Franco. Ou seja, a batalha está perdida para os republicanos e Marcel Dalmau, em seu leito de morte, sugere a Victor que saia do país e leve Carme e Roser. Dessa forma, é possível evidenciar que o patriarca teme pela vida de sua família, por isso faz esse pedido cujo objetivo é a sobrevivência de seus entes queridos, já que pode haver vingança por parte dos fascistas a Victor por trabalhar no hospital para soldados republicanos. Também teme que os fascistas violem a integridade de Roser por ser uma mulher jovem e viver em uma casa habitada por republicanos.

Após forte relutância de Carme, a família Dalmau decide partir para a fronteira da França junto a outras milhares de pessoas. Roser e Carme viajam em meio ao frio rigoroso sob a responsabilidade de Aitor Ibarra, para depois entrar em contato com a enfermeira de confiança de Victor, Elisabeth Eidenbenz e pedir socorro. Ao chegarem na França, percebem que a fronteira está fechada devido a rejeição dos países à chegada dos espanhóis, já que os definem como um problema nacional. Dessa forma, os espanhóis são recebidos com hostilidade pelos franceses e ficam instalados no campo de concentração Argelés-sur-Mer junto a uma praia cercada por arame farpado. A condição de vida no campo é desumana porque não há comida suficiente, água potável ou saneamento básico, por isso a sobrevivência no campo é quase impossível e o frio provoca mortes. Ao se comunicar com Elisabeth, Roser consegue sair do campo e ir a uma maternidade improvisada, onde havia melhor recepção, comida e água. Após dar à luz, hospeda-se na casa de um casal de quacres³ ingleses. Victor, por sua vez, chega ao campo com o objetivo de cuidar dos doentes sob a vigilância dos guardas, mas consegue fugir ao saber do paradeiro de Roser por intermédio de Aitor Ibarra e vai

³ Grupo de religiosos surgido na Inglaterra no século XVII, também conhecido como Sociedade dos Amigos, que praticava o Cristianismo sem hierarquia eclesiástica ou a presença de um mediador. Eles acreditavam que Jesus estava presente em todos os lugares, por isso não era necessário ir à Igreja. Além disso, pregavam a paz como um de seus princípios primordiais. (RAMÓN, 1995)

em busca da cunhada na casa dos quacres para se encarregar dos cuidados com o filho que Roser teve com seu irmão Gullerm.

Em meados de 1939, a situação conflituosa na Espanha está longe de melhorar devido ao risco da eclosão de uma guerra maior e mais violenta. Por isso, Aitor Ibarra sugere a Victor a migração para a América do Sul, mas a princípio o médico recusa a ideia, pois acredita que a Espanha precisa dele. Quando finalmente reencontra Roser, Victor considera a possibilidade de partir para o Chile, país que não sabia localizar no mapa.

A partida dos refugiados para o Chile foi arquitetada pelo poeta Pablo Neruda, que, através de seu cargo de cônsul da França, convenceu o governo chileno a recebê-los. Participou diretamente da seleção daqueles que embarcariam no navio Winnipeg, que foi fretado com este fim: levar os espanhóis para o Chile para que pudessem encontrar melhores condições de vida, além de inseri-los no mercado de trabalho. Essa preocupação fica evidenciada quando ressalta a importância da ida de Roser, já que comenta com Victor que no Chile há poucos pianistas. Quando Victor e Roser consideram a possibilidade de sair da França, ainda estão instalados na casa do casal de quacres ingleses e tinham uma condição de vida relativamente melhor do que no campo de concentração, já que foram acolhidos e tinham à disposição comida e bebida. No entanto, o casal necessita um lugar mais estável para refazer a vida longe da guerra e cuidar do pequeno Marcel. Ao chegarem no Chile são recebidos num evento histórico diferente da forma que foram recebidos na França porque havia um movimento estatal que difundia a proposta de Neruda como uma iniciativa que acolhia pessoas que sofriam com a situação de conflitos mundiais e buscavam melhores condições de vida em outro lugar, onde poderiam contribuir para o desenvolvimento do país. Essa receptividade com a qual o governo chileno recebeu os espanhóis é fundamental para que eles iniciem o processo de desenraizamento. É possível apontar diferentes motivos para explicar a recepção dos chilenos aos imigrantes europeus por meio de uma leitura das forças políticas da época ou mediante uma perspectiva pós-colonial, o que não será tratado neste trabalho. Para a compreensão da construção identitária dos protagonistas, enquanto migrantes na América, basta destacar que o fato de suas vindas terem feito parte de um projeto político nacional que, por sua vez, impactou as relações que foram construídas a partir desse momento.

Considerando a trama do romance, a análise da obra permite afirmar que todo o deslocamento sofrido pelos protagonistas e o contexto histórico retratado afetam diretamente suas constituições identitárias. Conforme Figueiredo e Noronha (2005), a identidade está ligada à ideia de reconhecimento, tanto interna quanto externa. Citando a passagem do texto de Taylor (1994), elas afirmam que a identidade:

[...] designa algo que se assemelha à percepção que as pessoas têm de si mesma e das características fundamentais que as definem como seres humanos. A tese é que nossa identidade é parcialmente formada pelo reconhecimento ou pela ausência, ou ainda pela má percepção que os outros tem dela (TAYLOR, 1944, p. 41-42 *apud* FIGUEIREDO; NORONHA, 2005, p. 189)

Neste sentido, a trajetória de desenraizamento dos protagonistas a partir da saída de seu país natal até se sentirem como parte do Chile tem relação com o (auto) reconhecimento e (auto) identificação que permitam que estabeleçam laços identitários para que possam se sentir parte daquele país. Para atingirem tal fim é necessário que eles vivenciem as diferenças e as semelhanças entre as duas culturas, dialética que remete aos conceitos de identidade e alteridade. Essa noção é explicada por Silva (2002) por meio da palavra diferença, que, segundo o autor, é parte fundamental da construção identitária. Isso significa que as afirmações construídas por cada indivíduo sobre sua identidade só são possíveis porque existe em contraponto, um outro que é diferente dele, ou seja, dizer o que é também significa dizer o que não é. Conforme explica Rodrigues (2016, p. 281): “O homem, como ser gregário, social, precisa do outro para se conhecer e interagir com o mundo. As relações com as alteridades lhe são necessárias”. No caso dos personagens migrantes do romance, Roser tem uma atitude mais aberta em relação a Victor para entender os chilenos e constatar que afinal tinham algo em comum, como é possível perceber nesta passagem:

Estava se adaptando à cidade e aprendendo a entender os chilenos, que no fundo se pareciam com os espanhóis no que tinham de generosos, impulsivos e dramáticos. Propusera-se fazer amigos e angariar boa reputação de pianista (ALLENDE, 2021, p. 172).

Por essa razão, a adaptação de Roser é menos dolorosa do que a de Victor, que ainda é atormentado por seus traumas. Mesmo os dois estando na condição de estrangeiro, relacionam-se com a alteridade de forma diferente.

Na literatura latino-americana contemporânea, a figura do estrangeiro comumente é explorada por meio de dois diferentes processos: a de alguém que sai de seu país natal, deixa sua cultura e migra para um novo lugar para viver em paz longe do caos político e/ou econômico; ou pode ser entendida em um segundo processo no qual o descendente de duas culturas diferentes sofre de uma crise de identidade no local onde nasceu, situação comum entre autóctones de países colonizados (CAPAVERDE, 2007). Nos dois casos há evidente contraste entre culturas, sejam elas estrangeiras ou não, isto é, um contato entre identidades distintas fruto do deslocamento geográfico ou não. Na obra de Isabel Allende, os personagens Victor e Roser estão inseridos no primeiro processo, já que saíram de seu país em função de guerras e regimes totalitários e chegam em um novo estado-nação, o Chile. A população chilena, por sua vez, tinha a opinião dividida sobre os estrangeiros recém-chegados.

Por um lado, admiravam os espanhóis, como é possível observar na ocasião da chegada do Winnipeg, já que as pessoas que estavam presentes acompanharam a chegada do navio como um evento que iria entrar para a história do país, como é possível perceber na descrição da expectativa de Felipe del Solar no fragmento: “viajara ao porto de Valparaíso no dia anterior à chegada do Winnipeg, porque desejava estar presente nesse evento histórico, conforme definiu” (ALLENDE, 2021, p. 139). Em contrapartida, havia opiniões contrárias a chegada dos espanhóis no país e alguns chilenos tinham uma ideia estereotipada sobre o caráter dos estrangeiros e manifestaram um sentimento comum frente ao desconhecido, ao outro. Um exemplo disso é o da empregada Juana Nancuqueo, que fica desesperada ao saber que os estrangeiros estão instalados na casa de Felipe, como é descrito no fragmento: “Inspeccionou tudo de cima a baixo, verificando que os vermelhos – como os chamava dom Isidro – eram bastantes limpos e organizados” (ALLENDE, 2021, p. 142). Dessa forma, ao longo da narrativa, os personagens fazem uma travessia, tanto geográfica quanto simbólica, na qual adentram em um novo país e em uma nova cultura, enfrentando receptividades e rejeições, experiência que irá conformar uma nova constituição identitária cultural.

Diante de todo o processo de deslocamento cultural pelo qual passam os personagens, podemos identificar que a construção da identidade dos protagonistas apresenta a estrutura rizomática (DELEUZE; GUATTARI, 1995), uma vez que, segundo o princípio da multiplicidade, os personagens são constituídos por uma forma de

composição identitária que se opõe a identidade de raiz única. Na estrutura do rizoma não existe unidade, pois sua formação se compõe de várias linhas de conexão na qual existem múltiplas entradas. Isto é, os personagens estabelecem relações com os chilenos, como os Solar, com o presidente Salvador Allende, com o poeta Pablo Neruda e suas identidades que, por sua vez, formam outra articulação. Isso não significa que eles se tornam pessoas diferentes do que eram, ou se tornam chilenos à medida que convivem com a nova cultura, mas sim que passam a se constituir da soma de diferentes conexões, porque a identidade com estrutura rizomática tem como base alianças que não estabelecem início nem fim.

Em sua obra *Uma Literatura nos Trópicos*, Santiago (2000) afirma que o discurso sobre a América Latina está num entrelugar, isto é, numa fronteira entre diversas culturas, que transitam entre o discurso construído pela ótica dos europeus que escreviam sobre o continente e aquele do autóctone. Assim, os intelectuais latino-americanos constroem o discurso por meio da busca em assimilar e digerir a cultura europeia de forma antropofágica, no sentido que se apropria das obras da metrópole para ocupar seu lugar na literatura. O conceito vanguardista remete à prática ritualística indígena de consumo da carne de seus inimigos e propõe uma relação de apropriação não devedora, uma vez que a imagem da antropofagia prevê a deglutição da carne humana como forma de apropriação do outro.

Essa mesma conceituação e imagens simbólicas nos permitem afirmar que os personagens migrantes da obra de Isabel Allende se encontram num entrelugar, no sentido cultural, porque eles transitam entre duas realidades à medida que se adaptam ao Chile, lugar onde ocorrem trocas culturais que formam sujeitos com identidades híbridas. Um exemplo disso é que, enquanto os protagonistas se instalam numa casa própria em Valparaíso, onde preservam traços da cultura catalã, Roser decide que o filho Marcel deve ser criado como chileno. Por outro lado, Victor, que embora esteja a reconstruir a vida no Chile, não supera o trauma da guerra e a saída repentina de seu país, por isso é constantemente invadido pelas más recordações e a nostalgia. Ele estuda, trabalha como atendente no armazém, mas seu pensamento está longe, porque se distrai facilmente ao refletir sobre as responsabilidades e o desafio de se instalar em um país desconhecido. Por essa razão, sofre com pesadelos durante a noite, e Roser, que lida com a situação de maneira mais racional, apoia-o nesse momento, como é possível observar no trecho:

[...] enternecia-se nas noites em que o ouvia gritar dormindo. Então ia acordá-lo, introduzia-se em sua cama, abraçava-o como uma mãe e deixava o desafogar-se de seus pesadelos com membros amputados, peitos destroçados, metralhas, baionetas caladas, poças de sangue, valas cheias de ossos. (ALLENDE, 2021, p. 159)

Essas situações conflitantes sempre ocorrem porque as pessoas que vivenciam a experiência da migração “sempre vai sentir-se em trânsito, entre dois mundos” (TRIGO, 2000, p. 276-277 *apud* PIÑERO, 2016, p. 218). É possível observar que Victor guarda um grande trauma da guerra que o fez deixar o seu país, porque no princípio nenhum dos membros de sua família pensava em sair do país realmente, já que não imaginavam a vida fora da Espanha, não queriam deixar sua casa, seu bairro, sua língua, seus parentes e amigos. Então, suas memórias o impedem de disfrutar da nova realidade, visto que não consegue sequer entrar no mar chileno por se lembrar do campo de concentração na França que ficava próximo a um lago. Mas mesmo em dificuldades na adaptação ao novo país e carregando memórias e traumas, podemos dizer que os personagens digerem e realizam a antropofagia frente à nova cultura e, desse modo, ressignificam seu sentimento de pertencimento a um entrelugar (SANTIAGO, 2000), a um estado intervalar entre Espanha e Chile.

O processo de trânsito vivido pelos protagonistas se apresenta na obra de forma bastante complexa e difícil de discernir. Vale ressaltar que na obra há três tipos de movimento cultural pelos quais passam os personagens: o primeiro se refere ao *autoexílio*, que ocorre quando a família Dalmau decide fugir da tensão entre fascistas e republicanos durante a Guerra Civil Espanhola. O segundo trata-se da migração, que se dá quando partem da França para o Chile, porque estavam hospedados na casa de quacres, mas queriam uma residência mais estável para criar o filho e encontrar uma forma de fugir da possível eclosão da grande guerra que iria estender-se por toda a Europa. Na obra, a migração dos personagens é caracterizada pela autonomia na decisão de sair ou não da França, pois já se encontravam autoexilados no país e sair do país vizinho naquele momento não era a primeira opção. Ao mesmo tempo queriam melhores condições de vida e fugir da possível guerra mundial que estava se configurando, o que os levou a decidir por embarcar no navio para o Chile, já que, como afirma Said (2003), “há sempre uma possibilidade de escolha, quando se trata de emigrar” (p. 6). Já o terceiro movimento que o casal empreende se caracteriza mais

claramente como uma forma de exílio político, ocorrido na ocasião da ditadura militar no Chile e que se distingue da migração, porque a perseguição de Victor pelos militares o deixa sem possibilidade de escolha. Vivendo constantes ameaças contra sua vida, é impedido de transitar pelo país sem a vigilância dos militares e decide fugir temporariamente do Chile para Venezuela juntamente com Roser, até que a ditadura chilena acabe. Quando chegam na Venezuela são bem recebidos assim como foram no Chile, no entanto, mesmo quando estão trabalhando no hospital de Caracas e vivem bem, Victor não perde as esperanças de voltar para o Chile, como é possível evidenciar no fragmento: “Nada lhe faltava, mas ele se sentia irremediavelmente estrangeiro e andava sempre atento às notícias, para ver quando poderia voltar ao Chile” (ALLENDE, 2021, p. 271). Este trecho demonstra que a estada na Venezuela tinha um caráter provisório e os personagens aguardam pelo retorno ao Chile, situação não descrita antes enquanto recém-chegados da França. Desta forma, buscamos diferenciar os três momentos de deslocamento dos personagens, mesmo que de forma sutil. Vale ressaltar que a condição de exilado de Victor, ao contrário de sua vida como migrante, trouxe conflitos e prejudicou sua reputação quando voltou para o Chile no período de redemocratização, pois é condenado ao ostracismo, ou seja, é impedido de exercer sua função como médico, pois o hospital se recusa a aceitá-lo de volta na equipe devido ao seu histórico de preso político.

É interessante observar que durante o período em que estiveram exilados na Venezuela, eles tiveram a oportunidade de escolher voltar a viver na Espanha. Enquanto estavam a se instalar na Venezuela, Francisco Franco morre na Espanha e finaliza a ditadura franquista. Na ocasião, Victor resolve voltar ao seu país natal e Roser decide acompanhá-lo. Uma vez na Espanha, o casal percebe os efeitos do franquismo, pois o país já não é o mesmo dos anos 1930. Percebem que alguns aspectos da cultura mudaram, como a forma de se relacionar com as pessoas e a modernização de Barcelona, que causou um choque em Victor. Durante uma conversa, eles admitem que se sentem estranhos naquele lugar, porque não conhecem ninguém e não havia emprego para pessoas de sua idade. Dessa forma, reconhecem o Chile como o seu lugar de pertencimento, como é possível perceber neste diálogo de Roser: “Já estou de saco cheio dessa coisa de sermos forasteiros. Vamos voltar para o Chile. Somos de lá” (ALLENDE, 2021, p 275). Nominam Chile como lugar de pertencimento e não a Venezuela, onde estavam residindo mais recentemente, o que demonstra uma escolha

agora consciente e livre de onde gostariam de viver. Durante a narrativa a autora denomina o regresso à Espanha como uma forma de desexílio⁴, já que os personagens voltam ao país natal após o término da ditadura de Franco, no entanto essa experiência não necessariamente significa a “volta ao normal”, isto é, quando os exilados regressam do exílio podem se sentir estranhos no seu país, porque se encontram com uma nova realidade e não possuem mais laços identitários com aquele lugar.

Os vínculos construídos com o Chile apontam para o fortalecimento da identidade cultural dos personagens com o novo território do qual passaram a se sentir parte. Figueiredo e Noronha (2005) explicam a diferença entre a construção da identidade nacional e identidade cultural. Na primeira situação, uma rede de símbolos e representações são criadas para que um Estado-Nação seja reconhecido internamente, por seus integrantes e, externamente, pelos Estados já estabelecidos. Com isso, é criada a cultura nacional que representa um Estado. Por outro lado, as identidades culturais têm caráter transnacional, porque reúnem grupos que compartilham uma cultura comum que pode estar relacionada a etnia, gênero, religião, não considerando os limites geográficos. Dessa forma, como essa construção identitária não está ligada a um território, os personagens se (auto)reconheceram e internalizaram os valores culturais do Chile ao longo de sua trajetória no país. Quando então tiveram a oportunidade de escolher entre viver na Espanha ou voltar a América Hispânica, reconheceram o Chile como seu lugar de pertencimento, embora não seja seu país natal, o que evidencia o deslocamento ocorrido em suas identidades culturais.

Ademais, o deslocamento dos personagens, tanto no sentido geográfico, que é o de migrar para outro país, quanto cultural, isto é, de ter uma nova articulação em suas identidades, pode ser entendido segundo o conceito de des(re)territorialização criado pelos filósofos Gilles Deleuze e Feliz Guattari (2016), que se refere a um deslocamento duplo. Para explicar melhor a condição dos migrantes na obra à luz dessa teoria deleuze-guattariana, faz-se necessário entender o conceito de território mediante duas perspectivas. Primeiro, o território, conforme a geografia, refere-se a ideia comumente difundida acerca de um espaço de terra que é delimitado por fronteiras e que serve para localizar um país. Já a segunda interpretação pode ser melhor entendida através da pesquisa liderada por Rogério Haesbaert e Glauco Bruce (2002), na qual esclareceram

⁴ O termo desexílio foi utilizado pela primeira vez pelo escritor uruguaio Mario Benedetti para designar a volta do exilado ao país natal após anos de exílio. O escritor buscou criar uma palavra que significasse “terminar com o exílio e voltar ao país” (FERNANDES, 2015, p. 56).

os conceitos de desterritorialização relativa e desterritorialização absoluta que estão presentes na obra *Mil Platôs 3* (1980). A desterritorialização relativa está relacionada ao abandono de territórios frequentados pelos personagens no cotidiano, seus empregos, a universidade, o grupo de amigos, a casa. Eles passam a vida abandonando territórios e formando novos. Já a desterritorialização absoluta diz respeito ao pensamento, à criação de novos conceitos, ou seja, os personagens criam territórios quando a percepção sobre suas identidades culturais muda. Então, quando os personagens saem de seu país de origem sofrem o deslocamento de suas identidades culturais, pois vivenciam a desterritorialização, já que, segundo os autores: “[...] tudo o que é desviado de seu lugar e de uma função tem a ver com o conceito de desterritorialização [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 66 *apud* PARANHOS, 2016, p. 150). A reterritorialização acontece ao mesmo tempo que a desterritorialização, já que os personagens se ajustaram em um novo local, mas não se confunde com a volta ao seu lugar de origem. Ela acontece em um outro contexto: “[...] a reterritorialização diz respeito aos movimentos de (re)codificação, (re)alocação, (re)montagem e (re)colagem, que transformam e reconfiguram prática e semanticamente as espacialidades” (SOUZA, 2016, p. 57). Desta forma, observamos que a obra exemplifica constantemente os conceitos de Deleuze e Guattari, não apenas em um momento específico, uma vez que a noção de território é ampliada pelos filósofos e utilizada para explicar os deslocamentos culturais para além da geografia.

Considerações Finais

Diante do exposto, observamos que os deslocamentos sofridos pelos personagens se refletem diretamente na constituição identitária de cada um, uma vez que ao adentrarem em um novo país, os migrantes vivenciam uma experiência de desenraizamento e, ao mesmo tempo, enraizamento, já que suas identidades e lugares de pertencimento são ressignificados. Nesse processo, os personagens interiorizam os valores culturais do país, mas sem abandonarem suas identidades nacionais, isto é, eles passam a carregar traços das duas culturas. É esse movimento entre culturas que caracteriza a permanência dos migrantes no entrelugar, uma fronteira entre dois mundos, que não pertence a nenhum especificamente, pois mesmo que se sintam parte de um território, suas identidades culturais vão sempre estar em trânsito.

Na obra, os personagens passam por diversos conflitos quando chegam no novo país, como no caso de Victor Dalmau, que não esquece a Espanha e o terror da guerra; ou Roser, que ao se instalar numa casa própria deseja conservar a cultura catalã. O Chile, por sua vez, representa um espaço onde ocorrem trocas culturais dos protagonistas com Felipe del Solar, o poeta Pablo Neruda, o presidente Salvador Allende e assim, somam novas conexões que são fundamentais para a chamada identidade rizomática que é caracterizada pela multiplicidade, ou seja, é construída no meio da diversidade e, por conseguinte, estabelecem vínculos com as pessoas que encontram, fator essencial para a construção identitária dos personagens.

Além disso, a obra apresenta duas perspectivas sobre o conceito de des(re)territorialização: a geográfica e a cultural. No sentido geográfico, a desterritorialização diz respeito à saída dos personagens do país natal para se estabelecerem em outro território, diferente do seu lugar de origem. Como se trata de um movimento duplo em que um é a consequência do outro, a reterritorialização ocorre no Chile. Já o sentido cultural está ligado à fragmentação das identidades dos personagens, já que a visão sobre o seu lugar de pertencimento e suas identidades ganharam uma nova articulação devido a seu deslocamento identitário e esse processo é continuamente evidenciado pelo desenraizamento cultural enquanto estão no período de adaptação ao país.

Dessa forma, Isabel Allende traz a temática da migração e do exílio e, por conseguinte, mistura ficção e realidade, já que revive os fatos históricos como a chegada do Winnipeg no Chile em 1939, acontecimento retratado logo nas primeiras páginas do livro através de imagens reais do navio e dos refugiados. A obra também inclui figuras importantes da história do Chile, como seu tio Salvador Allende e seu amigo Pablo Neruda, além de relembrar um dos períodos conturbados de sua vida, que foi a ditadura militar chilena, ocasião em que também foi perseguida e exilada, assim como o protagonista. Durante uma entrevista para a revista *People en Español* (2020), enquanto estava a fazer a divulgação *Largo pétalo de Mar*, a autora afirmou que a obra é uma merecida homenagem a Pablo Neruda, por seu esforço para a chegada dos refugiados no Chile, considerando que ele convenceu o governo a recebê-los e viajou a Espanha para selecioná-los. Assim, Pablo Neruda foi responsável por trazer esperança para aquelas pessoas, rejeitadas por muitos países e Isabel Allende, em nossos dias, quando ficcionaliza esses acontecimentos, é responsável por eternizar esse fato

histórico e suas memórias pessoais em uma bela narrativa que coloca em debate as diferentes e complexas questões que envolvem os deslocamentos culturais na ficção latino-americana.

Referências

- ALLENDE, Isabel. *Longa Pétala de Mar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2021.
- BERND, Zilá. *Literatura e Identidade Nacional*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 15-31.
- CAPAVERDE, Tatiana da Silva. Estrangeiro. In: BERND, Zilá (org.). *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial/Editora da Universidade, 2007. p. 249-255.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 1-18.
- FERNANDES, Neiva Maria Graziadei. Desexílios. In: FERNANDES, Neiva Maria Graziadei. *Fronteiras da memória, o exílio de cada um. A narrativa dos rastros em Mario Benedetti e Marta Traba*. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. p. 55-57.
- FIGUEIREDO, Eurídice; NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Identidade Cultural e Identidade Nacional. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora, UFJF, 2005. p. 189-205.
- ISABEL Allende habla de su libro “Largo Pétalo de Mar”. Entrevista realizada por Armando Correa. Publicado pelo canal People en Español. Nova Iorque, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pG6_sbZSrLw&t=375s. Acesso em: 14/04/21.
- OLIVIERI-GODET, Rita. Errância/migrância/migração. In: BERND, Zilá (Org.). *Dicionários das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010. p. 189-209.
- OUELLET, Pierre. *L'esprit migrateur: essai sur le non sense comun*. Montreal: Trait D'Union, 2003.
- PIÑERO, María Rocío Cobo. Migração, Migrância. In: COSER, Stelamaris (org.). *Viagens, deslocamentos, espaços: conceitos críticos*. Vitória: EDUFES, 2016. p. 216-223.
- PARANHOS, Ana Lúcia Silva. Des(re)territorialização. In: BERND, Zilá (org.) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literaris, 2010. p. 147-166.
- RODRIGUES, Sara Novaes. Pertencimento. In: COSER, Stelamaris (org.). *Viagens, deslocamentos, espaços: conceitos críticos*. Vitória: EDUFES, 2016. p. 280-286.
- RAMÓN, Elisenda Sans. *Los cuáqueros*. [S. l.: s.n]. 1995.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000. p. 73-102.

SOUZA, Aline Prúcoli de. Des-re-territorialização. In: COSER, Stelamaris (org.). *Viagens, deslocamentos, espaços: conceitos críticos*. Vitória: EDUFES, 2016. p. 54-60.

Recebido em: 23/07/2021

Aceito em: 21/10/2021

A mulher duplamente subversiva em *Outros Cantos*, de Maria Valéria Rezende

The doubly subversive woman in Outros Cantos, by Maria Valéria Rezende

Sávio Roberto Fonseca de Freitas¹
Raíza Hanna Saraiva Milfont²

Resumo: Em *Outros Cantos*, de Maria Valéria Rezende, acompanhamos a personagem Maria, que em uma viagem de ônibus sertão nordestino adentro, mergulha em suas recordações de viagens que fizera outrora, especialmente aquela que fez a Olho D'Água, vilarejo do mesmo sertão que cruza agora e que esteve hospedada quarenta anos antes. A protagonista viajou a Olho d'Água disfarçada de professora do Mobral, quando na verdade era uma militante comunista que tem como missão articular um levante popular, misturando-se e conscientizando os sertanejos dos desmandos de quem estava no poder, em plena ditadura militar. A partir dessa narrativa trazida pela memória a partir de deslocamentos, este artigo teve como objetivo refletir a respeito da representação da mulher no cenário ditatorial brasileiro nesta obra contemporânea, discutindo sobre a militância feminina que, no caso de Maria, é realizada de maneira descentralizada, no meio rural. Foi feita uma revisitação histórica-teórica da Crítica Feminista, que buscou desvelar as vozes que sofrem sistematicamente com apagamentos. A investigação foi realizada com recortes de porções narrativas significantes da obra a respeito da categoria analítica escolhida, entrecruzados com os dados teóricos levantados. Concluiu-se que obras como a da autora aparecem como ricas narrativas onde é possível traçar perspectivas a respeito da memória e da atuação feminina durante a ditadura civil-militar brasileira.

Palavras-Chave: Mulher militante; crítica literária feminista; ditadura militar brasileira.

Abstract: In *Outros Cantos*, by Rezende, we accompany the character Maria, who immerses herself in a trip inside the Brazilian Sertao by bus, immersing herself in her travel memories she had made, especially the one she made to Olho D'Água, a village in the same Sertao that crosses now and that she was staying forty years before. The protagonist traveled to Olho d'Água disguised as a teacher at the Mobral, when in fact she was a communist militant whose mission was to articulate a popular uprising, mixing and raising awareness among the backlanders of the excesses of those in power, in full military dictatorship. Based on this narrative brought by memory from displacements, this article aimed to reflect on the representation of women in the Brazilian dictatorial scenario in this contemporary work, discussing the female militancy that, in Maria's case, is carried out in a decentralized way, in rural areas. A historical-theoretical revisitation of the Feminist Criticism was made, which sought to unveil the voices that systematically suffer from blackouts. The investigation was carried out with clippings of significant narrative portions from the work regarding the chosen analytical category, intertwined with the theoretical data raised. It was concluded that works like the author's, appear as rich narratives where it is possible to draw perspectives regarding the memory and female performance during the Brazilian civil-military dictatorship.

Keywords: Militant women; critical feminist theory; Brazilian military dictatorship.

Primeiras colocações

A crítica literária feminista tem aberto um espaço importante para o estudo da voz de autoria feminina dentro da literatura mundial, buscando desvelar os espaços e valores destinados à mulher enquanto leitora e escritora, bem como “os traços de

¹ Doutor em Letras. Professor de Literaturas de Língua Portuguesa do DL-CCAE e do PGL/UFPB. Lattes: lattes.cnpq.br/6320246955492429; ORCID: orcid.org/0000-0001-7541-3377. E-mail: savioroberto1978@yahoo.com.br.

² Mestranda em Letras pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB. Lattes: lattes.cnpq.br/4217014327877593; orcid.org/0000-0002-8281-9743. E-mail: raizahanna@gmail.com

patriarcalismo que perpassam a obra” (ZINANI, 2018). Neste sentido, analisar uma obra literária a partir dos problemas de gênero traz apontamentos significantes e significativos para o reconhecimento das desigualdades sociais, culturais, econômicas e políticas impostas à mulher historicamente, podendo, inclusive, desvelar narrativas contra-hegemônicas sobre momentos históricos, trazendo um contraponto imprescindível para a linguagem oficial que obteve sempre o crédito total dos fatos históricos.

Dentro desse contexto, o quarto romance de Maria Valéria Rezende, *Outros Cantos*, escrito em 2014, é costurado sob uma narrativa de autoria feminina que se emaranha com um doloroso momento histórico brasileiro, a ditadura civil-militar que esteve em vigor entre 1964 a 1985. Na obra, Maria é a personagem-narradora que, através de lembranças, conta a sua história como militante massista³ durante o período ditatorial, onde agiu de forma mais descentralizada e através da educação popular. Suas lembranças viajam por alguns lugares – sempre desérticos e solitários – no mundo, mas sobrevoam principalmente o sertão de Olho D’Água, vilarejo do nordeste brasileiro em que esteve disfarçada de professora do Mobral, projeto de alfabetização de adultos criado pelo governo militar na década de 1970.

A obra de Maria Valéria Rezende nos traz reflexões que são caras à Teoria Feminista e à Crítica Literária Feminista, em especial às teorias feministas contemporâneas, como a subversão vivenciada por uma mulher militante. São abordadas ainda outras questões importantes para a luta feminista, como a violência contra a mulher, a violência doméstica e sororidade, ou melhor, “uma possível sororidade” ocorrida entre as principais personagens do romance. “Possível” no sentido de haver uma ajuda mútua entre as duas mulheres, mas não por serem mulheres, o que ensejaria o termo sororidade, pelo menos não conscientemente.

A narrativa também carrega fortes posicionamentos políticos e econômicos a respeito do desenvolvimento da região nordeste do Brasil, acontecido nas últimas décadas. Posicionamentos que são levados por pensamentos questionadores sobre a globalização capitalista que atingiu o Nordeste nos últimos anos, onde a personagem

³ Termo que significa uma posição de militância oposta à militância armada, também conhecida como “militância desarmada”. Segundo Conceição (1999) “A educação será entendida, aqui, portanto como formação política (e não em sentido estrito de preparação de mão-de-obra) e a educação dos militantes partidários como iniciativa de socialização, de preparação para o exercício de atos políticos, de democratização política, de doutrinação que visa o ‘desenraizamento do mundo burguês’, ou de eliminação das ‘estruturas mentais e da imaginação política moldadas pelo capital’.”

traz pontos de convergência e divergência entre sertão dos anos 1970, sem recursos e fechado em sua própria cultura, e um sertão da segunda década do século XXI, com acesso a mais recursos e totalmente aberto ao que vem de fora, mesmo que com escassa contextualização cultural exterior para seus habitantes.

Posto esse apanhado geral do romance, o artigo aqui presente se propõe, através da narrativa de Rezende, focar no tema da subversão da personagem Maria, e pensar sobre o papel da mulher na militância política, especialmente dentro de um regime ditatorial, abarcando as teorias da crítica feminista que serão revisitadas como aporte para o desenvolvimento da análise.

Crítica literária feminista: um caminho epistemológico para a literatura contemporânea de autoria feminina

Com o surgimento da psicanálise freudiana, no começo do século XX, e a descoberta do subconsciente, o mundo começou a entender que não havia apenas uma só perspectiva de visão sobre a realidade, compreensão alimentada ainda mais pela filosofia existencialista. As narrativas eram múltiplas, uma vez que cada ser humano percebia o mundo à sua maneira dependendo do que foi construído em sua psique. Dentro desta revelação, a Literatura, a História e outros campos de saberes passaram a não se conformar com a unicidade da historiografia e do cânone literário, iniciando mudanças referentes aos discursos e narrativas oficiais. As vozes marginalizadas, ou ainda excêntricas (no sentido de estar fora do centro), começaram a ser desveladas e a assumirem um lugar de importância nunca antes atingido.

A narrativa de autoria feminina e feminista, então, começou a ganhar cada vez mais espaço dentro da literatura, bem como sua crítica. A crítica literária feminista anda lado a lado com o feminismo enquanto movimento social, que já vinha em ascensão desde a Revolução Francesa. Assim, Mary Wollstonecraft surge, em 1792, com *A vindication of the rights of woman*, um manifesto sobre os direitos das mulheres, que se tornou um marco para a literatura feminista. Nos Estados Unidos, em 1848, houve o primeiro congresso de mulheres, que ficou conhecido como Convenção de Seneca Falls, onde mulheres de todo o país discutiram sobre seus direitos e pensaram sobre a reivindicação do sufrágio feminino. Para Nattie Golubov (2012, p. 9, tradução nossa), “a essas precursoras podemos chamar de ‘protofeministas’, já que o termo feminismo (...)

criou seu significado atual para identificar um movimento da década de sessenta, o Movimento de Liberação Feminina”⁴.

O movimento feminista e sua literatura ganhou mais força durante o século XX. A partir de então, convencionou-se dividir sua movimentação em ondas. A primeira onda abrange os escritos realizados por Virgínia Woolf e Simone de Beauvoir, na primeira metade do século XX. Essas autoras pensavam em um feminismo que abordava mais os problemas dos direitos civis, o sufrágio feminino e o conceito de igualdade. Na sua obra de maior sucesso, *Um teto todo seu*, de 1928, Woolf debate a respeito da falta de condições materiais da mulher, que inviabiliza a sua total expressão artística. A escritora também acreditava que a expressão escrita, quando de autoria feminina, era diferenciada, uma vez que suas experiências sociais, materiais e psicológicas também eram.

Simone de Beauvoir, através da filosofia existencialista, ocupou-se em traçar um panorama histórico da mulher e investigar o lugar designado a ela dentro da sociedade. Em *O Segundo Sexo*, de 1949, Beauvoir verifica que o espaço que se destina à mulher é o privado, sendo ela, desta forma, cerceada ao ambiente doméstico e suas atividades cotidianas, enquanto as atividades públicas, assim como seu espaço físico, foram reservados aos homens, sendo eles, então, os responsáveis pela criação das leis e regulamentação de costumes, possuindo maior liberdade de criação e expressão. Para a escritora, a mulher por si própria se coloca no lugar do Outro e acaba não criando uma expressão de maior autoria.

Os trabalhos domésticos a que está voltada, porque só eles são conciliáveis com os encargos da maternidade, encerram-na na repetição e na imanência; reproduzem-se dia após dia sob uma forma idêntica que se perpetua quase sem modificação através dos séculos; não produzem nada de novo. (BEAUVOIR, 1949, p. 83).

A segunda onda feminista surgiu em meados dos anos 60 e 70, e abordou questões mais ligadas ao corpo e sexo feminino, pregando principalmente a liberação da mulher. As teóricas críticas dessa onda passaram a basear seus estudos no conceito de *differance* preconizado pelo teórico francês Derrida. Aqui, as estudiosas passaram a pensar a respeito da diferença do *ser* mulher, e colocar em xeque a versão

⁴ No original: “a estas precursoras podríamos describirlas como “protofeministas”, pues el término de feminismo (...) cobró su significado actual para identificar un movimiento social en la década de los sesenta, el Movimiento por la Liberación de la Mujer”.

de um mundo construído hegemonicamente pelo homem, através da ideia de desconstrução da arte literária e do cânone estabelecido. A desconstrução é posta em discordância do construcionismo, que para Fuss (1989) é “articulado em oposição ao essencialismo e voltado para a refutação filosófica deste último, insiste no ponto de que a essência é ela própria uma construção histórica”. Essas autoras também se apoiaram nos estudos psicanalíticos de Lacan, que fez uma releitura das teorias freudianas relacionadas ao complexo psicológico feminino.

A crítica literária feminista neste período pode ser vista sob dois grandes braços: a anglo-americana e a francesa. Entre as críticas anglo-americanas, os trabalhos de Kate Millet, Elaine Showalter, e Sandra Gilbert & Susan Gubar se destacam. Kate Millet promoveu uma modalidade crítica feminista que se opunha ao *New Criticism*, indagando a respeito do ponto de vista da leitora. Showalter, por sua vez, divide o que chamou de Crítica Literária Feminista da concepção de Ginocrítica. A primeira abordagem teria um conceito mais ligado à mulher enquanto leitora; a segunda, à mulher enquanto escritora. As autoras Sandra Gilbert e Susan Gubar, no texto *Infeção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria*, trazem uma contribuição interessante a respeito da ansiedade que as mulheres escritoras sofrem por não possuir predecessoras, já que o cânone literário é constituído por homens, o que não reflete as necessidades e vivências das mulheres, pois “os precursores masculinos da escritora simbolizam a autoridade” e “falham em apontar meios pelos quais ela experimenta sua própria identidade como escritora”. (GILBERT & GUBAR, 1965, p. 192).

Na crítica feminista francesa, um destaque foi o estudo sobre uma possível “escrita feminina” de Hélène Cixous, principalmente em seu texto mais famoso *O riso da Medusa*, de 1975, onde vincula a sexualidade com textualidade e defende o direito da mulher ao próprio corpo para que assim ela possa ter uma maior desenvoltura também no processo artístico e de escrita.

E por que não escreves? Escreve! A escrita é para ti, tu és para ti, teu corpo é teu, agarra-o. Eu sei por que não escreveste. (E por que eu mesma não escrevi antes de vinte e sete anos.) Porque a escrita é ao mesmo tempo o demasiado alto, o demasiado grande para ti, é reservado aos grandes, ou seja, aos “grandes-homens”; que “besteira”! (CIXOUS, 1975, p. 131).

A terceira onda feminista, ou ainda chamada pós-feminista por algumas autoras, é o movimento que ocorreu a partir dos anos 80, chegando aos dias atuais. Esse

movimento seria uma prolongação da onda anterior, sendo, por isso, chamada de pós, uma vez que ainda luta por pautas da onda feminista anterior. A crítica feminista aqui possui uma raiz nos estudos pós-modernos, que abarcam o pós-estruturalismo e pós-colonialismo, e passam a compreender que as mulheres são diversas, tais quais os feminismos. Os chamados Estudos Culturais e de Gênero passam a ser o pano de fundo dos estudos feministas e as mais variadas mulheres são abraçadas na causa. O conceito de interseccionalidade é explorado por entender que o entrelaçamento das mais diversas formas de opressões por vetores sociais distintos (tais como gênero, raça, etnia, classe social, etc.) são acumuladores de desigualdade. Pensadoras como Judith Butler e sua teoria queer reivindicam um sistema não-binário.

A crítica feminista latino-americana está baseada especialmente nos estudos pós-coloniais, na intenção de compreender as relações de poder desembarcadas com o colonizador europeu em terras americanas, como o processo de colonização produziu cicatrizes profundas no funcionamento da nossa sociedade e como ela consegue se perpetuar nos dias atuais. Utilizando as teorias da colonialidade, é possível criar um vínculo a mais de opressão sobre a escrita produzida por mulheres latino-americanas.

Na contemporaneidade, a crítica literária feminista tem pensado a respeito da exclusão das mulheres dentro do cânone; as reformas que devem ser estabelecidas para que a escrita de mulheres seja incluída nele ou ainda se é possível a criação de um cânone alternativo; bem como tem tentado construir uma tradição literária feminista, desvelando a escrita feita por mulheres nos mais variados períodos históricos da humanidade e encorajando, cada vez mais, a continuidade da feitura artística de mulheres ou *sujeitas* que se reconheçam como do gênero feminino. É também trabalho da crítica literária feminista o estudo sobre obras que contenham narrativas com personagens femininas, ou não, portanto que estejam entranhadas em histórias que problematizem o sistema patriarcal como todo, tenham elas caráter ficcional, biográfico ou epistolar.

Nesta perspectiva, *Outros Cantos* é um romance ficcional fértil para o campo da crítica feminista, já que conta a história de uma personagem-narradora mulher, que subverte o governo ditatorial de seu país na intenção de construir, através da educação popular rural, um levante contra os desmandos do governo, encontrando também novos aprendizados relacionados à prática da vida sertaneja e pobre.

A análise feita ancorou-se principalmente nas teorias feministas modernas e contemporâneas, entrelaçando o que tem sido pesquisado pelas críticas literárias e filosofas feministas da metade do século XX ao século XXI.

Outros cantos, uma narrativa feminista

Outros Cantos é um romance ficcional que usa, por meio da narrativa em primeira pessoa, a memória como estrutura textual. A memória a que somos convidadas a conhecer é a da personagem Maria, uma senhora septuagenária que inicia a obra contando que se encontra em um ônibus para viajar ao sertão nordestino brasileiro a convite de um sindicato de trabalhadores rurais para uma palestra onde deveria “ajudá-los numa reflexão crítica sobre o pensamento dominante e a influência da mídia televisiva” para poderem “lutar por uma proposta educacional adequada a realidade sertaneja” (REZENDE, 2014, p.73). Enquanto cruza esse sertão contemporâneo, durante o ano de 2014, Maria vai lembrando de alguns outros sertões em que já esteve. Sertões espalhados pelo mundo afora, como o deserto do Saara argelino e o Zacateca mexicano, mas é principalmente no sertão de Olho D’Água, no nordeste brasileiro, que Maria concentra suas lembranças, passando a narrar a sua passagem neste vilarejo 40 anos antes. A narrativa segue toda assim, num ir e vir, entre seu passado em Olho D’Água e suas impressões e reflexões dentro do ônibus em que está no tempo presente.

Maria chegou a Olho D’Água quando tinha trinta anos, no que seria referente aos idos anos 70. Ela chega ao vilarejo com o intuito de dar aulas de alfabetização para adultos, enviada pelo Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização), projeto criado pelo governo militar brasileiro. O Mobral foi criado em consideração a algumas metas de grande importância para a população adulta que era analfabeta na época. Porém,

Com a consolidação do Mobral, muitas foram as críticas realizadas à suas propostas por educadores como Anísio Teixeira, Lourenço Filho e Célia da Rocha Reufels (NISKIER *apud* BEUZO; TONIOSSO, 2015, p. 201). Os educadores criticavam os métodos de alfabetização utilizados, dizendo que os mesmos, produziam males; que os alunos voltariam a ser analfabetos e que o governo não queria educar nenhum indivíduo. (BELUZO; TONIOSSO, 2015, p. 201).

Maria logo é recepcionada com muita empolgação pelos residentes do lugar que, segundo o que descreve, pareciam não ter recebido nenhuma outra forasteira há tempos. Apesar da promessa do governo de que começaria logo a dar aulas e receber as apostilas e materiais do projeto, a visita de um representante político, para que pudesse dar início às atividades escolares, se estende durante um grande período, sem nenhum sinal de quando chegaria.

Enquanto espera para poder iniciar suas aulas, a professora, vinda do Sudeste, decide trabalhar como qualquer outro morador de Olho D'Água para conseguir prover seu sustento até que alguma folha de pagamento vinda do governo lhe chegue às mãos. A atividade principal, que parece girar o sistema econômico inteiro do vilarejo, é a tecelagem manual de redes, que se inicia desde o tingimento do fio de algodão cru até a dança com o aparelho de tear para dar forma às redes. O trabalho se mostra pesado e sem quase nenhum retorno financeiro, só mesmo o suficiente para que os moradores de Olho D'Água sobrevivam durante o ano. A pintura do algodão cru é destinada aos homens, enquanto o trabalho de tear, às mulheres. Apesar disso, Maria decide trabalhar na parte de tingimento, onde só uma outra mulher trabalhava junto aos homens, Fátima, que viria a ser a sua mãe-amiga naquele lugar.

Mexer, sem parar, o fio e a tinta borbulhante, retirar com longas varas as meadas coloridas, fumegantes, e pô-las a secar sobre uma sucessão de cavaletes rústicos, desenlear o fio, já seco, e enrolá-lo em grandes bolas para depois urdir os liços, entremeando as cores em longas listras, transformar o povoado naquele espantoso arco-íris descontraído, *era trabalho de macho*. (...) Em uma semana estava pronta a urdidura para transformar o fio bruto nas redes que me haviam embalado a infância e cuja doçura em nada denunciava o esforço sobre-humano e a dor que custavam. (REZENDE, 2014, p. 20 – grifo nosso).

Maria passa meses trabalhando no tingimento do algodão cru com Fátima e outros homens, esperando a chegada do seu contrato de professora para iniciar suas aulas, e vai criando laços de amizade com aqueles habitantes que seguem a recepcionando cada vez com mais carinho ao passar dos dias. Ela, então, começa a tomar conhecimento das tradições e histórias dos moradores do vilarejo, fica sabendo sobre o ofício de tecelagem e de como esse serviço pertencia a um só proprietário, chamado por todos do lugar de “Dono”, e estreitando o vínculo afetivo com todos, especialmente com sua companheira de trabalho Fátima, mulher com filhos e marido

ausente, o que a fez lançar-se no trabalho mais pesado da tecelagem, de onde pode prover o sustento dos seus.

Encontrei ofício e família naquele canto escondido. Podia ficar preenchida de estranha euforia, e, subitamente livre de uma espécie de cegueira frente ao desconhecido, comecei a ver cada um, cada coisa, cada movimento na sua unidade e seu sentido. Pelas mãos de Fátima cheguei ali de verdade. (REZENDE, 2014, p. 24).

Mesmo diante da missão de ser ela a que levaria um pouco de ensino para aquele lugar distante, onde ninguém sabia ler e sequer conhecia materiais escolares, Maria percebe o quanto ela também tinha a aprender naquele lugar, um aprendizado de vida prática e de realidade dura, mais dura do que já supunha dentro de sua ideologia.

Aprendia eu, cada dia, muito mais e indispensáveis saberes para a teimosa vida nos mais hostis cantos do mundo do que as letras que eu viera trazer-lhes, úteis apenas em mínimas ilhas de privilégio desigualmente espalhadas pelo globo terrestre. (REZENDE, 2014, p. 28).

É com o desenrolar da narrativa que a autora nos vai dando pistas de que, na verdade, Maria não compactuava com o projeto de educação do Mobral, e é já mais perto do final do romance que nos fica claro que ela é uma militante massista enviada a Olho D'Água por algum movimento de oposição ao governo ditatorial. Sua subversão é realizada não só através de sua estratégia ideológica para libertação intelectual dos injustiçados, como também pelos próprios métodos que pretende utilizar no momento de suas aulas, um método freiriano de educação, que havia sido substituído por um mais ligado às normas cultas da língua portuguesa pelo Mobral.⁵

Continuei, agora mais forte e decidida, a buscar caminhos por ali mesmo. Arriscava-me pelo mato cada vez mais longe, com meu bloco de desenho e alguns lápis de cor para identificar e registrar as diferentes espécies de plantas, cujos nomes imaginava utilizar na alfabetização. (REZENDE, 2014, p. 130)

⁵ “O regime autoritário, além das intervenções nas escolas e universidades, prendendo, deportando e aterrorizando professores e intelectuais, interrompeu os percursos da Escola Nova e da pedagogia implantada pelo Sistema Paulo Freire, por exemplo, com a instauração da Lei de Diretrizes e Bases (LDB) nº 5.692/71, fazendo do tecnicismo o novo pilar da educação no Brasil.” (FREDERICO, 2017, p. 17).

No trecho citado temos conhecimento do método utilizado por Maria para alfabetizar os seus alunos, trabalhadoras e trabalhadores adultos, através dos ensinamentos de Paulo Freire, que desenvolveu um método que utilizava palavras tiradas do cotidiano dos alunos; por isso, vai anotar os nomes relativos à flora local.

Uma mulher subversiva, uma dupla subversão

No estudo de uma personagem, o seu contexto externo importa para que sejam avaliadas todas as questões extrínsecas e intrínsecas à obra. Antônio Candido (2008, p. 14) nos lembra que “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”. Essa perspectiva é imprescindível também para os estudos de gênero em obras ficcionais, uma vez que a influência do entorno cultural é diretamente relevante para a narrativa.

Na crítica feminista, o contexto social, cultural e histórico a que a mulher é entrelaçada na narrativa surge como pano de fundo para o entendimento de sua condição enquanto *sujeita* perante uma sociedade patriarcal. Hollanda (1994, p. 14) nos lembra que “as noções de ‘linguagem feminina’ ou mesmo de ‘identidade feminina’, enquanto construções sociais, exige a avaliação das condições particulares e dos contextos sociais e históricos em que foram estruturadas”.

A narradora-personagem, ao ir revelando sua verdadeira missão em Olho d’Água pelo desenvolvimento de sua memória, vai abrindo o caminho de um entendimento muito mais abrangente e complexo sobre a sua vida e sua subversão. O contexto a que Maria é lançada dentro da história nos abre um olhar de coragem sobre a personagem, afinal, ela é uma mulher de 30 anos, que vai sozinha a uma cidade no interior do sertão nordestino, durante a ditadura militar brasileira, nos anos 70, com a intenção de, através da educação, implantar a ideia de revolução nos sertanejos e quem sabe conseguir realizar um levante popular naquele local. Ao que parece, sua entrada primeira no cotidiano de Olho D’Água seria acompanhada, mais à frente, de alguns companheiros que deveriam chegar em dado momento.

Por mais que buscasse, não encontrava outro caminho digno e honesto para os companheiros, conhecidos ou desconhecidos, com quem me tinha comprometido. Devia desenrolar-me sozinha, incomunicável pelo tempo que fosse necessário, para não despertar suspeitas, até criar as

condições para a vinda dos outros. Assim tinha sido planejado, e eu, *corajosa* ou insensatamente, havia aceitado a missão (REZENDE, 2014, p. 105 – grifo nosso).

Sua bravura, bem como seus ideais perante a opção de escolher a militância de caráter massista e descentralizadora, fica ainda mais clara no trecho adiante:

Saberia, sim, abrir uma frente de inserção, preparar pacientemente a vinda dos demais para fermentar, por longo tempo, a consciência, a organização, a longa luta, verdadeiramente popular, de baixo para cima, alastrando-se pouco a pouco por todo o país e o continente, contra todas as formas de opressão. Os que acreditaram nas armas como estopim para que o povo levantasse e se libertasse iam sendo dolorosamente dizimados. (REZENDE, 2014, p. 105).

Como apontado anteriormente, Simone de Beauvoir revelou, através do estudo da história feminina, que a mulher sempre foi destinada ao ambiente privado, e por este motivo, enfraquecida perante as decisões e atividades concernentes ao público, desde muito cedo.

A maior maldição que pesa sobre a mulher é estar excluída das expedições guerreiras. Não é dando vida, é arriscando-a que o homem se ergue acima do animal; eis por que, na humanidade, a superioridade é outorgada não ao sexo que engendra e sim ao que mata. (BEAUVOIR, 1949, p. 84).

O fato de Maria sair do lugar simbólico que foi designado a ela como mulher perante uma sociedade patriarcal, coloca-a em posição de subversão. Somado a isso, a personagem também comete uma segunda subversão ao enfrentar os desmandos autoritários do regime ditatorial em vigor na época em que vive, o que pode configurar o que, nesse artigo, chamamos de *dupla subversão*.

Ela subverte seu papel simbólico como mulher ao agir ativamente no ambiente público, deixando o ambiente familiar e doméstico a que foi destinada, e também desobedecendo as ordens do governo ditatorial, arriscando-se a partir, sozinha, na estrada dos que desejam mudar o mundo, pela luta que tanto acredita. Nesse movimento de sair do trilho a que a cultura e a sociedade a colocou, ela forma sua identidade enquanto *sujeita* militante, enquanto mulher militante.

A respeito da militância feminina na época da ditadura militar brasileira, Colling nos lembra que:

A mulher militante política nos partidos de oposição à ditadura militar cometia dois pecados aos olhos da repressão: de se insurgir contra a política golpista, fazendo-lhe oposição e de desconsiderar o lugar destinado a mulher, rompendo os padrões estabelecidos para os dois sexos. A repressão caracteriza a mulher militante como Puta Comunista. Ambas categorias desviantes dos padrões estabelecidos pela sociedade, que enclausura a mulher no mundo privado e doméstico. (COLLING, 2004, p. 175).

Ao final do romance, Maria acorda durante uma noite escutando sussurros nas casas ao lado que apontavam a presença de militares chegando pelas bandas de Olho D'Água em busca de subversores, por isso decide deixar o vilarejo às pressas, fugida, mas antes tendo uma revelação: os moradores daquele lugar onde esteve por breve período sabiam, ou, ao menos, tinham alguma noção, de quem ela realmente era. O que demonstra uma coação com sua atitude subversora, ou talvez até um desejo de mudança, daquele povo que, no início, sequer acreditavam que o aprendizado da leitura poderia mudar a sua realidade. De um certo jeito, Maria os despertou para um mundo novo mesmo sem conseguir cumprir por completo a sua missão.

Nem houve tempo para que a dúvida, a dor e o medo me dominassem, já batiam a minha porta e eu sabia o que diriam. 'Maria, corra, junte suas coisas. O caminhão das redes sai as quatro, corra, pelo amor de Deus.' Eles sabiam, sem saber, muito mais sobre mim do que eu imaginava. (REZENDE, 2014, p. 145).

A construção da personagem Maria, feita por Maria Valéria Rezende, consegue extrair uma multiplicidade de pensamentos e atitudes referentes à personalidade e desafios enfrentados por uma mulher militante dentro de um contexto de regime ditatorial, e enriquece o debate a respeito de gênero, feminismo e ideologia política pelo viés do pensamento feminista. Portanto, é possível afirmar que Maria é essa mulher subversiva, duplamente subversiva, que pode ocupar o espaço, simbólico ou físico, que desejar e contribuir para a problematização e enfrentamento do sistema patriarcal, almejando sua ruptura.

Últimas considerações

Através da narrativa de *Outros Cantos*, de Maria Valéria Rezende, podemos encontrar um caminho possível para o debate a respeito da atuação da mulher militante durante a ditadura civil-militar acontecida no Brasil entre as décadas de 1960 a 1980. Na personagem Maria, podemos perceber as atividades da militância descentralizada e massista de algumas das ativistas e dos ativistas que investiram tática, tempo e planejamento para a derrocada do governo ditatorial, bem como das injustiças perpetradas pelo sistema capitalista. É importante notar as táticas diferenciadas desse grupo militante, que acreditava na educação como a principal arma para a mudança social desejada.

No caso de Maria, como vimos durante o desenvolvimento deste artigo, a sua vivência durante sua militância é a que configuramos como *dupla subversão*: uma vez que estando no lugar social de mulher, sua atividade política é vista como um desrespeito ainda maior para os mantenedores do estado de coisas, perpetrado pelos ditadores.

A narrativa, que é transpassada por memórias, traz uma grande colaboração para os estudos feministas, já que a escrita de mulheres, historicamente, está ligada ao registro de memórias, diários e escritas de si. Ao juntarmos todos os elementos presentes na obra de Rezende, podemos notar o enriquecimento que ela traz para a literatura brasileira de autoria feminina, apontando um futuro mais possível para a memória política feminina, seja ela ficcional ou não.

Referências

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BELUZO, M. F.; TONIOSSO, J. P. O Mobral e a alfabetização de adultos: considerações históricas. *Cadernos de Educação: Ensino e Sociedade*, Bebedouro-SP, 2015, p. 196-209.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos da teoria e história literária*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.
- CIXOUS, Hélène. *Le Rire de La Méduse et Autres Ironies*. Paris: Galilée, 2010. p. 7-68.
- COLLING, Ana Maria. As mulheres e a ditadura militar no Brasil. *História em Revista*. Pelotas, v. 10, p. 169-178, 2004.
- CONCEIÇÃO, Gilmar Henrique da. *Partidos políticos e educação: a extrema-esquerda brasileira e a concepção de partido como agente educativo*. 241f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP, 1999. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/253214>>. Acesso em: 18 nov. 2019.

FREDERICO, Grazielle. *Ausências e silenciamentos: a ética nas narrativas recentes sobre a ditadura brasileira*. 106f. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Brasília, DF, 2017. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/24186/1/2017_GrazielleMeireFrederico.pdf.

Acesso em: 14 abr. 2020.

FUSS, Diana. *O 'risco' da essência*. In: Izabel Brandão (Org.) *Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. p. 362-397.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria*. Trad. Cintia Schwantes e Eliane Campello. In: BRANDÃO, Izabel et al (Orgs.). *Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017. p. 188-210.

GOLUBOV, Nattie. *La crítica literaria feminista – Una introducción práctica*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Coyoacán, México, 2012.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Feminismo em tempos pós-modernos*. In: _____. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 7-19.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil*. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (Orgs.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Fundação Casa Rui Barbosa, 2003. p. 15-25.

REZENDE, Maria Valéria. *Outros Cantos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Crítica feminista: Uma contribuição para a história da literatura*. PPGLET – UCS. Universidade de Caxias do Sul. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/18.pdf>.

Acesso em: 09 jul. 2019.

Recebido em: 20/12/2020

Aceito em: 10/06/2021

Capitu: a sedução da personagem de Machado de Assis, perpassando séculos, até chegar ao empoderamento da mulher moderna

Capitu, the seduction of Machado de Assis' character, spanning centuries, until reaching the empowerment of the modern woman

Cleusa Piovesan¹

Resumo: A análise proposta neste artigo centra-se na relação dialógica entre a personagem Capitu, da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, que se agrega à canção popular, *Capitu*, de Luiz Tatit, o qual apresenta uma personagem com roupagem moderna, que encanta por seus mistérios e seu poder de sedução premeditado, diferente da Capitu machadiana, que apresentava uma sedução inocente. Sob os preceitos da teoria da semiótica da canção (WISNIK, 1989; TATIT, 2007; PIGNATARI, 2004), fazemos uma análise de como Tatit visualiza e descreve o poder das “Capitus” da atualidade que contam com o apoio da tecnologia para se tornarem mais atraentes e poderosas, aliando a análise semiótica ao contexto social, e suas possíveis significações. Valemo-nos também dos pressupostos teóricos de Fiorin (2009) e Bakhtin (2006) sobre relações entre os textos. A respeito da literatura e da obra machadiana, contamos com os apontamentos de Candido (2005), Macedo (2005) e Bosi (2007) e, para abordarmos as relações de gênero, Kolontai (2008) e Bourdieu (2017), a fim de promovermos reflexões pertinentes em relação às transformações do papel social da mulher.

Palavras-chave: Semiótica da canção; relações dialógicas; questões de gênero; sistema patriarcal.

Abstract: The analysis proposed in this article focuses on the dialogical relationship between the character Capitu, from the work *Dom Casmurro*, by Machado de Assis, which is added to the popular song, *Capitu*, by Luiz Tatit, which presents a character with a modern garment, which enchants for its mysteries and its premeditated power of seduction, different from the Machado's Capitu, which presented an innocent seduction. Under the precepts of the semiotic theory of song (WISNIK, 1989; TATIT, 2007; PIGNATARI, 2004), we make an analysis of how Tatit visualizes and describes the power of the “Capitus” of today that have the support technology to become more attractive and powerful, combining semiotic analysis with the social context, and its possible meanings. We also make use of the theoretical assumptions of Fiorin (2009) and Bakhtin (2006) about relationships between texts. Regarding Machado's literature and work, we have the notes of Candido (2005), Macedo (2005), and Bosi (2007) and, to address gender relations, Kolontai (2008) and Bourdieu (2017), in order to promote pertinent reflections in relation to changes in the social role of women.

Keywords: Song semiotics; dialogical relations; gender issues; patriarchal system.

Apresentação

Ao escolhermos o *corpus* para compor este estudo de análise comparativa entre a personagem Capitu, da obra de Machado de Assis, *Dom Casmurro*, e a canção composta por Luiz Tatit, *Capitu*, temos como guia a geração de sentidos que dessas obras evocam, cada qual à sua época, inseridas no contexto das narrativas ficcionais, em seus efeitos de enunciação dentro do texto, e nos elementos que aproximam e que

¹ Mestre em Letras; Professora QPM (Quadro Próprio do Magistério) na SEED/PR - Colégio Estadual Rocha Pombo/Capanema/PR. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0202720962011000>. ORCID: 0000-0001-9801-7027. E-mail: cleusapiovesan@hotmail.com

distanciam essas personagens, no tempo e no espaço, uma vez que há uma lacuna de mais de um século entre a composição de uma personagem e de outra.

Além das percepções sensorial, emocional e racional, envolvidas na análise e interpretação de textos, está a necessidade de adquirir conhecimentos de mundo para realizá-las, pois eles estabelecem associações de sentido entre a ficção e a realidade, tornando as obras muito mais significativas, quando contextualizadas. Ao explorarmos as possibilidades de análise de uma personagem romanesca e uma personagem de letra de canção, temos a possibilidade de analisarmos o mundo exterior em seu processo de desenvolvimento, vinculado à estruturação do pensamento, de forma consciente e espontânea, associando essa análise aos valores que se transformam no decurso do tempo.

A interdiscursividade, presente entre as obras em análise, é um recurso que muitos autores utilizam para criar novas composições, mantendo uma relação de similaridade com a obra original, seja numa reelaboração estilística do mesmo gênero da referência, seja em outra forma artística de revisitação do mesmo tema, dos *topoi*, histórias ou personagens, como faz, por exemplo, Camões, ao retomar, em forma lírica, a história de Jacó e Rachel, ou Fernando Sabino, no romance *Amor de Capitu* (1998), que figura a história da personagem Capitu, a mulher emblema do feminino. Essas obras constroem outros sentidos e discursos para dialogar com a referência, abordando questões e perspectivas que a obra original suscitou e ainda suscita e, justamente por isso, tornou-se emblema cultural de uma coletividade de uma convenção ou marcou uma determinada época.

A nova linhagem de Capitu, no século XXI, guarda caracteres da Capitu matricial, mas já não é personagem de romance, talvez, por isso mesmo, possa ser a mulher emancipada que é (LUKÁCS). Ela (re)nasce livre e solta numa canção de Luiz Tatit, que lhe tece portentos, figurando com as facetas de mulher empoderada que vive na era da tecnologia, e dela usa e abusa, tornando-se um ícone de libertação para todas as mulheres.

A letra da canção de Tatit enfabula a já antológica personagem Capitu como "totem-tabu" com o poder de sedução de uma mulher fatal que guarda mil disfarces, e de ambiguidades, fazendo uso da poética nos recursos de repetições enfáticas, que retomam os termos predicativos ou outros termos que substanciam e potencializam o *ethos* do ser referenciado. Embora se possa afirmar que, na forma estética da canção,

a letra seja seu componente mais estável e importante, porque é a letra que identifica e restringe as possibilidades de adaptação ou modificação dos versos, é fato que a canção é uma unidade complexa que se forma entrelaçando letra, melodia e harmonia.

A canção ora em tela, no sentido semiótico, é criada na interação proposta entre a letra e a melodia, cuja tessitura é harmonizada, justamente, nas relações semânticas entre a silabação bem marcada pelas nuances de tons e pelo ritmo melódico, implicando também na representação da composição da personagem, que dialoga com todo o arranjo instrumental, sugestivo tanto das ações quanto do estado psicológico de Capitu.

Ao propormos relacionar a interdiscursividade entre dois textos, entendemos que é necessário significar e (re)significar o sentido de cada texto, além de sua superfície, pois há uma representação imagem/sentido atrelada a um contexto social, a um signo/significante que expressa as relações das partes de um texto amarradas ao todo, e que expressa uma realidade concreta e/ou idealizada, real e/ou imaginária, presentes em gêneros textuais de circulação social, que podem ser observados à luz da semiótica, desvelando um nível de profundidade narrativa, além do que está explícito à primeira vista, ou seja, à primeira leitura.

Abordagens teóricas sobre aspectos da obra machadiana

Machado de Assis impõe à sua narrativa, em *Dom Casmurro*, um ritmo que representa a rapidez ou lentidão dos eventos narrados, primando pela construção de períodos em inversão sintática, com metáforas alusivas às situações vividas pelas personagens, ou de suas características psicológicas, com o uso de figuras de linguagem: de construção, de palavras e de sintaxe, demonstrando o “labor de ourives” com que o autor compunha suas obras. Machado é mestre na construção de enredos que exploram os comportamentos humanos, o psicológico dos personagens e situações inusitadas. Como afirma Bosi (2007),

de todo modo, há em Machado mais do que simples inventário: há invenção. E essa inventividade do romancista permitiu-lhe seguir, graças à mobilidade do seu olhar, os movimentos públicos ou íntimos de personagens, que ora vivem segundo o capricho de sensações imediatas, isto é, vivem como indivíduos na acepção negativa de mônadas exteriores umas às outras; ora comportam-se como tipos

agindo de acordo com os cálculos necessários para manter ou elevar o próprio status; ora, enfim, podem trazer em si o agulhão da consciência da sua dignidade como pessoas, sem que essa rara disposição interior seja automaticamente causada pela sua classe econômica (BOSI, 2007, p. 161).

Muitos autores se dedicaram à análise da obra machadiana. Marisa Lajolo (2000, p. 78), em artigo sobre a análise da composição dos textos machadianos, constata que quando Machado traz o leitor para dentro do texto, faz “considerações sobre os deveres de um narrador, que desembocam em elogio à objetividade, economia e racionalidade dos recursos narrativos”.

Sabemos que, em termos estruturais, há nas narrativas componentes actanciais fixos que podem ser recobertos por inúmeras situações concretas. Esses elementos são: a) actante sujeito do desejo: aquele que carece, necessita ou quer alguma coisa ou alguém que, obviamente, não tem a posse e por isso está em disjunção do objeto do seu desejo, carência ou necessidade; b) actante objeto do desejo: aquilo ou aquele de que o sujeito do desejo carece, quer, ou necessita para ser seja lá o que for necessário ou buscado para completar a incompletude do sujeito do desejo em sua dimensão ontológica; c) actante oponente do desejo: aquele ou aquilo que se interpõe entre o sujeito do desejo e o objeto do desejo, assim impedindo a junção entre ambos. Ao elaborar sua obra *Dom Casmurro*, Machado de Assis utiliza-se desses recursos para enredar o leitor e criar a dúvida sobre a traição de Capitu. Para Cândido (2004),

[...] como o livro é narrado por este, na primeira pessoa, é preciso convir que só conhecemos a sua visão das coisas, e que para a furiosa *crystalização* negativa de um ciumento, é possível até encontrar semelhanças inexistentes, ou que são produtos do acaso. [...] Mas o fato é que, dentro do universo machadiano, não importa muito que a convicção de Bento seja falsa ou verdadeira, porque a consequência é exatamente a mesma nos dois casos: imaginária ou real, ela destrói a sua casa e a sua vida (CANDIDO, 2004, p. 25).

E Cândido (2004) estende sua análise a aspectos peculiares da obra machadiana. O modo como Machado se utiliza não apenas dos recursos da narratologia², mas como condensa a observação social, tanto no coletivo, quanto no

² Teoria da narrativa que examina o que elas têm em comum (ou não) procurando identificar os sistemas específicos de regras que as compõe.

individual, sem se comprometer com provar nada, apenas é um espectador e um observador da condição humana. Para esse autor,

a literatura de Machado de Assis possuía um arcaísmo moderno, que sugere o todo pelo fragmento, utiliza um suposto academicismo como forma de provocar o leitor. Uma literatura feita de subentendidos, de alusões e eufemismos, que compreendia as estruturas sociais, mas não era documentária. Uma literatura irônica, elíptica, com um distanciamento estético presente em sua técnica de espectador, que sugere “as coisas mais tremendas da maneira mais cândida” (CANDIDO, 2004, p 25).

O enredo de um romance, como constatamos em *Dom Casmurro*, apresenta uma estrutura que pode ser analisada em seus elementos constitutivos sintáticos e semânticos, permitindo a construção de novas sinapses textuais, bem como podemos extrair dele percepções sensoriais, emocionais e racionais, o que leva o leitor a encantar-se e ficar na expectativa de que a história continue.

A semiótica da canção e a relação entre letra e melodia na canção *Capitu*

Etimologicamente, o significado da palavra “texto” é trama, como um tecido, entrelaçado, composto para estar integrado a sua significação interna, diretamente interligado a fatores externos, uma vez que todo texto nasce do meio social, por uma necessidade de comunicação. A canção popular é um gênero textual que apresenta as relações de sentido do texto em sua relação entre letra e melodia, fazendo a harmonia entre ambos. Já na narrativa romanesca, o nível discursivo, que é onde o sentido profundo do texto se encontra, situam-se os elementos característicos da tipologia textual, nos quais figuram os aspectos de euforia (positivos) e de disforia (negativos), que são valores de juízo, determinados por um padrão social.

A geração de sentido que o texto evoca ao apresentar as figurações, analisada à luz da semiótica, permite-nos a associação das diferentes linguagens, envolvidas na composição das canções, bem como o reconhecimento de elementos que permitem sua análise e interpretação. Para Fiorin (2002, p 103), “recorrência de traços semânticos estabelece a leitura que deve ser feita do texto. Essa leitura não provém de delírios interpretativos, mas está inscrita como virtualidade (possibilidade) no texto”, atrelada ao contexto social de produção.

Os acordes da canção *Capitu* deslizam pelo perfil rítmico-melódico, sugerindo a sensualidade, o poder de sedução da mulher dona de si, da mulher empoderada, com altos e baixos, mas que se sustenta, psicológica e emocionalmente, harmonizada pela consciência de ser dona de sua existência e de seus desejos, mesmos que satisfeitos, virtualmente, como sugere o verso “Você é virtualmente amada amante”. Wisnik (1989) afirma que

[...] se pensarmos as durações e as alturas como variáveis de uma mesma sequência de progressão vibratória, em que o ritmo, a partir de certo limiar, se torna melodia-harmonia [...] poderemos perceber que essas duas dimensões constitutivas da música dialogam muito mais do que se costuma imaginar (WISNIK, 1989, p. 21).

Vemos na canção *Capitu* a estrutura da melodia sugerindo passagens entre tempos e notas musicais, marcados, justamente, pelas reiteraões, repetiões e tensões, tanto na letra quanto no ritmo, e podem ser transferidas ao conteúdo, a fim de construir uma significação, harmonicamente compatível, mostrando os estados passionais, presentes na alternância entre sentidos, nuances, tons, intensidades, velocidades, harmonias, e na duração entre cada alteração, bem como na temática da mulher inserida na era tecnológica, bem representada pelos acordes elétricos. Wisnik (1989) ainda constata que

a pedagogia musical costuma dar atenção nenhuma a essa passagem, a essa correspondência entre as diferentes dimensões vibratórias, e perde aí todo um horizonte de insights possíveis extremamente estimulantes para fazer e pensar música (WISNIK, 1989, p. 21-22).

A tematização e a passionalização da canção são mantidas nas estrofes, que seguem o mesmo ritmo, mantendo o fluxo melódico e a relação entre a letra e os recursos sonoros que erigem sua significação. E alteram-se no refrão, dando ênfase às características da personagem-título, marcando a importância desses elementos para os movimentos de aceleração e desaceleração da melodia, de acordo com a intensidade dos elementos semânticos, dentro do sintagma contextual. Ao estudar sobre a linguagem na música, Barbeitas (2007) constatou que

uma vez musicado, cantado, o texto passa a requerer não apenas os olhos, mas também os ouvidos, de modo que a música não deve ser pensada apenas como um veículo ou como um novo suporte por onde

circula a poesia. Na canção, a sonoridade potencial da palavra poética é inevitavelmente realizada, tornando-a de saída uma “outra coisa” (BARBEITAS, 2007, p. 37)

O texto cantado exige que se amplie o conceito de linguagem, a fim de analisá-lo e compreendê-lo sob novas perspectivas. Há um contraste entre o ritmo da narrativa, em *Dom Casmurro*, e o ritmo da canção *Capitu*, que deve ser observado ao se propor a observação da interdiscursividade entre ambas. A letra das canções, sob o ponto de vista da Semiótica, possui características da poesia porque

pode-se dizer que a semelhança de sons atrai, por analogias, semelhanças de cadências, batidas ou ictus, constituindo o que chamamos de ritmo. Essa atração não se observa na prosa, onde o ritmo está antes submetido, à lógica das frases, sentenças e enunciados do que à analogia musical (PIGNATARI, 2004, p. 23-24).

A canção *Capitu*, de Luiz Tatit, em sua melodia, apresenta-se com os acordes alterados. Dá para perceber que esses acordes são incomuns, porque o estilo da música pede isso e, associando-o ao conteúdo da letra, remete à personagem-título, a mulher inconstante, com jeitinho “hábil” e, ao mesmo tempo “a mulher em milhares”, “quase vírus ardente” que provoca desejos e alimenta as fantasias masculinas.

Constata-se, também, que as sílabas ou as palavras são desenhadas em cada acorde, e não há um verso inteiro com apenas um acorde, há quebras e, em alguns momentos, de sílaba em sílaba, ou mesmo dentro da mesma sílaba, o autor usa essa técnica. Tatit (2007, p. 62) sobre a sílaba, na junção da letra com a melodia, e como ela pode ser entendida na canção, afirma que é preciso observar “os parâmetros para proceder aos estudos sobre essas categorias que ocupam um ‘lugar’ e um ‘tempo’, na cadeia falada é a sonoridade”. Esse é o modo como a semiótica tenta explicar a relação entre a letra da canção e sua melodia, na formação de um produto unívoco.

O texto cantado exige que se amplie o conceito de linguagem, a fim de analisá-lo e compreendê-lo sob novas perspectivas. Há um contraste entre o ritmo da narrativa, em *Dom Casmurro*, e o ritmo da canção *Capitu*, que deve ser observado ao nos focarmos na observação da interdiscursividade entre ambas. A letra das canções, sob o ponto de vista da semiótica possui características da poesia, não do texto literário em prosa, por isso, devemos levar em consideração o que afirma Pignatari (2004) sobre a cadência da melodia:

pode-se dizer que a semelhança de sons atrai, por analogias, semelhanças de cadências, batidas ou ictus, constituindo o que chamamos de ritmo. Essa atração não se observa na prosa, onde o ritmo está antes submetido, à lógica das frases, sentenças e enunciados do que à analogia musical (PIGNATARI, 2004, p. 23-24).

Segundo palavras do compositor de *Capitu*, a arte de compor canções faz com que o letrista faça versos que possam ser cantados com naturalidade, por isso algumas palavras se tornam incompatíveis com a melodia e o ritmo da canção, mesmo que, quando declamados em forma de poema, possam apresentar esses elementos. Na canção *Capitu*, percebe-se o cuidado com a estética, com a harmonização, com a entoação perfeita entre a letra e a melodia, o primor do labor na criação, perceptíveis na mescla de elementos da modernidade com os arranjos tradicionais das canções.

Luiz Tatit, na abertura do Laboratório da Palavra – PACC, promovido pela UFRJ, em 2016, afirma que o estudo literário e o estudo musical dialogam entre si, mas há elementos que os diferem. A junção melodia e letra cria a entoação, que é a melodia da fala quando cantada, marcada pela presença das vogais, que mantêm a oscilação e as inflexões, relacionando letra e melodia. As rimas são pontos de apoio, mas a relação entre melodia e letra vai além disso, tem a ver com o tema, com o instrumento a ser utilizado para acompanhamento, com o que se diz, atingindo o estágio de entoação que faz a significação da canção.

Na canção *Capitu*, o tom, ao fundo, tem acordes de guitarra elétrica, associando-o ao contexto da letra, que cria uma mulher que é *virtualmente amada amante*, fomentando os desejos pela mulher inatingível, do outro lado da tela do computador. Esses elementos melódicos, associados aos tempos da composição, além de apresentar instrumentos da tecnologia, vão impondo o ritmo da canção, dentro do sintagma lexical e semântico, e, como apregoa Tatit (2007),

o ritmo, na qualidade de algo que precisa ser mantido para assegurar a coesão do sentido, desempenha um papel conservador no interior do percurso sintagmático. Ao instaurar a lei entre os elementos melódicos, o tempo rítmico neutraliza, até certo ponto, a inexorabilidade do tempo cronológico, fazendo coexistir impressões de simultaneidade ao lado de impressões de sucessividade (TATIT, 2007, p. 71).

Como na melodia, a personagem *Capitu* também sofreu alterações de comportamento em relação ao tempo cronológico, e às ideologias, percebidas em suas

várias facetas, porque, sendo uma mulher da era digital, pode ser vista sob diversos ângulos, dependendo do olhar do internauta, contextualizando a relação semântica entre letra e melodia; não mais a mulher, mas a mulher empoderada e com autonomia sobre si.

Em sua tese de Doutorado, *A música habita a linguagem: teoria da música e noção de musicalidade na poesia*, Flávio Barbeitas (2007, p. 38) afirma que na análise e interpretação de canções “não só é irredutível a uma leitura unívoca, linear e abstrata, como de saída convoca a uma postura perceptiva e interpretativa em rede”, ou seja, não se pode analisar os elementos da canção popular separadamente.

A influência dos recursos estilísticos de Machado de Assis na canção *Capitu*

Os recursos estilísticos, o cuidado na elaboração da personagem e no enredo, adotados por Machado de Assis, ao elaborar a obra *Dom Casmurro*, também são adotados por Luiz Tatit. Não só nas narrativas em prosa, como o romance, mas também em qualquer gênero que se utiliza da narrativa, como, no caso, a canção de Tatit, os elementos da narratologia devem ser mantidos, porque, como diz Tatit (2007)

as categorias actanciais ocupavam posições paradigmáticas que demarcavam o percurso narrativo e, ao mesmo tempo, respondiam pela dinâmica que movimentava suas etapas em função de um valor-fim. Fundando uma sintaxe narrativa como espinha dorsal do sentido imanente a todos os textos-enunciados, a semiótica pôde armar sua teoria na forma de um modelo descritivo geral que serviu de ponto de partida para a busca coerente de proposições (TATIT, 2007, p. 40).

Pela teoria proposta pela semiótica, o texto que apresenta estrutura narrativa e narratologia pode ser analisado em seus elementos constitutivos sintáticos e semânticos, permitindo a construção de novas sinapses textuais, em qualquer gênero narrativo. Por esses aspectos é possível compreender como *Capitu* pôde ser recriada em um novo gênero textual e, ainda assim, manter relação dialógica, passível de estudo.

Os princípios da semiótica de tempo rítmico e de tempo cronológico contribuem, também, para a compreensão da obra como um todo e, para levar o leitor/ouvinte a perceber os elementos interdiscursivos existentes entre as obras em análise. Perceber, por exemplo, como a memória de Bentinho divaga ao recordar-se de seu amor da

juventude, a composição das personagens, a elaboração dos espaços narrativos e o tempo, ora no presente, ora no passado, adquirem significações, no enredo de Machado, tanto quanto na imaginação de Tatit, que idealiza a mulher virtual, seguindo a estrutura da narrativa que lhe dá origem. Como afirma Bakhtin (2011), existem na narrativa

[...] as condições em que o tempo e o espaço do homem e da sua vida se tornam esteticamente significativos; mas também ganha significação estética a diretriz semântica da personagem na existência, a posição interior que ela ocupa na existência, a posição interior que ela ocupa no acontecimento único e singular da existência, sua posição axiológica nele, a personagem se isola do acontecimento e ganha acabamento artístico (BAKHTIN, 2011, p. 217).

Os elementos extralinguísticos dialógicos penetram nos enunciados e podem alterar ou transformar as significações. E Bakhtin (2011, p. 332) ainda ressalta que “a compreensão responsiva do conjunto do discurso é sempre de índole dialógica”, uma vez que a relação entre o conhecimento do leitor interage com o conhecimento do autor da obra, e este já interagiu com as leituras posteriores à sua composição artística. Tatit, ao dar características novas à Capitu, utiliza-se de seus conhecimentos pré-composição, de análise minuciosa da obra machadiana, concretizando a atitude responsiva e interagindo com um novo leitor, possibilitando novas significações.

A Capitu machadiana é, no decurso da obra, descrita como uma mulher manipuladora e perigosa; a menina tem “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 2015, p. 85), conceitos incutidos em Bentinho por José Dias, um personagem que o tempo todo manipula os acontecimentos a sua volta para tirar proveito de situações e manter-se nas graças de D. Glória, que o sustenta desde a morte do marido, por ele ter se tornado um grande amigo da família. José Dias também descreve os olhos de Capitu como “olhos de ressaca”, o que transtorna Bentinho, como ele próprio afirma em Assis (2015),

Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra de dignidade, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca (ASSIS, 2015, p. 86).

A *Capitu* das memórias de Bentinho é a *Capitu* que ele fora instigado a observar pelo olhar de José Dias e que, na inocência de sua meninice, ainda não podia expressar toda essa malícia, característica de mulheres adultas e maquiavélicas. Sem levarmos em conta de que o narrador memorialista, em primeira pessoa, pode confundir fatos e agregar conceitos que nem sempre condizem com a realidade.

Tatit apresenta-nos uma *Capitu* totalmente oposta à personagem de Machado; a mulher empoderada do século XXI, que manipula, joga com o poder de sedução, com os recursos que a tecnologia lhe permite. Para dar nova vida à *Capitu*, o compositor associou o enredo à melodia, criando a harmonização dos elementos semânticos na canção, o que depende da junção primordial entre sujeito e objeto como categoria comum para a análise linguística e musical de um texto, porque, segundo o próprio Tatit (2011),

a identidade profunda desses dois actantes pode se manifestar tanto na atração que um personagem exerce sobre o outro como na tendência dos temas melódicos se repetirem: se a repetição é imediata, valoriza-se a conjunção; se a repetição é distante, valoriza-se o percurso. As canções desenvolvem, assim, suas principais formas de tratamento melódico – tendendo ora à concentração, ora à extensão – a partir do grau de proximidade entre o sujeito e o objeto, o que vai determinar, inclusive, a aceleração ou desaceleração de seu andamento (TATIT, 2011, p. 13).

O fato de *Capitu*, personagem da canção analisada, ser personagem de uma narrativa, está em destaque, e permite-nos a aproximação de que fala Tatit, para que analisemos toda a progressão de sua atuação em um tempo e espaço curtos, diferente do romance em que há uma narrativa longa, possível de que o leitor se perca em digressões. Para Fiorin (2009, p.169) “uma narrativa mínima define-se como uma transformação de estado. Este se organiza da seguinte forma: um sujeito está em relação de conjunção ou de disjunção com um objeto”. Isso está, de fato, bem perceptível na canção *Capitu*, ao descrever o poder de sedução da personagem e o impacto que ele tem sobre o eu lírico.

Na composição da letra da canção *Capitu*, as orações coordenadas são assindéticas, com repetições imediatas, ditando um ritmo mais acelerado, condizente com a vibração da personagem-título, numa gradação ascendente de ações marcada no verso *É só se entregar/ é não resistir/ é capitular*, fazendo ainda um trocadilho com a palavra capitular, que, no contexto da canção, pode ser verbo ou substantivo, criando a

ambiguidade desse *seu modo de ser ambíguo*, também referindo-se à Capitu. A partir dessas referências sonoras, aliadas à letra da canção, conforme nos aponta Tatit (2011, p. 30), “[...] a base instrumental se encarrega de materializar e difundir as relações de dependência entre os fragmentos melódicos, transformando traços de melodia intensos em medida extensa que perpassa toda a obra”, consolidando o princípio da hermenêutica, que a relação das partes com o todo, marcando a tematização, num processo de significação completo.

Podemos, também, perceber a relação dialógica com a obra machadiana e relacionar a palavra “capitular” ao romance, pois o livro é dividido em 148 capítulos, curtos, marcando cada cena e seus espaços narrativos, significativos para a atuação dos actantes, e para a tematização do contexto da obra. E podemos, ainda, relacionar essa palavra à decisão de Bentinho de mandar Capitu à Europa, após desconfiar da traição, “recapitulando” a ideia inicial de matá-la. Indo mais além, relacionamos, também, ao fato de que, para iniciar sua narrativa, Bentinho “recapitula” fragmentos de sua vida com Capitu, contando suas memórias: as memórias de seu amor idealizado, não concretizado pela desconfiança.

Na canção, Tatit explora o jogo de significados que as palavras permitem, brincando com o leitor/ouvinte, ao modo de Machado de Assis, em cuja obra “o narrador qualifica com frequência o leitor de quem e com quem se fala, organizando hierarquicamente a galeria de leitores que constrói”, como afirma Lajolo (2000, p. 79). Assim, para dar um sentido completo à personagem da canção é necessário que se conheça a Capitu polêmica de *Dom Casmurro*, fazendo a leitura do romance, para entender o conceito de empoderamento que Tatit impõe a sua personagem moderna.

Percebemos já no título, e no refrão da canção de Tatit, a interdiscursividade do enunciado, apontada por Bakhtin (2006, p 268), que afirma que “os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem”. Isso mostra o quanto a escolha vocabular na intencionalidade textual pode ser decisiva para estabelecer as relações de sentido, nesse caso, em relação ao contexto social e em relação à harmonia entre o conteúdo e a melodia.

Como afirma Pignatari (2004, p. 79), “a operação metalinguística resulta em nova linguagem-objeto”, que se faz presente na canção de Tatit, ao recriar uma Capitu, com uma nova roupagem, adequada ao contexto do perfil da mulher moderna, utilizando-se

da relação conteúdo e melodia para (re)significar a obra machadiana, inserindo-a no universo virtual, que domina as relações interpessoais na atualidade.

O uso da linguagem com que Tatit descreve *Capitu*, *Você é virtualmente amada amante/ você real é ainda mais tocante/ não há quem não se encante*, relaciona-se às novas formas de relacionamento amoroso, por meio da internet. Retrata um amor menos idealizado, mesmo que virtual, mais racional, uma vez que num “click”, deleta-se o sujeito do desejo, o objeto da conquista, quando se perde o encanto inicial.

Luiz Tatit, nesse aspecto, extrapola do uso da interdiscursividade, fazendo associações semânticas entre termos que utiliza para descrever sua *Capitu* e expressões que descrevem a *Capitu* de Machado e, também, faz um jogo com a palavra “dom”, que na canção significa um “dote” da *Capitu* internauta, enquanto no romance de Machado, “Dom” é um título irônico que o autor atribui a Bento Santiago, devido às características psicológicas do personagem.

É esse seu modo de ser ambíguo, verso com discurso análogo ao comportamento da personagem da obra machadiana, *Capitu*, com *olhos de cigana oblíqua e dissimulada*, reportam-se à personagem da canção também. Ao usar pela primeira vez a imagem dos “olhos de ressaca”, em *Dom Casmurro*, há a alusão aos perigos que esses olhos podem conter, como a ressaca de um mar bravio, forte, destruidor, imprescindível, com forças de destruição. E a mulher moderna surge mais agitada, mais poderosa ainda do que a jovem *Capitu* da obra machadiana. Assim, Macedo (2005) constata que

[...] o narrador transpostamente insinua nela a tradicional associação simbólica do mar com a sexualidade feminina para, numa não menos tradicional associação metafórica da morte com o ato sexual, sugerir a possibilidade de um fatal afogamento de *Capitu*. Ao ser assim associada à fatal sensualidade do mar, a metafórica cigana fica implicitamente transformada numa metafórica sereia, não menos perigosa, não menos mágica – moral e socialmente ainda mais desumanizada (MACEDO, 2005, p. 100).

Tatit continua usando a interdiscursividade, recriando as figurações marítimas de *Dom Casmurro*, os mesmos “olhos de ressaca”, agitados, turbulentos, que Tatit recria nos versos *Capitu/ A ressaca dos mares/ A sereia do Sul/ Captando os olhares*. A suposta traição de *Capitu* é retomada por Tatit em um contexto menos excludente para o comportamento da mulher adúltera nos versos *A traição atraente/ Um capítulo à*

parte. A interdiscursividade se mantém, apesar de se tratar de gêneros textuais e de estética de produção diferentes em sua estrutura e em sua intencionalidade.

É perceptível o contraste entre a *Capitu*, de Machado de Assis, e a *Capitu*, de Luiz Tatit, sobre o qual pode-se fazer uma análise comparativa entre essas duas mulheres que se inscrevem na história, delineando como o comportamento da mulher se transformou, nessa lacuna de tempo que as separa, transformando a poderosa *Capitu* do século XIX, na empoderada *Capitu* do século XXI.

Uma nova versão das relações amorosas da era da tecnologia no interdiscurso da canção de Tatit

Constatamos que a interdiscursividade é um recurso que muitos autores utilizam para criar novas composições, mantendo uma relação de similaridade com a obra original, seja numa reelaboração estilística do mesmo gênero da referência, seja em outra forma artística de revisitação do mesmo tema, dos *topoi*, histórias ou personagens. As obras com nova roupagem constroem outros sentidos e discursos para dialogar com a referência, abordando questões e perspectivas que a obra original suscitou e ainda suscita e, justamente por isso, tornou-se emblema cultural de uma coletividade de uma convenção ou marcou uma determinada época.

Bakhtin (2001, p. 301) afirma que “o enunciado não está ligado apenas aos elos precedentes, mas também aos subseqüentes da comunicação discursiva”, confirmando que diálogo entre as duas obras é intermitente, perpassando o tempo da narrativa e (re)significando seu contexto social. Essa analogia é possível porque a condição de ser humano, em qualquer época, é ser, e sendo afetado por fatores do meio social, mudam-se as atitudes, os olhares sobre o mundo, mas não sua essência. Os sentimentos não respeitam as barreiras do tempo e nem do espaço.

O amor assume novas maneiras de existir e novas formas de conquista na era da tecnologia. Esse é um dos paradoxos que se percebe nas obras analisadas. Muitas abordagens são feitas, na atualidade, em crônicas, reportagens e artigos, sobre a forma e a fugacidade do amor, na era da cultura digital, como por exemplo a reportagem de Juliana Vines, publicada na Folha de São Paulo, “Aperte enter para terminar”, na qual a autora traz depoimentos de estudantes, psicólogas e professores, com os prós e os contras desse novo tipo de relacionamento. E o artigo de opinião de Jairo Bouer, “O

amor nos tempos da internet”, publicado no Jornal do Brasil, questionando se a internet transforma a forma como as pessoas se apaixonam e vivem seu amor, chegando à conclusão de que não importam os meios para ser feliz, se reais ou virtuais.

E Machado de Assis soube explorar os atributos físicos da personagem Capitu para levar o leitor a ficar na “eterna dúvida” sobre o adultério. Mas, o que é a suposta traição, que permeia a obra, se os amantes não foram pegos em flagrante? Essa visão da mulher adúltera, da obra original, não ocorre na letra da canção, porque Capitu é *Feminino com arte/ A traição atraente*, ou seja, o adultério assume novas feições na era da tecnologia. *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades/ Muda-se o ser, muda-se a confiança;/ Todo o Mundo é composto de mudança, /Tomando sempre novas qualidades*, como bem já disse Camões (2019, p. 86).

Quando Tatit verseja que nessa Capitu da era cibernética a traição é *atraente, um capítulo à parte*, remete à ideia de que a mulher moderna não é mais subjugada a “ser escolhida” pelo pretendente ou “dada” em matrimônio, por um dote ou um arranjo favorável ao pai e/ou ao futuro marido; é ela quem escolhe, ou seja, empodera-se, emocionalmente. Tatit traz aí a mulher que paquera pela internet, que usa seu poder de sedução, que mascara seus desejos, que tem os recursos tecnológicos para parecer bonita, protegida por uma tela, e que decide se o pretendente lhe agrada ou não. Se não, é só dar um *click* e bloqueá-lo.

O autor propõe, também, a reflexão sobre os comportamentos da modernidade, nos quais trair ou trocar de cônjuge com frequência, em relações oficializadas por lei ou não, faz parte dos relacionamentos, tornando a ideia do amor, banal, focalizando muito mais o prazer. Não raro, também, são os relacionamentos que se iniciaram pelos meios virtuais, mostrando que as “Capitus” estão por aí, usando a tecnologia para encontrar o amor. Não mais o amor de infância, como o de Capitu e de Bentinho, que propiciava o encantamento, as descobertas mútuas, mas o amor no mistério, no desconhecido, e até mesmo nos perigos das relações *on-line*, porque a aventura atrai, conquista, seduz.

Na análise das características em comum existentes entre as duas obras, o romance e a canção, leva-se em conta pontos semelhantes e pontos divergentes, uma vez que alguns aspectos das obras podem colidir, ou coincidir, e outros, podem apresentar paradoxos. Entre a Capitu de Machado e a Capitu de Tatit há, além da lacuna de tempo, que distancia os contextos de produção, uma diferença bem grande

em relação às atitudes de subjugação e/ou de empoderamento, bem como os valores de cada personagem em relação a seus direitos civis.

Capitu, a personagem da era cibernética, é uma mulher “descolada”, que tem consciência do poder que possui, com *site* na *internet*, poder, de certo modo, hipnotizador como bem representam os versos *No site o seu poder provoca o ócio, ócio/ Um passo para o vício/ É só navegar, é só te seguir/ e então naufragar*, ou seja, deixar-se dominar por ela. Essa Capitu tem liberdade de escolha, e pode envolver-se em relacionamentos reais ou virtuais, têm seu livre arbítrio, e isso não significa que ela não possua valores éticos e/ou morais, apenas que não está atrelada a um sistema castrador do direito de a mulher ter ideologias, realizar seus sonhos, conquistar espaços sociais, como ocorre, na atualidade, em áreas que já foram, predominantemente, masculinas.

Reflexões sobre as relações de gênero na personagem cibernética: *Capitu*

Como as canções populares são contadas e escritas para tratar de alguma ação do cotidiano, das atividades mezinhas, elas podem conter uma exemplaridade, um ensinamento diante do caráter abissal da condição humana e, até mesmo, uma denúncia de preconceito ou de exclusão. Enquanto gênero lírico, e de forte pendor apelativo, as canções populares também podem conter abordagens filosóficas, associadas ao contexto social; assim, torna-se pertinente tratarmos das relações de gênero expostas na canção *Capitu*, uma vez que o papel social dessa Capitu da modernidade está bem além do que as mulheres do século XXI já conquistaram em termos de direitos civis.

Por forçadas tradições seculares, perpetuadas pelo sistema patriarcal, a mulher teve, por muito tempo, e algumas ainda têm, um papel de inferioridade em relação aos homens. Em *Dom Casmurro*, a própria D. Glória, mãe de Bentinho, depois de ficar viúva, depende da ajuda de José Dias, amigo da família, para manter “pulso firme” na administração da casa e dos bens herdados, herdando, também, a preservação dos valores estabelecidos pelo marido, assim como respeitando os desejos dele, sem questionar.

Em contraponto à personagem de *Dom Casmurro*, a Capitu de Tatit é uma mulher envolvente, determinada, que seduz, faz o jogo da conquista, sem, no entanto,

mostrar uma faceta que deprecie seu caráter. É a mulher que sabe o que quer e sabe o poder que tem; domina, sem oprimir, conquista, sem subjugar; atrai por mostrar-se uma mulher à frente de seu tempo.

Alexandra Kolontai, uma das primeiras mulheres no mundo a exercer um cargo político, no início do século XX, analisa o papel de empoderamento da mulher, que vem surgindo com as lutas operárias, como “desvios acidentais da norma” os atos de rebeldia contra o poder masculino, pois a mulher deveria ser como as heroínas dos romances: do tipo dócil, submissa e apaixonada. Ela prenuncia que

[...] a vida, porém, não pode permanecer imóvel e a roda da história, ao girar cada vez com ritmo mais acelerado, obriga aos homens de uma mesma geração a aceitar noções diferentes, enriquece-lhes o vocabulário com material novo. A nova mulher, a mulher celibatária desconhecida de nossa época e até mesmo de nossas mães, é em nossa época um fato real, um ser vivo, com existência própria (KOLONTAI, 200, p. 78).

É essa mulher, descrita por Kolontai há quase um século que, na atualidade, empodera-se e pode ser cantada e decantada por vários compositores. É essa mulher que se assume com existência própria que tem ideologias, que questiona valores, não se impondo limites à realização de seus sonhos e conquistando seu espaço social, em igualdade de direitos com os homens.

A exaltação do mistério e da beleza descritos nos versos, já analisados sob outra perspectiva, *Capitu/ A ressaca dos mares/ A sereia do Sul/ Captando os olhares/ Nosso totem tabu/ A mulher em milhares/ Capitu*, e do poder de Capitu presente na canção *Um método de agir que é tão astuto/ com jeitinho alcança tudo, tudo, tudo/ É só se entregar/ é não resistir, é capitular*. Essa Capitu não reproduz o papel da mulher que, obedecia, primeiro, ao pai; depois, ao marido, relegada a atividades domésticas e a cuidar dos filhos.

O conceito da “nova mulher”, como Kolontai (2006) ressalta, é aquela que está inserida no mercado de trabalho, que está em busca de conquistas profissionais, e aprendeu a dominar a si mesma, a ir à luta por melhores condições de vida. Não é mais a mulher abnegada à condição de esposa, dona de casa, mãe, mesmo que essas funções também tragam satisfação pessoal às mulheres. É essa Capitu empoderada que Tatit apresenta na canção, representa a mulher do século XXI, integrada à

tecnologia, aberta a relacionamentos virtuais, senhora de si e cônica de seu poder de sedução.

Em relação às transformações ocorridas nas relações de gênero, do século XIX aos dias atuais, há a necessidade de rever o processo histórico que levou à diferenciação entre os gêneros e a perpetuação da condição da mulher como um ser “frágil” e, até mesmo, do “apagamento” das atividades femininas e de sua participação na História. Bourdieu (2017) afirma que

uma verdadeira compreensão das mudanças sobvindas, não só na condição das mulheres, como também nas relações entre os sexos, não pode ser esperada, paradoxalmente, a não ser de uma análise das transformações dos mecanismos e das instituições encarregadas de garantir a perpetuação da ordem dos gêneros (BOURDIEU, 2017, p. 118-119).

O autor se refere às instituições de poder Estado, Família, Escola, por isso, promover reflexões e discussões sobre os papéis sociais de cada indivíduo dentro dessas instituições pode colaborar para que as pessoas aprendam, desde cedo, a perceber que os diferentes tratamentos dados aos indivíduos, apenas pela diferenciação de gênero não se sustentam, e que é preciso lutar em favor da igualdade de direitos, a todos. Como ressalta Bourdieu (2017),

em todo espectro social, ao trazer à luz as invariantes trans-históricas da relação entre os "gêneros", a história se obriga a tomar como objeto no trabalho de des-historização que as produziu e reproduziu continuamente, isto é, o trabalho constante de diferenciação a que homens e mulheres não cessam de estar submetidos é que os leva a distinguir-se masculinizando-se ou flexibilizando-se (BOURDIEU, 2017, p. 119).

Analisando os contrastes entre essas duas personagens, cada uma a seu tempo, de personalidades fortes e determinadas, de certa forma, percebe-se que as duas “Capitus”, representadas em épocas diferentes, são mulheres voluntariosas, que servem de incentivo às demais, para que se mobilizarem nas lutas pelo direito de igualdade de gêneros, desmistificando o papel social de inferioridade da mulher em relação ao homem, abrindo espaços para uma visão menos machista, menos arcaica, e mais libertadora, em que a mulher tenha autonomia sobre seu corpo e sobre sua mente.

Considerações finais

Utilizarmos-nos da semiótica da canção para analisar aspectos da relação letra, melodia e contexto social, faz toda diferença na contextualização dos significados que uma canção agrega. Por isso, a escolha dessas duas produções, a obra de Machado e a canção de Tatit, que apresentam a personagem feminina Capitu como uma mulher determinada e voluntariosa, é intencional para que reflitamos sobre as questões de gênero e o papel social da mulher, ainda hoje, atrelado ao sistema patriarcal, e como essas mulheres podem ser apresentadas ao público, sob diferentes perspectivas

Na canção de Tatit, falar dos encantos e dos mistérios de Capitu perpassa a temporalidade, uma vez que ela se tornou símbolo do empoderamento feminino, com seus *olhos de cigana oblíqua e dissimulada*, uma pecha dada às mulheres que assumiram a autonomia de suas vidas e libertaram-se do rígido sistema patriarcal, que apregoava que “mulher direita” era também “pura, recatada e do lar”.

Aí surge a tecnologia e o universo virtual que acaba se tornando o espaço para as mulheres exporem suas vidas, seus desejos, seus conflitos, enfim, usufruem do direito de se exporem em redes sociais, assumindo o livre arbítrio sobre si mesmas. Sob esses aspectos, as canções populares, envolvem em seu processo de significação, não só quem as compõe, mas envolvem-se todos os ouvintes, que acionam seu conhecimento de mundo na percepção dos arranjos musicais que integram e caracterizam esse gênero textual, e compartilham emoções únicas e inusitadas na interpretação das canções populares, tão representativas dos valores da sociedade.

Luiz Tatit, ao nos apresentar a Capitu da era cibernética, aliando letra e melodia ao contexto social, decanta essa mulher moderna com os mesmos encantos e os mesmos mistérios da Capitu de Machado, porém com um diferencial; ela conta com o anonimato, com a proteção da tela. A Capitu da canção não será enxovalhada publicamente, como seria a mulher do século XVII, essa Capitu sabe de seu poder e manipula o internauta, tornando-se seu objeto de desejo, a mulher idealizada e mantida na alcova de uma tela de computador.

Magistralmente, Tatit recria Capitu e a torna um ícone de resistência ao sistema patriarcal (embora a Capitu machadiana também o fosse), ainda vigente nas relações de gênero, apesar de toda evolução e de todas as lutas incitadas pelos movimentos feministas. Apresentar uma mulher empoderada abala os alicerces do sistema

patriarcal, que ainda perpetua o machismo arraigado e, em muitos casos, a prepotência masculina em sentir-se superior às mulheres. A Capitu da era tecnológica chegou quebrando paradigmas.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 5. ed. São Paulo – Moderna: 2015.
- BARBEITAS, Flávio. *A música habita a linguagem: teoria da música e noção de musicalidade na poesia*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. 4.º ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- BOUER, Jairo. *Amor nos tempos da internet*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16 de abr. 2014.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. – 5.ª ed. – Rio de Janeiro, BestBolso, 2017.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. 4.º Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- CAMÕES, Luis de. *Sonetos*. – 3 ed. – Jandira, SP: Principis, 2019.
- KOLONTAI, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. Ed. Expressão Popular Ltda. 4.ª reimpressão. São Paulo – SP, 2008.
- MACEDO, Helder. *Machado de Assis: entre o lusco e o fusco*. In: Juracy Assmann Saraiva (Org.) *Nos labirintos de Dom Casmurro: ensaios críticos* – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.
- NEVES, Bárbara. *Narratologia*. Disponível em <https://www.todoestudo.com.br/literatura/narratologia>. Acesso em 11/12/20.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. 6.ª ed. – Cotia – São Paulo. Ateliê Editorial, 2004.
- TATIT, Luiz. Capitu. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/luiz-tatit/163882/>. Acessado em 09/04/17.
- VINES, Juliana. *Aperte enter para terminar*. Folha de São Paulo, São Paulo, 14 de jul. 2015.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Recebido em: 08/11/2020

Aceito em: 28/02/2021

Vieses míticos em *The Awakening*, de Kate Chopin: a epifania no mar

Mythical biases in The Awakening, by Kate Chopin: the epiphany at the sea

Rosemary Elza Finatti¹

Resumo: O presente artigo analisa a obra *The Awakening* (1899), de Kate Chopin, sob o viés do sagrado feminino. Para tanto, a análise será norteada pelos pressupostos teóricos de Sandra Gilbert acerca do mito feminista e matriarcal de Afrodite/Vênus implícito no romance e o caráter mítico das instâncias narrativas, pelas reflexões de Catherine Clément e Julia Kristeva a respeito da simbologia do sagrado feminino e pelas considerações de Aparecido Donizete Rossi sobre a presença da deusa Afrodite na figura da heroína chopiniana. Partindo-se do pressuposto de que o sagrado feminino evoca resistência a toda e qualquer forma de opressão e limitação, a protagonista do romance demonstra resistência aos ditames patriarcais e transforma-se em uma mulher ousada e independente, que questiona a condição feminina e vivencia uma série de “despertares” de subjetividade, liberdade e autoafirmação.

Palavras-chave: *The Awakening*; Kate Chopin; Afrodite.

Abstract: The present article analyzes the novel *The Awakening* (1899), by Kate Chopin, under the bias of the sacred feminine. Therefore, the analysis will be guided by the theoretical assumptions of Sandra Gilbert about the feminist and matriarchal myth of Aphrodite / Venus implied in the novel and the mythical character of the narrative instances, by the reflections of Catherine Clément and Julia Kristeva on the symbology of the sacred feminine and the considerations of Aparecido Donizete Rossi about the presence of the goddess Aphrodite in the figure of the chopiniana heroine. Presupposing that the sacred feminine evokes resistance to all forms of oppression and limitation, the protagonist of the novel demonstrates resistance to patriarchal dictates and becomes a bold and independent woman who questions regarding the feminine condition and experiences a series of "awakenings" of subjectivity, freedom and self-assertion.

Keywords: *The Awakening*; Kate Chopin; Aphrodite.

Introdução

Kate Chopin (1850 – 1904), uma das grandes vozes da estética realista estadunidense, não imaginou que a publicação de sua obra-prima *The Awakening* (1899) teria uma repercussão expressivamente negativa a ponto de contribuir para o fim de sua carreira literária. O romance escandalizou a sociedade americana do século XIX pela ousadia da protagonista que busca uma identidade feminina livre das amarras patriarcais. Tal ousadia assinala à Edna Pontellier a comparação por parte de alguns críticos à heroína de *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, e lhe atribui a alcunha de Bovary americana. Do ponto de vista de tais análises críticas, a protagonista de Chopin é vista como uma mulher sulista casada e insatisfeita com os papéis de mãe e esposa impostos pelos ditames patriarcais, que busca o amor, a liberdade e a autoafirmação, assim como Emma Bovary. E o final trágico do romance de Flaubert

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp – Araraquara, SP. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6123124938862607>. ORCID: 0000-0002-0605-4013. E-mail: rosefinatti@gmail.com

serve de lição para advertir as mulheres das consequências que sofreriam caso desobedecem às regras de conduta moldadas pela sociedade *fin de siècle*.

Entretanto, é importante salientar a diferença marcante entre a heroína francesa e a heroína americana, sobretudo em relação à razão pela qual cada uma delas escolhe o caminho da transgressão. Emma é inspirada por paixões e pelo consumismo e busca realizar as aventuras amorosas dos romances que lia para fugir de um casamento infeliz. Em contrapartida, Edna questiona as limitações da condição feminina regida pela ideologia patriarcal e busca a liberdade profissional e sexual como forma de autoafirmação.

Diferentemente da perspectiva da crítica que considera *The Awakening* como a versão americana da obra-prima de Flaubert, o ensaio intitulado *The Second Coming of Aphrodite: Kate Chopin's Fantasy of Desire* (1983) evoca a dimensão mítica das instâncias narrativas ao considerar o romance como

[...] uma ficção feminina que, ao mesmo tempo, alinha-se e revisa o hedonismo *fin de siècle* para propor um mito feminista e matriarcal de Afrodite/Vênus como uma alternativa ao mito masculinista e patriarcal de Jesus (GILBERT, 1983, p. 44, tradução nossa).

Seguindo essa concepção temática acerca do sagrado feminino, que se desvincula de uma premissa religiosa, cujo viés subversivo é construído a partir da imagem de Afrodite em *The Awakening*, “pois “o sagrado entre as mulheres exprimiria uma reviravolta instantânea que atravessa o corpo, e que grita” (CLÉMENT; KRISTEVA, 2001, p. 17). Nesse sentido,

o sagrado, enquanto puder, se conservará; E conservará sua eficácia sobre os que lhe são sensíveis. Para tanto, exigirá ser reproduzido e fazer reproduzir-se todos os mitos e ritos que lhe dão forma e expressão no meio sócio-cultural (MORAIS, 1998, p. 75).

O romance mais controverso de Chopin retrata a história de emancipação de Edna Pontellier. Durante as férias de verão na colônia de veraneio em Grand Isle, Edna supera o medo de nadar e, a partir do primeiro nado no mar, ela começa a vislumbrar um universo de liberdade para agir de acordo com suas próprias regras. Ao retornar do banho noturno, sob o poder de deusa recém desperto no mar, a heroína começa a desobedecer ao marido e as imposições sociais do casamento e da maternidade. Ela decide mudar-se da mansão em New Orleans para uma pequena casa para dedicar-se

à arte e se sustentar com a venda dos quadros, abandonando a família para viver para si mesma, adquirindo, assim, a liberdade afetiva, sexual e financeira. Apesar da paixão por Robert, um amigo que a acompanhara durante a temporada de verão, ela se envolve com Alcée Arobin. No entanto, para a heroína de Chopin, o prazer de ser independente é mais importante do que qualquer vínculo afetivo e, no último capítulo do romance, Edna consagra-se como a deusa Afrodite ao entrar no mar na cena final.

No capítulo X, o mergulho nas águas do Golfo do México, em contato com o elemento original de Afrodite, a protagonista se transforma em uma mulher independente, desperta para o seu próprio espírito, para o seu poder de pensar e agir, de tomar suas próprias decisões e de ir e vir independentemente das regras patriarcais. Tal comportamento é inadmissível pela ideologia dominante do século XIX e, por essa razão, várias análises críticas consideram o desfecho do romance como um suicídio, o caminho escolhido pela heroína de Chopin por não conseguir se adequar ao modo de vida da sociedade sulista. Porém, a pertinência da imagem de Afrodite no romance e as implicações desta imagem apresentam novas possibilidades de leitura da obra e de contestação ao patriarcado sobretudo porque “Afrodite é uma ameaça para a sociedade patriarcal, sendo frequentemente retratada como sedutora, bruxa, mulher fatal” (RAPUCCI, 2011, p. 92).

Figurações da Afrodite chopinina

A partir da concepção de Sandra Gilbert, a Afrodite de Chopin torna-se uma deusa detentora do poder sagrado feminino quando consegue resistir ao medo de nadar e rende-se aos encantos do mar em uma noite mítica delineada por uma atmosfera onírica. Ao emergir do mergulho nas águas do Golfo do México, a protagonista sente-se capaz de enfrentar as limitações da condição feminina e confiante para “nadar para longe, para onde nenhuma mulher havia nadado antes” (CHOPIN, 2002, p. 54-55).

O mar proporciona um mergulho interior na busca pela realização de seus anseios e, envolvida pelo poder de Afrodite, Edna decide agir de acordo com as suas próprias vontades e passa a desobedecer ao marido e às regras sociais.

[...] ela começou a fazer o que queria e a sentir o que queria.
Abandonou completamente suas terças em casa e não retornava às

visitas daqueles que vinham à sua casa. Ela não fez nenhum esforço inútil para conduzir suas atividades domésticas em *bonne ménagère*, indo e vindo conforme sua vontade, e, sempre que podia, deixava-se levar por qualquer capricho passageiro. O Sr. Pontellier foi um marido amável enquanto ele encontrava uma certa submissão tácita em sua esposa. Mas sua nova e inesperada linha de comportamento o espantava completamente. Chocava-o (CHOPIN, 2002, p. 106).

A epifania da heroína de Chopin a impulsiona a buscar uma vida portadora de sentido, para além das implicações culturais que determinam à mulher dedicar-se inteiramente ao casamento e à maternidade. Nessa perspectiva, o sagrado feminino representa “a celebração desse mistério que é a emergência do sentido” (KRISTEVA, CLÉMENT, 2001, p. 21). Essa emergência de sentido simboliza a plenitude de viver para si mesma, de libertar-se das obrigações pertinentes aos papéis sociais de mãe e esposa, das limitações da esfera doméstica, da dependência financeira do marido, para dedicar-se ao prazer da arte e vivenciar experiências sensuais com Arobin, uma vez que o batismo nas águas do mar a desperta para o poder da deusa grega. Na Teogonia, Afrodite é associada à sedução, ao desejo, ao erotismo (RAGUSA, 2005, p. 163). Na Grécia, a deusa mítica é cultuada como Afrodite. No entanto, nos termos de Aparecido Donizete Rossi, “helenistas de renome afirmam que o mito de Afrodite não é grego, mas sim de origem asiática, tendo sido introduzido na Grécia por marinheiros e comerciantes” (ROSSI, 2006, p. 167). Na mitologia romana, Afrodite recebe o nome de Vênus, pois “na Roma Antiga, Afrodite ganha a roupagem de Vênus bem como representações de sua nova faceta” (GONÇALVES, 2017, p. 5).

A liberdade de transgredir os preceitos morais e de satisfazer os seus impulsos sexuais transformam Edna em uma mulher temida pela sociedade, visto que “seu desejo insaciável de enganar e seduzir fazem de Afrodite uma divindade que tanto os deuses quanto os homens temem” (RAGUSA, 2005, p. 269-270).

A identidade livre e ousada imprime em Edna um sentimento de inadequação social, pois ela não consegue se identificar com a imagem feminina de passividade e submissão, representada no romance pela personagem Adèle Ratignolle, que se alegra em dedicar sua vida exclusivamente aos filhos e ao marido. Esse sentimento a conduz para seu autoconhecimento, questionando o papel de mulher-mãe que parecia vazio de sentido para ela e ao qual não se encaixa.

[...] a Sra. Pontellier não era uma mulher-mãe. As mulheres-mães pareciam predominar naquele verão em Grand Isle. Era muito fácil reconhecê-las, batendo suas asas estendidas, protetoras quando qualquer mal, real ou imaginário, ameaçava suas preciosas ninhadas. Elas eram mulheres que idolatravam seus filhos, veneravam seus maridos, e consideravam um santo privilégio anular-se como indivíduos e cultivar asas como anjos auxiliares (CHOPIN, 2002, p. 19).

A imagem de “anjos auxiliares” atribuída às mulheres dialoga com a representação do anjo do lar de Virgínia Woolf, cuja imagem é representada pela condição feminina na sociedade patriarcal, cujas características ditam a conduta da mulher que deve ser

[...] extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. [...] – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros (WOOLF, 1997, p. 42-43).

Para Virginia Woolf, a mulher só poderia encontrar liberdade de expressão e buscar seus anseios se matasse o anjo do lar. Caso contrário, ele anularia a mulher a ponto de sacrificar seus impulsos de vida. Nesse sentido, a heroína de Chopin mata o anjo do lar ao tomar consciência de seu próprio poder a partir do nado nas águas de Grand Isle. Regida pela força da deusa grega, Edna sente-se livre para viver plenamente, sem se preocupar com as imposições sociais, uma vez que

Afrodite tem consciência desse seu poder infinito e ilimitado enquanto personificação do feminino, ou seja, de que sua não-origem a torna um ser inapreensível pelo Logos, para além do Logos, para além do Falogocentrismo, pois se ela não tem um pai ela não está submissa ao pátrio-poder, e se ela não tem uma mãe ela pode ser todas as mães. Afrodite seria uma mulher/deusa independente por essência. Ela é uma mulher emancipada, uma deusa emancipada, livre de toda e qualquer amarra imposta pelo patriarcado (ROSSI, 2011, p. 341).

O conceito revolucionário do “amor livre” encontrado na figura de Afrodite simboliza um tema-chave para a libertação do desejo (TELLES, 1992, p. 59), anseio de transgredir as imposições sociais que determinam o comportamento da mulher e a enclausura no espaço doméstico onde deve dedicar-se exclusivamente ao marido e aos filhos, anulando-se como ser humano em nome do bem-estar da família. Como forma

de contestação da ideologia patriarcal, a busca pela autorrealização da protagonista evoca a deusa mítica, metáfora de poder, de desejo e da autonomia feminina.

Cabe ressaltar um dado biográfico que dialoga com a ideia da representação de Afrodite no romance. Per Seyersted, escritor norueguês responsável pela segunda biografia de Kate Chopin, afirma que na sala em que a autora lia e escrevia suas obras havia na estante uma estátua de Vênus, a qual, possivelmente, lhe inspirou a compor a heroína de sua obra-prima (Cf. ROSSI, 2011, p. 182). A partir dessa referência biográfica, pode-se presumir que a presença de Afrodite se revela nas instâncias narrativas durante toda a trajetória de autoafirmação da heroína de Chopin por meio de vários elementos como o cenário, as nuances subtextuais, que assinalam a presença da deusa de uma forma velada, através da personificação do mar cuja voz “é sedutora, nunca cessa, sussurrando, clamando, murmurando, convidando o espírito a vagar nos abismos de solidão” (CHOPIN, 2002, p. 210), por meio da referência mítica no jantar de aniversário de Edna e no desfecho que evoca a volta da deusa para o seu berço original. Tal recurso subtextual é uma estratégia literária da escrita feminina que se denomina palimpsesto, frequentemente utilizado pelas autoras

cujos planos superficiais dissimulam ou obscurecem níveis de significado mais profundos, menos acessíveis (e socialmente menos aceitáveis). Assim estas autoras conduziram a difícil tarefa de levar a cabo a verdadeira autoridade literária feminina, através de uma simultânea conformidade e subversão dos padrões literários patriarcais² (GILBERT; GUBAR, 1984, p. 73, tradução nossa).

Nesse sentido, o palimpsesto, à luz dos pressupostos de Gérard Genette (2010, p. 7), pode ser compreendido como um hipertexto, que transforma o texto feminino em uma cifra a ser desvendada. No romance de Chopin, a imagem da deusa grega se esconde de forma subtextual na narrativa, ou seja, é evocada por meio de construções simbólicas, sobretudo pelas constantes evocações do mar, pelo erotismo da protagonista e por seu retorno para as águas míticas no desfecho, com o intuito de subverter a estrutura social pautada pelos valores patriarcais.

A simbologia do mar: berço original de Afrodite

² “whose surface designs conceal or obscure deeper, less accessible (and less socially acceptable) levels of meaning. Thus these authors managed the difficult task of achieving true female literary authority by simultaneously conforming to and subverting patriarchal literary standards”.

O mar compõe o cenário mais relevante de *The Awakening*, pois a narrativa começa e termina na ilha de Grand Isle. Para Edna, o mar simboliza sobretudo renascimento e transcendência. É nas águas transparentes do Golfo do México que transparece seu desejo por uma vida significativa e, apesar de lhe causar um pavor incontrolável, o mar exerce sobre ela uma atração irresistível, pois “a voz do mar fala à alma. O toque do mar é sensual, envolvendo o corpo em seu suave, denso abraço” (CHOPIN, 2002, p. 29).

O despertar epifânico de Edna ocorre quando ela nada pela primeira vez nas águas de Grand Isle, considerado um batismo que lhe desperta para o seu próprio poder, para desvendar os mistérios de seu mundo interior e sua posição no universo dentro de um cenário místico envolvido pelo mar e iluminado pela lua cheia. Nesta cena carregada de simbologia, a heroína do romance “é misticamente e miticamente revitalizada, renovada, renascida” (GILBERT, 1983, p. 52, tradução nossa)³. No berço original de Afrodite,

um sentimento de exultação a tomou, como se um poder de grande importância lhe tivesse sido dado para controlar o funcionamento de seu corpo e sua alma. Ela tornou-se ousada e descuidada, superestimando sua força. Queria nadar para longe, para onde nenhuma mulher havia nadado antes. [...] Ela virou seu rosto em direção ao mar para ter uma impressão de espaço e solidão, que a vasta expansão da água, encontrando-se e fundindo com o céu enluarado, dava à sua excitada fantasia. Enquanto nadava, parecia estar procurando o ilimitado no qual se perder (CHOPIN, 2002, p. 54-55).

O mergulho nas águas do Golfo do México representa um mergulho na subjetividade da protagonista, uma busca por autoconhecimento e libertação, uma vez que “ao nadar para longe da praia onde seu marido prosaico assiste e espera, Edna nada para longe da praia de sua antiga vida, onde ela permaneceu hesitante e ambivalente por vinte e oito anos” (GILBERT, 1983, p. 53, tradução nossa)⁴. Além disso, o mergulho batismal da heroína de Chopin representa o rompimento com as limitações do universo patriarcal, restrições essas que contrariam as novas aspirações para as quais ela acabara de despertar: uma identidade feminina possuidora de um poder que ela até então não conhecia. Assim, o mar representa um espaço distante da

³ “In whose baptismal embrace she is mystically and mythically revitalized, renewed, reborn”.

⁴ “For in swimming away from the beach where her prosaic husband watches and waits, Edna swims away from the shore of her old life, where she had lingered for twenty-eight years”.

cultura patriarcal e, desse modo, caracteriza-se como um elemento simbólico de libertação da personagem, pois

o simbolismo das Águas implica tanto a morte como o renascimento. O contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado, porque a dissolução é seguida de um “novo nascimento”; por outro lado, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida (ELIADE, 1952, p. 147, grifo do autor).

Ao banhar-se nas águas de Afrodite, Edna renasce com uma força que lhe permite superar o medo de enfrentar os desafios que lhe impedem de ser uma mulher livre em busca de realização pessoal. A simbologia do mar representa sobretudo renascimento e revelação, pois

o mar reflete o estado e a condição de Edna Pontellier, ou seja, reflete o próprio instante do vir a ser do despertar – despertar para a subjetividade feminina. O despertar está, assim, de alguma forma relacionado ao espaço insular onde se desenvolve a narrativa: é nas águas do mar que banha Grand Isle, mar que confere a tal local ao mesmo tempo o caráter geológico de ilha, o caráter geográfico de isolamento e o caráter filosófico de estar à margem do logos, que o despertar ocorre inesperadamente. O mar revela-se, dessa forma, o espaço desse despertar, o local onde ele dá-se a ser como dádiva [...]. O mar e a sua essência, a água, são o verdadeiro espaço de *O despertar*, um espaço cíclico e líquido, um espaço feminino (ROSSI, 2010, p. 204, grifo do autor).

Nesse sentido, o espaço marítimo representa o arquétipo do feminino, o berço original de Afrodite, no qual a heroína mergulha para o seu despertar mítico. A colônia de veraneio “é, literal e figurativamente, uma colônia feminina, uma espécie de Lesbos paródicos. De fato, [...], a pensão de Madame LeBrun em Grand Isle é, sobretudo, uma terra de mulheres”⁵ (GILBERT, 1983, p. 49, tradução nossa). Lesbos é a ilha relacionada ao culto de Afrodite, cenário em que a poeta Safo escreveu poemas em homenagem à deusa. Além disso, o espaço da ilha figura como um local distante das imposições do patriarcado e das limitações do espaço doméstico em que sua subjetividade é reprimida. Sob esse viés, o mar representa o batismo de Edna nas águas de Afrodite, em que ela renasce para novos impulsos de liberdade e independência, como um

⁵ “is both literally and figuratively a female colony, a sort of parodic Lesbos. In fact, [...], Madame Le Brun's pension on Grand Isle is very much a woman's land”.

espaço cíclico em que a narrativa começa e termina, um espaço feminino que engendra o despertar da subjetividade da heroína em *The Awakening*.

A dimensão mítica do romance

A representação de Afrodite e o valor simbólico do mito da deusa constituem a atmosfera mítica implícita no romance. Dessa forma, é possível considerar que *The Awakening* tem o mito como determinante de suas instâncias narrativas, o que assinala a pluralidade de significados da obra, cujo aspecto mítico é evidenciado pela estrutura narrativa que “usa, ao mesmo tempo, fantasia e comentário sobre fantasia para estabelecer o caráter de sua heroína e a natureza de suas personagens” (GILBERT, 1983, p. 45, tradução nossa)⁶.

A cena do jantar de aniversário de vinte e nove anos da protagonista, no capítulo XXX, revela a dimensão mítica do romance. O banquete que Edna oferece aos amigos comemora também a sua libertação das amarras do casamento e, metaforicamente, seu renascimento como uma mulher “régia, como aquela que governa, que assiste, que é única” (CHOPIN, 2002, p. 164). Ao referir-se à beleza de Edna, o personagem Victor Lebrun a compara a Afrodite

Vênus surgindo da espuma não poderia ter apresentado um espetáculo mais extasiante que a Sra. Pontellier, cintilando com beleza e diamantes na cabeceira da mesa, enquanto as outras mulheres eram todas jovens huris, possuidoras de incomparáveis encantos (CHOPIN, 2002, p. 207).

A cena em questão apresenta elementos ricos de significados simbólicos e estrutura literária elaborada com palavras mais apropriadas à fantasia e aos contos de fadas. Tais elementos compõem a aura mítica da festa, cujos convidados estão unidos por “um cordão místico” (CHOPIN, 2002, p. 165). Em uma ambientação ornamentada de luxo e brilho, Edna celebra o poder feminino ao som de uma fonte, sob o aroma de jasmims,

esplêndida em cetim dourado e renda “da cor da pele”, ela preside uma mesa igualmente esplêndida, que é decorada do mesmo modo em “cetim amarelo claro”, iluminada por “velas de cera em candelabros de bronze maciço”, e repleta de “rosas grandes, perfumadas”. Mais

⁶ “uses fantasy and comments upon fantasy in order to establish the character of its heroine and the nature of her character”.

impressionante ainda, "as cadeiras de jantar duras de sempre" foram "descartadas para a ocasião e substituídas pelas mais cômodas e luxuosas que puderam ser recolhidas pela casa", enquanto "à frente de cada convidado [havia] um minúsculo copo que [brilha] como uma pedra granada", contendo um coquetel especial e mágico. Sentada na cabeceira da mesa, a própria Edna parece igualmente encantadora⁷ (GILBERT, 1983, p. 43, tradução nossa, grifos da autora).

Além disso, o jantar tem uma importância crucial na narrativa, uma vez que Edna Pontellier preside a ceia "que a consagra definitivamente como a poderosa deusa do amor e da arte" (Cf. GILBERT, 1983, p. 44, tradução nossa)⁸. O jantar, nesse sentido, figura uma cena pagã, desconstruindo o ritual sagrado da última ceia bíblica da cultura judaico-cristã, visto que

a analogia com a última ceia de Cristo [...] extrapola o rito de passagem e abarca os ritos de nascimento/ morte/ ressurreição. Por essa razão, assim como a leitura da ceia de Cristo com os apóstolos é um ritual sagrado que antecede o ponto mais alto do cristianismo – Morte e Ressurreição – da mesma forma, no romance de Kate Chopin, embora numa perspectiva profana [...] (SROCZYNSKI, 2004, p. 57).

Revisitando a cena bíblica de uma forma profana, o despertar da personagem Edna Pontellier está ligado ao poder feminino da deusa mítica Afrodite, que a inspira a despertar para a sua posição no universo e para o seu "eu" feminino. Sob esse prisma, a obra-prima de Chopin

é uma narrativa que está sob a égide de Afrodite. Edna Pontellier é Afrodite, que é Ísis, que é o arquétipo do feminino. O trajeto do despertar da protagonista poderia ser interpretado como um trajeto de autodescobrir-se de uma deusa: cada vez que Edna mergulha no mar, renova-se, reforça-se contra as limitações que o patriarcado lhe impõe por ser mulher (ROSSI, 2006, p. 167).

⁷ "splendid in gold satin and lace 'the color of her skin', she presides over an equally splendid table, which is similarly decked in 'pale yellow satin', lit by 'wax candles in massive brass candelabra', and heaped with 'full, fragrant roses'. More strikingly still, 'the ordinary stiff dining chairs' have been 'discarded for the occasion and replaced by the most commodious and luxurious which could be collected throughout the house' while 'before each guest [stands] a tiny glass that [sparkles] like a garnet gem', containing a special, magical-looking cocktail. Enthroned at the head of the table, Edna herself appears equally magical".

⁸ "The vocabulary of such a description seems more appropriate to a fantasy, a romance, or a fairytale. [...] the dinner party scene is of crucial importance, for here, as she presides over a Swimburnian Last Supper, Edna Pontellier definitively (if only for a moment) "becomes" the powerful goddess of love and art".

Além disso, a referência ao mito em um romance considerado realista revela o viés crítico e subversivo da ficção chopiniana, uma vez que combina elementos simbólicos às instâncias narrativas, assinalando, por sua vez, um revisionismo crítico sobre a escrita feminina e a busca por um espaço na tradição literária predominantemente masculina, por meio de um gênero literário subversivo, “regenerativo e revisionário, [...] que pretende propor novas realidades para as mulheres, proporcionando novos conceitos míticos por meio dos quais as vidas das mulheres podem ser compreendidas”⁹ (GILBERT, 1984, p. 32, tradução nossa). Sob essa perspectiva, *The Awakening*

guarda influências e manifestações das narrativas míticas, tipicamente atemporais. Claramente, essa atemporalidade mítica é contraditória ao Realismo e ao Naturalismo, que pressupõem uma tentativa (evidentemente falha) de chegar o mais próximo possível da realidade. Na verdade, o uso do tempo mítico por Kate Chopin é, em si, também uma desarticulação do pensamento patriarcal na medida em que instaura pontos de irrealidade no que se concorda ser o real e o torna instável, além de ser também uma clara crítica aos pressupostos da escola Realista. Esse uso, extremamente moderno por sinal, da instância narrativa do tempo é uma das características que *tornam The Awakening* inclassificável, irreduzível aos modelos de qualquer escola literária do século XIX ou posteriores/anteriores (ROSSI, 2006, p. 139-140).

O caráter inclassificável do romance em modelos literários convencionais imprime o valor revolucionário e o aspecto inovador da arte literária de Kate Chopin, visto que suas histórias evocam o caráter livre de suas personagens que, assim como suas obras, não se enquadram em modelos tradicionais.

Representações do sagrado feminino em *The Awakening*

No tocante à questão do sagrado feminino, considera-se que desde o mito de Lilith, “a figurativização extrema do medo patriarcal” (ROSSI, 2011, p.145), a mulher que não aceita a submissão imposta pelas regras patriarcais causa estranhamento, temor e condenação. Dentro da cultura machista, a autoafirmação da mulher é vista como um ato profano. Quando Edna Pontellier afirma que não abriria mão de si mesma, não

⁹ “a regenerative and revisionary genre, a genre that intends to propose new realities for women by providing new mythic paradigms through which women's lives can be understood”.

pertenceria a ninguém mais além de si mesma (CHOPIN, 2002, p. 90), compreende-se que tais sentimentos assemelham-se aos ideais próprios da divindade, sobretudo porque “Afrodite é, e tem sua energia sexual, para si mesma, para sua própria grandeza, para seu próprio prazer” (GILBERT, 1983, p. 62, tradução nossa)¹⁰. A deusa mítica, como arquétipo do feminino, é a uma deusa do panteão grego que não pode ser dominada ou controlada por homens ou deuses. Nesse sentido, o poder subversivo feminino se manifesta na figura de Edna Pontellier, como um avatar de Afrodite, que desarticula as imposições da dominação masculina, em busca do “sagrado que é o milagre da vida humana: não da vida enquanto tal, mas da vida portadora de sentido, cuja formulação as mulheres são chamadas a enriquecer com seu desejo e sua palavra” (CLÉMENT; KRISTEVA, 2001, p. 21- 22).

Nesse sentido, a postura transgressora da heroína de Chopin soa como blasfêmia aos ideais regidos pelos preceitos morais do século XIX. Sob esse prisma, o sagrado feminino como símbolo de plenitude, pois “a sacralidade é uma manifestação completa do ser” (ELIADE, 1992, p. 14 e 69), que evidencia a autoafirmação e a autorrealização da heroína de Chopin, revela-se como a busca por um sentido para além das paredes do espaço doméstico, da vida contemplativa e das obrigações familiares. Dessa forma, a concepção de sagrado feminino representado no romance como o poder da deusa Afrodite, que não pode ser dominada por homens e por deuses, que engendra o caminho transgressor percorrido pela protagonista, é considerado profano ao ideário patriarcal, sobretudo por figurar como resistência que desarticula este pensamento.

Rebeldia e resistência constituem atitudes intrinsecamente ligadas ao sagrado feminino, pois “a estranheza ou, digamos, o poder feminino se insinua na ordem social, a ameaça, nela às vezes se integra, permanecendo, porém, rebelde, desejável, jamais passiva ou dócil” (CLÉMENT; KRISTEVA, 2001, p. 24). Em busca de autorrealização, Edna Pontellier age de acordo com os seus impulsos e, por meio do adultério, da liberdade sexual, do abandono do marido e filhos e da independência financeira, personifica o poder sagrado feminino. Como um ícone de poder e transgressão feminina, “Afrodite/Vênus se torna um símbolo radiante da liberação erótica que as

¹⁰“Aphrodite is, and has her sexual energy, for herself, her own grandeur, her own pleasure”.

mulheres [...] começaram a se permitir desejar” (GILBERT, 1983, p. 62, tradução nossa)¹¹.

O emblemático desfecho da heroína de Chopin: suicídio ou renascimento?

A emancipação de Edna Pontellier e a consequente inadequação aos preceitos sociais culminam no seu suposto suicídio no capítulo XXXIX, representado pela cena final do romance após a festa de jantar em que ela nada nua no mar, sob “os milhares raios de sol” (CHOPIN, 2002, p.210). A pintura da cena derradeira em que “seus braços e pernas estavam ficando cansados [...], a exaustão estava impondo-se sobre ela e dominando-a” (CHOPIN, 2002, p. 210 -211) traz uma possível leitura de que a protagonista se afoga no mar. A cena em questão é uma das mais discutidas e controversas em *The Awakening*, considerada como o emblemático suicídio da heroína de Chopin, supostamente provocado por afogamento – típico das heroínas românticas. Entretanto, não se pode afirmar categoricamente que houve um suicídio no final do romance, uma vez que

a conclusão de que há um suicídio ao final de **O despertar** é uma leitura possível e, até o momento, a mais aceita, mas não a única, e isso se deve ao jogo textual criado pela autora, jogo este que desestabiliza qualquer interpretação que tente instaurar uma conclusão definitiva, um fechamento, para o romance (ROSSI, 2011, p. 118, grifo do autor).

Nesse sentido, a ideia de suicídio remete a um ato de fraqueza de Edna, representando a derrota das mulheres que buscam a autoafirmação e encontram um destino trágico como única possibilidade para fugir das imposições sociais, uma vez que o suicídio tem sido representado na literatura de autoria masculina como forma de punição para as heroínas transgressoras como Emma Bovary, da obra-prima flaubertiana, comparação já abordada neste trabalho e a protagonista de Ana Karênina, no romance de Tolstói, pois

a fidelidade da mulher é de suma importância para garantir a perpetuação do poder espiritual e material do homem. Portanto, a liberdade sexual de Afrodite não pode ser tolerada numa esposa,

¹¹“Aphrodite/Venus becomes a radiant symbol of the erotic liberation that [...] women had begun to allow themselves to desire”.

porque ameaça a própria estrutura da sociedade patriarcal (RAPUCCI, 2011, p. 92).

A partir dessa premissa, a ideia de suicídio reitera o apagamento da mulher, o silenciamento das vozes femininas que clamam por liberdade e questionam a dedicação incondicional ao casamento e à maternidade como forma de realização pessoal. Classificar o ato final de Edna Pontellier como um suicídio é uma leitura simplista que destoa do viés crítico e transgressor da literatura de autoria feminina, especialmente de uma autora revolucionária como Kate Chopin. Em contrapartida, a transformação da heroína em Afrodite sugere que, nascida da espuma, ao mar retorna no desfecho, pois

o último mergulho de Edna não é, em absoluto, um suicídio, ou seja, uma morte, ou, se é uma morte, trata-se de uma morte associada à ressurreição, a uma Sexta-feira Santa pagã e feminina que promete uma Páscoa Venusiana. Por certo, em todo caso, por causa da maneira que nos é apresentado, o suposto suicídio de Edna desempenha o papel não de uma recusa em acomodar-se às limitações da realidade, mas de um questionamento subversivo de ambas as limitações da realidade e do “realismo”. Pois, ao nadar para longe da praia alva de Grand Isle, da colônia de verão vazia e das ficções igualmente vazias do casamento e da maternidade, Edna nada, como dizem as últimas sentenças do romance, não para a morte e sim de volta à sua própria vida, de volta à sua própria visão, de volta à abertura imaginativa de sua infância (GILBERT, 1983, p. 57, tradução nossa)¹².

Considerando a independência feminina como tema central da ficção da autora, a simbologia do desfecho em que Edna nada nua no mar representa a pluralidade de significações e o valor transcendente da figura de Afrodite no romance, que evoca a caracterização feminina ousada e subversiva de suas personagens. Assim,

a presença fantasmática do mito de Afrodite inerente à libertação trazida pelas águas batismais de Grand Isle não apenas toma forma e/ou transfigura-se em Edna, mas dissemina-se por toda a narrativa,

¹² “Edna last swim is not a suicide – that is, a death – at all, or if is a death, it is a death associated with a resurrection, a pagan, female Good Friday that promises a Venusian Easter. Certainly, at any rate, because of the way it is a death associated with a resurrection, a pagan, female Good Friday that promises a Venusian Easter. Certainly, at any rate, because of the way it is presented to us, Edna’s supposed suicide enacts not a refusal to accommodate the limitations of reality but a subversive questioning of the limitations of both reality and “realism”. For, swimming away from the white beach of Grand Isle, from the empty summer colony and the equally empty fictions of marriage and maternity, Edna swims, as the novel’s last sentence tell us, not into death but back into her own life, back into her own vision, back in the imaginative openness of her childhood”.

dissemina-se por toda a textualidade de Kate Chopin a ponto de se tornar característica fundamental dessa textualidade; dissemina-se, na verdade, para além dessa textualidade e atinge e transforma o universo psicossocial dos leitores ao se tornar um dos textos-chave do Feminismo (ROSSI, 2011, p. 187).

Quando a protagonista entra no mar e não regressa, a construção da imagem final mostra Edna ainda em movimento, figurando que o mergulho metafórico no espaço feminino a conduz a um outro nível de existência, para além das imposições sociais, tornando-se a própria deusa, uma vez que

Kate Chopin nunca permite que Edna Pontellier se torne fixa, imóvel. Nem perfeita, nem corrompida, ela ainda está nadando quando nós a vemos pela última vez. Ela nada em direção ao mítico, ao pagão, ao afrodisíaco GILBERT, 1983, p. 58, tradução nossa)¹³.

À revelia de uma cena trágica de afogamento, o desenlace do romance revela-se como símbolo de plenitude do feminino, pois “o gozo inscrito nas imagens líricas finais é inconfundível”¹⁴ (PAPKE, 2009, p. 78, tradução nossa), desarticulando, portanto, a conotação simbólica de punição para as personagens femininas que não se enquadram nos moldes patriarcais, comumente representada na ficção pela tradição literária masculina.

Considerações finais

O mergulho batismal nas águas de Grand Isle desperta o poder sagrado de Afrodite na protagonista do romance. Considerando que “resistir seria a palavra que convém ao sagrado” (CLÉMENT, KRISTEVA, 2001, p. 69), Edna resiste e desarticula a ideologia patriarcal por meio de uma série de “despertares” de subjetividade, liberdade e autoafirmação.

Atribuir ao romance uma dimensão simbólica e evidenciar a ressurreição mítica da deusa Afrodite na obra chopiniana articulam novas possibilidades de compreensão do romance, pressupondo a pluralidade de significados da ficção da autora, cujas ideias subversivas a tornam uma escritora *avant la lettre* e, por essa razão, incompreendida

¹³ “Kate Chopin never allows Edna Pontellier to become fixed, immobilized. Neither perfect nor corrupted, she is still swimming when we last see her [...] that direction is toward the mythic, the pagan, the aphrodisiac”.

¹⁴ “the jouissance inscribed in the final lyrical images is unmistakable”.

pelo público de sua época. Edna transcende as limitações impostas à condição feminina por meio do viés revolucionário de seu “despertar” em busca de autorrealização, delineando, assim, o mito de Afrodite implícito no romance.

Referências

- CHOPIN, Kate. *O Despertar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- CLÉMENT, Catherine; KRISTEVA, Julia. *O feminino e o sagrado*. Trad. Raquel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Disponível em <http://gepai.yolasite.com/resources/O%20Sagrado%20E%20O%20Profano%20-%20Mircea%20Eliade.pdf>. Acesso em 19 dez. 2018.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Trad. Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Arcádia, 1952. Disponível em https://www.nucleodepesquisadosex-votos.org/uploads/4/4/8/9/4489229/eliade_micea_imagens-e-simbolos.pdf. Acesso em 16 abr. 2020.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- GILBERT, Sandra M. The Second Coming of Aphrodite: Kate Chopin’s Fantasy of Desire. *The Kenyon Review – New Series*, Gambier (OH): Kenyon College, v. 5, n. 3, p. 42 – 66, Summer 1983. Disponível em <https://monsonenglish.files.wordpress.com/2013/09/the-second-coming-of-aphrodite-gilbert.pdf>. Acesso em 16 fev. 2019.
- GONÇALVES, Mirna Xavier; SANTOS, Lauer Alves Nunes. *Desdobramentos de Afrodite*. Seminário de história das artes, v. 1, p. 1-16, 2017. Disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/11564/7403>. Acesso em 28 out. 2019
- MORAIS, Regis de. *As Razões do Mito*. Org. Campinas: Papyrus. 1998
- PAPKE, Mary E. *So Long We Read Chopin. Awakenings: The Story of the Kate Chopin Revival*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 2009.
- RAGUSA, Giuliana. *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas(SP): Editora da UNICAMO, 2005.
- RAPUCCI, Cleide Antonia. *Mulher e deusa: a construção do feminino em Fireworks de Angela Carter*. Maringá:Eduem, 2011.
- ROSSI, Aparecido Donizete. *A desarticulação do universo patriarcal em The Awakening, de Kate Chopin*. 2006. 195f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, SP. Disponível em https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/91595/rossi_ad_me_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 19 nov. 2018.
- ROSSI, Aparecido Donizete. *Segredos do Sótão: Feminismo e Escritura na obra de Kate Chopin*. 2011. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e

Letras de Araraquara (FCL-Ar), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, SP. Disponível em https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/102372/rossi_ad_dr_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 10 dez. 2018.

ROSSI, Aparecido Donizete. *Sob a égide de Afrodite: o espaço feminino em O despertar, de Kate Chopin*. Revista de Letras, São Paulo: UNESP, v. 50, n. 1, p. 199 – 215, jan. – jun. 2010. Disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/3173/2899>. Acesso em 16 jan. 2019.

SROCZYNSKI, Maria Eloisa Zanchet. *A santa ceia e o banquete de Edna Pontellier: a intertextualidade entre o sagrado e o profano*. In: Revista Trama (Cascavel), v. 5, n. 10, 2009. Disponível em <http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/4408>. Acesso em 11 abr. 2019.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras de crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

TOLSTÓI, Leon. *Ana Karênina*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

WOOLF, V. *Profissões para mulheres*. In: Woolf, V. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 41-50. (Coleção Leitura).

Recebido em: 06/12/2020

Aceito em: 21/01/2021

País sem chapéu: relações de resistência e relações transculturais

País sem chapéu: resistance and transcultural relations

Laila Karla Lima Duarte¹
Heloísa Helena Siqueira Correia²

Resumo: O artigo apresenta reflexões sobre obra *País sem chapéu* (2011), do escritor haitiano Dany Laferrière, a partir do processo de transculturação visivelmente experimentado pelo personagem-narrador. Na narrativa, o personagem-narrador volta ao Haiti depois de vinte anos exilado por motivo da ditadura vivida por seu país. O romance apresenta uma dupla estrutura que organiza o enredo, ora a narrativa refere-se ao País sonhado, em que ocorre a produção de um livro do personagem-narrador, e ora remete ao País real, em que se descreve o Haiti a partir de tópicos do cotidiano, excetuando-se o último capítulo no qual os dois países são apresentados juntos. O leitor percebe que, ao percorrer as ruas de Porto Príncipe, o olhar do narrador tornou-se outro, as vivências em outro país o transformaram em variados sentidos. Esse olhar mescla a identificação com seu país de origem e os questionamentos proporcionados pelo afastamento no exterior. Objetiva-se evidenciar como o personagem-narrador, ao voltar à sua terra natal, apresenta uma nova percepção sobre o cotidiano e a história do país. A cada situação vivenciada desse novo cotidiano, o personagem-narrador parece reagir de um modo diverso, pelo estranhamento, pela observação ou, ainda, pela interação. Para compreender as ações do personagem-narrador, retomar-se-á o conceito de transculturação narrativa trabalhado pelo crítico uruguaio Ángel Rama, com especial atenção para as marcas da identidade de uma e outra cultura presentes na atuação do personagem. E não se deve esquecer que o Haiti também está inserido em processos de transculturação. No país, aspectos marcantes da cultura do dominador e elementos da ancestralidade e cultura do povo haitiano, anteriores à invasão do Haiti pelos colonizadores, são coetâneos.

Palavras-chave: Romance haitiano; transculturação; Dany Laferrière; narrador personagem.

Abstract: This article presents some reflections on the book *País sem chapéu* (2011), by the Haitian-Canadian author Dany Laferrière, from the transculturation process visibly experienced by the narrator. Within the narrative, the character-narrator goes back to Haiti after twenty years of self-imposed exile due to the dictatorship his country lived under. The novel presents a double structure that organizes the plot — sometimes it refers to the dreamed upon country, in which the narrator's book is produced, sometimes to the real country, in which Haiti is described in its everyday life, except for the last chapter, where both countries merge. The reader notices that, by wandering Port-au-Prince's streets, the narrator's viewpoint is transformed in many levels as a consequence of his living in another country. This new outlook combines his identification with the native land and the questionings that only a distanced viewpoint can incite. So, the objective of this article is to show how the character-narrator displays a new perception about his country's history and daily life as he returns to Haiti. At each situation experienced in this new environment, the character-narrator seems to react in different ways, be it by strangeness, observation, or even interaction. In order to understand his actions, Ángel Rama's concept of narrative transculturation will be applied, with special emphasis on how both cultures mark the character's actions. Moreover, it is important to point out that Haiti itself is immersed in transculturation processes as well. There outstanding aspects of both the colonial-era and the land's ancestral traditions are contemporary.

Keywords: Haitian novel; transculturation; Dany Laferrière; character-narrator.

¹ Acadêmica do Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (MEL) – Fundação Universidade Federal de Rondônia – UNIR. Professora de língua portuguesa - SEDUC/RO. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1216233483505687>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1575-5222>. E-mail: lailaklduarte@gmail.com

² Docente do Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (MEL) – Fundação Universidade Federal de Rondônia – UNIR. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0099522992282652>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5385-2141>. Email: heloisahelenah2@hotmail.com.

Introdução

A leitura do romance *País sem chapéu* (2011), de Dany Laferrière, assemelha-se a uma pintura para o leitor, tal como o próprio narrador afirma (LAFERRIÈRE, 2011, p.13). Ele consegue pintar o Haiti em formas vibrantes, instigantes. No enredo, o narrador-personagem apresenta ao leitor o país a partir do momento de seu retorno, vinte anos após o exílio, enquanto se aventura e relembra os momentos ali vividos.

Objetiva-se, com as reflexões que se seguem, evidenciar como o narrador-personagem, ao voltar à sua terra natal, apresenta uma nova percepção sobre o cotidiano e a história do país. A cada situação vivenciada desse novo cotidiano, o personagem-narrador parece reagir de modo diverso, pelo estranhamento, pela observação ou, ainda, pela interação. Para compreender as ações do personagem-narrador, retomar-se-á o conceito de transculturação narrativa trabalhado pelo crítico uruguaio Ángel Rama, com especial atenção para as marcas da identidade de uma e outra cultura presentes na atuação do personagem.

No percurso por seu país natal, o narrador-personagem recebe um convite surpreendente, para visitar o lado de lá, o país sem chapéu, o lugar para onde todos irão algum dia, mas que nunca antes foi visitado por uma pessoa viva. Ao receber a proposta, percebe que poder escrever sobre esse lugar místico pode torná-lo um escritor maior que Dante Alighieri. E seu desejo e curiosidade se manifestam já nas primeiras linhas da narrativa, como se pode observar no excerto “Minha vó partiu para o país sem chapéu já faz quatro anos. Às vezes, tenho vontade de ir visitá-la.” (LAFERRIÈRE, 2011, p. 20). O narrador-personagem demonstra querer acreditar nas tradições haitianas e que a viagem pelo país sem chapéu poderá ser segura. Por isso procura por profissionais estudiosos do Haiti na busca de garantir que voltaria em segurança.

Entre as ações marcantes do personagem ao longo da narrativa, encontra-se a criação de uma diferença entre os atos de escrever e falar, quando manifesta seu anseio de “falar” sobre seu país. Trata-se de ação que carrega consigo percepções e sensações corporais, físicas. É o que se pode notar na seguinte passagem:

Há muito tempo que espero este momento: poder sentar à minha mesa de trabalho (uma mesinha bamba debaixo de uma mangueira, no fundo do quintal) para falar do Haiti com calma, com tempo. E o que é ainda melhor: falar do Haiti, no Haiti. Eu não escrevo, falo. Escrevemos com o espírito. Falamos com o corpo. Sinto este país fisicamente. Até o calcanhar. Reconheço, aqui, cada som, cada grito, cada riso, cada silêncio. (LAFERRIÈRE, 2011, p. 11).

O sentido de posse do tempo que favorecerá sua ação de falar com o corpo é explícito na citação acima. A capacidade de reconhecimento, por sua vez, é grande e abarca aspectos e elementos da realidade local bastante variados. No tom, por sua vez, é possível perceber a satisfação do personagem diante da possibilidade de “falar”.

O personagem-narrador chamado algumas vezes de “Velhos Ossos”, apelido que recebeu de sua avó Bá por não conseguir dormir com facilidade, ao escrever-falar sobre a sua terra natal tem a possibilidade de mergulhar em suas crenças e superstições, e por mais que esteja e se sinta fisicamente no Haiti, sua relutância em aceitar de imediato a viagem ao país sem chapéu mostra como o exílio interferiu em seu modo de ser.

Ao fazer as pesquisas para seu livro, para assegurar-se de que é possível efetivamente visitar o país sem chapéu, ele se apresenta ao leitor como Laferrière, um grande escritor, e afasta-se da mística cultural latente durante toda a narrativa. Nesse ponto, a história remete a um referente externo à narrativa, o escritor homônimo de carne-e-osso.

O escritor Dany Laferrière nasceu no Haiti, em Porto Príncipe, em 1953. Passou a infância em Petit-Goâve, e a adolescência em Porto Príncipe. O país passou por um período ditatorial que se iniciou em 1957 com Jean-Claude Duvalier, conhecido como Papa Doc, continuou com seu filho, mais conhecido como Baby Doc, e terminou em 1986 quando o último fugiu para a França. No Haiti, Laferrière trabalhava como jornalista até que um amigo foi assassinado. Diante desse fato, foi obrigado a optar pelo exílio de seu país, em 1976.

No período em que esteve exilado morou no Canadá e nos Estados Unidos. E foi depois de passar por vários tipos de trabalho que iniciou seu ofício de escritor. O romance *País sem chapéu* foi publicado em 1996 sob o título *Pays sans chapeau*. E traduzido para a língua portuguesa em 2006 por Heloisa Caldeira Alves Moreira

como parte de sua dissertação de mestrado, que propugnava justamente a tarefa de tradução do romance³.

Essa sintética biografia acima sugere ao leitor que a obra *País sem chapéu* configura-se como autobiográfica, o que, vale lembrar, não retira a possibilidade de participação da ficção. O crítico Anatol Rosenfeld (2011, p. 21) afirma que é possível que uma narrativa faça uma referência indireta a uma vivência real, ou seja, momentos seriam selecionados para auxiliar na construção da verossimilhança, e eles serão modificados pela imaginação. Esse parece o caso da obra.

Durante a narrativa, a cada situação que o narrador percorre, o leitor vai conhecendo a cultura do Haiti. Esse processo narrativo leva a refletir sobre o caráter descritivo e até mesmo informativo (embora representativo) da literatura. Isso quer dizer que o texto literário acompanha determinados referentes históricos por meio de seu papel de representação e, assim, proporciona ao leitor um caminho de aprendizado surpreendente.

Ressaltamos, ainda, que a pluralidade linguística é um sintoma importante na obra, e sempre fundamental quando se trata de apreendermos as mudanças oriundas de movimentos migratórios, forçados ou não. Aliás, Laferrière utiliza provérbios haitianos nas epígrafes de todos os capítulos numa clara intenção de dar visibilidade à “criatividade linguística haitiana”. E a tradutora, por sua vez, faz questão de deixar claro que, para as epígrafes, optou por um processo tradutório letra a letra, o que garantiu que os sentidos permanecessem parcialmente secretos. Como este, da seguinte epígrafe: “O cabrito diz: se como da erva-moura, não é porque seja gostosa”.

Colonização e transculturação narrativa

A produção de variantes culturais acontece pelos mais diversos motivos, mas nada se compara ao grande empreendimento histórico denominado colonização, que atingiu principalmente as Américas, o continente africano e a Oceania; processo de ocidentalização conjugado ao advento da era moderna.

³ MOREIRA, Heloisa Caldeira Alves. *Traduzindo uma obra crioula: Pays sans chapeau de Dany Laferrière*. Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação em língua e literatura francesa da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

Apesar de Cristóvão Colombo ter sido o primeiro a chegar em terras haitianas, em 1492, e inclusive colocar nelas o nome de Hispaniola, são os franceses que se estabelecem no local por volta do século XVII após uma decisão papal que lhes concede direito à toda a ilha. O decreto feito à revelia dos espanhóis não os impede de se instalarem na parte ocidental.

Em 1697, através do Tratado de Ryswick, os franceses recebem direitos sobre a área que ocupavam, e assumem o controle mercantil açucareiro baseado na escravidão. O fato é que no país há uma população heterogênea, produto da miscigenação cultural e racial de índios, negros e brancos. Mesmo que se fale apenas da população negra, a diversidade cultural será enorme, uma vez que os escravos eram das mais diferentes regiões da África. O povo Arawak, por sua vez, originário da ilha, foi durante certo tempo escravizado e completamente dizimado pelos colonizadores.

França e Inglaterra disputaram o controle político e econômico do país de Laferrière ao longo do século XVIII até que definitivamente a resolução final fosse favorável aos franceses. O Haiti, a título de curiosidade, foi um dos primeiros países do continente a conquistar sua independência no século XIX. No filme *Burn* (1969), do diretor Gillo Pontecorvo temos uma metáfora próxima ao processo de libertação nacional que os haitianos vivenciaram, em que duas nações europeias ora se confrontam ora apoiam os nativos no processo.

Em *Cultura e Imperialismo* (1995), de Edward Said, podemos ler sobre esses e outros acontecimentos nas colônias europeias instaladas no continente americano.

[...] as revoltas de escravos dentro e fora do Haiti estavam incapacitando a França e instigando os interesses britânicos a intervir mais diretamente e obter maior poder local. Ademais, ao contrário de seu predomínio anterior no mercado interno, a produção açucareira do Caribe britânico no século XIX tinha de concorrer com a cana do Brasil e das ilhas Maurício, com o surgimento de uma indústria de açúcar de beterraba na Europa e o gradual predomínio da ideologia e prática do livre-cambismo. (SAID, 1995, p. 119).

Nota-se, a partir das observações de Said, que a movimentação econômica impulsionava o povo haitiano na luta pela independência. Não é o fato de o país ter sido colonizado pelos franceses que será discutido em *País sem chapéu*. Seu autor apresenta ao leitor o percurso de mais um imigrante que volta a sua terra, e o

diferencial da narrativa está no novo olhar apresentado pelo narrador ao reviver o cotidiano do Haiti, trazendo assim outra perspectiva cultural para a sua terra.

A narrativa de Laferrière faz o leitor imergir no Haiti, como mencionado, no momento de volta do personagem-narrador ao país após passar 20 anos em Montreal. Essa imersão não ocorre em uma organização a que comumente o leitor está habituado, isto é, o leitor não está frente a um enredo linear e unitário, e o discurso do romance é, no mínimo duplo. A obra é dividida em duas partes, denominadas o *País real* e o *País sonhado*, que vão se intercalando.

Em *País real* o narrador nos apresenta o Haiti por meio de situações pelas quais passa ao longo da chegada e caminhada por Porto Príncipe, rememorando e redescobrimo a cidade na qual cresceu. O texto em primeira pessoa faz com que o leitor vivencie nitidamente, em conjunto com o narrador, as situações e emoções transmitidas. A natureza, a terra e o céu se apresentam e tomam conta dos olhos do narrador, fazendo com que o leitor, tocado pela empatia, se sinta no Haiti.

Ergo os olhos para o céu estrelado. Gesto banal que milhares de pessoas fazem todos os dias nesta cidade. Para mim, é diferente, faz vinte anos que não vejo as estrelas. E a lua através dos galhos desta árvore. Os céus não são iguais em todo lugar. Conheço este céu por tê-lo percorrido de cabo a rabo. (LAFERRIÈRE, 2011, p. 75).

Essa divisão em *País real* e *País sonhado*, com sua estrutura de intercalação, muito contribui para a compreensão de que existem dois países (dois Haiti), ou de que é possível que existam dois países. Ademais, percebemos outra dualidade presente na estrutura da narrativa, relativa ao período anterior e posterior ao exílio do narrador.

O *País real* é dividido em assuntos que abordam o cotidiano, como: o táxi, a mala, o café, a brincadeira, a tarde. São cenas que parecem um instante emoldurado e que trazem as concepções do narrador acerca de cada situação do cotidiano, como nesse trecho denominado “Os objetos”, em que ele narra acerca dos objetos da casa:

A grande mala embaixo da cama. A mesma velha bacia branca um pouco amassada, sobre a mesinha, para que ela pudesse fazer a toailete antes de se deitar. O copo, perto da bacia, onde ela colocava a dentadura. - São as únicas coisas que ela quis trazer de Petit-

Goâve, além do grande espelho oval e da estátua da Virgem - diz minha mãe com tristeza. (LAFERRIÈRE, 2011, p. 22).

Salta aos olhos a economia de objetos a que a narrativa se refere. Ela é emblemática da situação de pobreza da população haitiana menos favorecida e, ao mesmo tempo, esses objetos são portadores de valor ímpar para a avó do narrador-protagonista, e agora também passa a ter um valor significativo para o narrador por ser a representação física do ente querido que foi para o país sem chapéu.

O *País sonhado*, diferentemente de *País real*, é uma narrativa contínua e apresenta o narrador buscando resposta para seu livro e para a possibilidade de ir ao país sem chapéu e voltar em segurança. Afinal, quais as chances de os mortos deixarem que se escreva um livro sobre o seu país? Durante a escrita do seu livro o narrador sente-os perto, como podemos observar no excerto:

Eles estão aqui, agora, ao meu lado, bem perto dessa mesa bamba que me serve de escrivaninha, à sombra da velha mangueira carcomida por doenças que me protege do terrível sol do meio-dia. Eles estão aqui, eu sei, estão todos aqui me olhando trabalhar neste livro. (LAFERRIÈRE, 2011, p. 33)

A perspectiva do narrador-protagonista ultrapassa o mundo visível, revelando ao leitor aquilo que não pode ver. A partir da citação acima, o leitor sabe que o protagonista possui habilidades especiais, além da escrita, pois de algum modo, que não se explica, mantém relações com os mortos, habitantes do país sem chapéu.

O leitor acompanha as tomadas de perspectiva do personagem-narrador seguidas da constatação das transformações ocorridas em sua terra natal. Mas, a partir de tal fato, sua perspectiva começa a produzir novas percepções em relação ao seu país, que contam com a participação da experiência apreendida durante os últimos 20 anos no exterior. Evidentemente, o leitor terá, a respeito dos elementos estruturais do texto, apenas a versão ou o ponto de vista do narrador sobre o que há ao seu redor, mesmo havendo a interação com os demais personagens. Esse tipo de narrador tem um poder central de determinar e expor tudo o que acontece a partir de suas próprias impressões. Isso quer dizer que o desenvolvimento da narrativa depende do olhar que o narrador-protagonista consegue construir.

Num primeiro momento vê-se um narrador que, acreditando ter voltado para o Haiti de sua infância e adolescência, se regozija pelo prazer de estar de volta e

“conhecer” todos os lugares e situações inseridas em seu meio, imaginando que só ele, narrador, passou por uma transformação. Neste trecho: “O sorriso crispado de minha mãe. Ela deve pensar que não mudei” (LAFERRIÈRE, 2011, p. 16), ele dá indicações de pensar nesse sentido, ao falar de sua mãe, que fazia uma análise de sua pequena mala, pois era da mesma proporção com a qual partira há 20 anos. Mas é a vizinha que oferece a primeira pista para a mãe do protagonista de que o narrador passou por uma mudança enquanto esteve fora de sua terra natal, “– Será que ele ficou louco? - pergunta minha mãe ansiosa. – Não. Ele só precisa reaprender a respirar, a sentir, a ver, a tocar as coisas de modo diferente.” (LAFERRIÈRE, 2011, p. 12-13). Ou seja, reaprender a ver o Haiti, se reconectar com sua identidade cultural.

O determinismo geográfico é uma teoria que considera os aspectos do meio ambiente como condicionantes para as diversas identidades culturais, e apesar dessa concepção possuir grande carga de determinismo, não se pode negar que é a partir do clima que o narrador, ao sair para explorar a cidade, sente a primeira mudança. Trata-se de uma alteração cuja percepção é física: “Este calor vai acabar comigo. Meu corpo viveu tempo demais no frio do norte.” (LAFERRIÈRE, 2011, p. 30). Com essa afirmação do narrador podemos observar que suas sensações físicas também se modificaram, o calor a que anteriormente seu corpo era habituado o faz sofrer hoje, e o barulho do qual fugiu há vinte anos, hoje é fonte de inspiração para escrever.

A somar com a duplicidade do país e a duplicidade instaurada pelo período anterior à saída e posterior à chegada do narrador, surge a agência da língua como marcadora do desenvolvimento do enredo. O exilado morou duas décadas na América do Norte, em dois países diferentes, Estados Unidos e Canadá, assim, aprendeu a língua inglesa e a língua francesa que, por certo, participam do engendramento de seus pensamentos e sensações. Vale notarmos o destaque concedido à língua no País sonhado:

A língua

Mergulho de cabeça nesse mar de sons familiares. Uma melodia conhecida que cantarolamos facilmente, mesmo se há muito não ouvimos a canção. Confusão de palavras, de ritmos na cabeça. Eu nado sem esforço. A palavra líquida. Não procuro entender. Enfim, meu espírito descansa. Parece que as palavras foram mastigadas antes de me serem servidas. Nenhum osso. Os gestos, os sons, os

ritmos, tudo faz parte da minha carne. O silêncio também. Estou em casa, quer dizer, na minha língua. (LAFERRIÈRE, 2011, p. 72)

Ao que indica a passagem transcrita, as línguas inglesa e francesa permanecem externas ao personagem, e o protagonismo linguístico é atribuído à língua que se fala em Haiti, é a ela que o personagem se mistura e é nela que habita corporalmente.

Seu sentimento de familiaridade em relação à língua repete-se em relação à religiosidade, mais especificamente o vodu. As religiões cristãs são praticadas nos três países nomeados, mas no Haiti há a excepcional prática do vodu, em que os mortos e vivos se relacionam com frequência, ligação que a cultura haitiana considera sagrada, como podemos observar no texto transcrito a seguir:

Talvez os deuses vodu queiram que falemos agora. Talvez eles queiram simplesmente um reconhecimento internacional... Porque, professor, o que vale Santa Cecília comparada a Erzulie Dantor, dita Erzulie dos olhos vermelhos? O que vale um simpático São Cristóvão comparado ao terrível Ogou Badagri, o mestre do fogo, ou o inocente São Francisco de Assis comparado ao Baron Samedi; o zelador dos mortos? (LAFERRIÈRE, 2011, p. 130).

O questionamento se dá no sentido de indagar por quais motivos os deuses vodus seriam menos importantes que os santos católicos. As comparações entre santos e deuses demonstra que os deuses vodus são superiores, dada sua compleição inspiradora de respeito e até temor. E os deuses do vodu agora iriam apresentar ao mundo o país sem chapéu, por isso permitiram que uma pessoa viva, o nosso narrador, fosse até lá, os conhecesse, transitasse pelo local e escrevesse um livro revelando exatamente como é lado de lá e como eles vivem.

Esse caldo de cultura por si só nos permitiria uma ampla análise de *País sem chapéu*, o que, entretanto, não é nosso objetivo. A menção à questão linguística e religiosa realizada acima deve-se ao fato de que importa, também ao nosso escopo, na medida em que esclarece os níveis de envolvimento e identidade do narrador com seu país natal, parâmetros para que o leitor compreenda as transformações do personagem.

Habitualmente, ao se debater sobre transculturação faz-se referência a um país ou lugar no qual ocorreu algum tipo de transformação que provocou a possibilidade ou a abertura para formas de cultura que se transpassam mutuamente,

e isto, por certo, provoca perda e fragmentação cultural, ao mesmo tempo que os trânsitos culturais favorecem a inauguração de novas e imprevistas relações. Como no caso do Brasil, durante a colonização dos portugueses, ou da Nicarágua, com a colonização dos espanhóis. Ou, até mesmo do Haiti, com a colonização dos franceses.

Interessa-nos o modo como a transculturação se faz presente na narrativa, condicionada ao ângulo de visão do narrador e motivada pelas transformações do país e do protagonista. A transculturação surge na experiência do narrador que, ao passar vinte anos longe de sua terra natal, vivenciou essa distância em variados aspectos, com experiências em outros países, as quais proporcionaram elementos suficientes para que, ao estar novamente no Haiti, se perceba vivendo em si mesmo um processo de transformação. Podemos dizer que esse narrador esteve exposto a um processo de intensa troca de conhecimentos em cada lugar que viveu, o que, em conjunto com os costumes e saberes tradicionais, promoveu a diversificação de expressões e práticas que encontramos em *País sem chapéu*.

Em 1940, o termo transculturação surgiu com o teórico cubano Fernando Ortiz, que afirmava inicialmente que, a partir do momento em que duas culturas entram em contato, uma delas passará pela desaculturação, que corresponde a um processo de perda dos aspectos culturais próprios, pois o processo implica em perder um pouco das raízes culturais do lugar e, posteriormente, passará por uma aculturação, isto é, um processo de ganho proporcionado pela aquisição de novos elementos culturais, advindos exatamente do contato. Nesse sentido, a aculturação seria a indicação do processo integral de um encontro de culturas. Os dois termos não são excludentes, pois Ortiz oferece a ideia de transitoriedade, isto é, deve-se entender que, apesar da transformação, o país/o indivíduo não deixa de ser ele mesmo. Sendo assim, passa a utilizar o termo “transculturação” por entender que ele irá indicar o processo transitivo de uma cultura a outra. (CUNHA, 2007, p.117)

O teórico Angel Rama, por sua vez, tributário do pensamento de Ortiz, ao refletir criticamente sobre a transculturação, chama atenção para o fato de o contato entre culturas latino-americanas promover uma perda maior para determinados povos. Em suas palavras:

[...] essa concepção do processo transformador traduz um perspectivismo latino-americano, inclusive no que pode ter de

interpretação incorreta, já que nela se percebe a resistência a se considerar a parte passiva ou inferior do contato de culturas destinadas às maiores perdas (RAMA, 2001, p. 212).

Entendemos, a partir desse excerto, que as culturas/regiões com um menor poder aquisitivo podem sair em desvantagem em relação às culturas economicamente mais fortes. Isso podemos observar na narrativa, na medida em que há domínio e controle do Haiti por forças externas, econômica e politicamente superiores; mas também é possível perceber que, por mais que o narrador tenha um novo olhar para a cultura haitiana e, muitas vezes, uma certa hesitação frente à cultura vodu, a narrativa valoriza o vodu em detrimento das outras culturas que o personagem vivenciou, a americana e a canadense.

Para nos guiar na tessitura narrativa criada por Laferrière lançaremos mão de ideias presentes no livro *Literatura e Cultura na América Latina* (2001), de Angel Rama. O crítico afirmava que os escritores transculturadores pertenceriam à Modernidade, seriam autores que, arraigados em suas culturas internas, voltados para suas origens e na América Latina, apresentam uma nova percepção estética proveniente da modernização do continente. Consequentemente, acabam por unir elementos culturais internos e externos. E principalmente, nesse processo, nenhuma cultura seria menosprezada ou inferiorizada. Isto é, a cultura seria o trânsito de elementos entre culturas distintas.

As indagações pelas quais o narrador passa, ao percorrer as ruas e a vida de Porto Príncipe, acontecem justamente por possuir um segundo olhar oriundo de vários anos em outros países, assim as manifestações culturais presentes no Haiti, à sua volta, ganham uma nova significação. É, então, em um país já transculturado do ponto de vista de sua formação histórica, que ocorre o processo individual de transculturação do narrador, cujo gatilho é sua volta após tantos anos de afastamento. Ao leitor é dado reconhecer que, na narrativa, a transculturação se manifesta na simultaneidade que a narrativa reserva às perspectivas diferentes pelas quais o narrador passa a olhar o país.

Sendo a literatura uma manifestação cultural, é possível observar na obra, como mencionado anteriormente, momentos em que o narrador manifesta um novo olhar sobre aspectos da cultura e do espaço do Haiti, motivado pelo que apreendeu no contato com outras culturas durante o exílio. No trecho a seguir encontra-se um

desses momentos, quando Pierre, amigo de sua mãe, fala para Velhos Ossos sobre a ida de um haitiano à lua e a falta de crença da cultura ocidental sobre tal feito. O narrador pondera: “Não, eu ainda não tinha entendido, mas não queria dizer isso ao senhor Pierre para não decepcioná-lo. É nisso que dá passar quase vinte anos fora do país. Já não entendemos as coisas mais elementares” (LAFERRIÈRE, 2011, p. 96). Por mais que o narrador quisesse entender e se sentisse no Haiti, seu olhar sobre alguns aspectos culturais está diferente; diferença crítica proporcionada pelo afastamento, que o deixa cético em relação à cultura de seu país.

Em seguida, ao ser visitado por Lucrèce, um passador de almas entre o país real e o país sem chapéu, o narrador faz um julgamento e uma observação sobre o visitante “– Em todo caso – digo -, ele não é lá muito rico, apesar de todo esse poder... (Logo se vê que tenho vinte anos de capitalismo nas veias).” (LAFERRIÈRE, 2011, p. 111) A partir dessas assertivas podemos observar como o viver no Ocidente marcou o narrador, a ponto de o fazer julgar uma pessoa por seus trajes ou por receber uns trocados de sua tia.

Vale salientar que será na relação do personagem-narrador com seu amigo de infância, Philippe, que se observa ainda mais a transculturação presente no narrador, como no momento em que os amigos estão no trânsito da cidade. O narrador questiona sobre a velocidade empregada pelo amigo no veículo e a possibilidade de acidentes acontecerem. Ao que Philippe responde, “– Pessoas que voltam do exterior. Elas perderam o ritmo. É como uma dança, sabe? O menor passo em falso é fatal. Rápido demais, não dá certo. Lento demais, também não. Entende? – Não.” (LAFERRIÈRE, 2011, p. 138) A negativa do narrador não é definitiva, ato contínuo ele afirma que não quer entender tão rapidamente, não quer aceitar a ordem das coisas. Com isso, pode-se notar que o narrador tem em si, simultaneamente, aspectos de sua cultura interna, do Haiti como país invadido e colonizado, e aspectos da cultura ocidental dominante, e isso faz com que tenha uma compreensão diferente daqueles que não saíram do país.

Devemos ressaltar que o Haiti não está situado geograficamente no Ocidente, antes, é um país que foi ocidentalizado e colonizado econômica, política e culturalmente por países ocidentais. Sua ocidentalização, entretanto, não se deu definitiva e completamente na narrativa, prova-o, por exemplo, o vodu praticado pela população. O personagem-narrador, por sua vez, cético em muitos momentos dado

o tipo de conhecimento adquirido nos países altamente ocidentalizados em que esteve, ainda consegue transformar-se ao encontrar-se no Haiti vivendo novas experiências. Em outras palavras, podemos afirmar que esse narrador está em pleno processo de aprendizagem, ele constrói o reconhecimento de seu país na vivência dos lugares que vai percorrendo, e nas relações interpessoais que experimenta, a despeito das mudanças culturais sofridas durante o exílio.

Philippe sente a mudança do amigo mais uma vez, quando o narrador lhe pede bruscamente que pare o jipe e o indaga sobre ter visto algo “– Não. - diz Philippe-, não posso ver o que você vê agora, você sabe, não fui embora deste país.” (LAFERRIÈRE, 2011, p. 145). Assim exprime-se a transculturação que se faz presente no narrador. Ele agora vê o seu país de maneira diferente, o ressignificando. Por mais que as culturas externas e os modos de funcionamento do capitalismo, diverso em outros países, tenham deixado marcas no protagonista, seus elementos internos e que remontam a algumas tradições haitianas ainda estão presentes e participam de sua decisão em seguir e visitar o país sem chapéu.

O fato de ter passado um tempo no Ocidente faz com que o narrador tenha coragem de entrar em um mercado que antes lhe parecia inacessível, por não saber se comportar. E apesar do amigo Philippe agir com naturalidade e até certa banalidade diante do fato, o narrador afirma: “– É o que você pensa. Você não tem ideia, sempre fez suas compras aqui. Não pode saber o que isso representa para os outros.” (LAFERRIÈRE, 2011, p. 146). Nota-se a preocupação do narrador com seu comportamento diante das pessoas e o medo de parecer aquilo que descreve como “caipira”, numa clara tentativa de se distinguir de quem não é da cidade.

Com isso, a transculturação narrativa produz um engrandecimento das culturas expressas na narrativa, pois faz com que o narrador questione, observe novos elementos e mostre a transformação pela qual passou com sua vivência no exílio, portanto, ele revalorizará e repensará as particularidades culturais de seu país. Existe um movimento quase pendular do narrador que transita em dois mundos, com comportamentos condicionados a partir de suas experiências em lugares distintos, mas que, em *País sem chapéu*, se encontram.

Considerações finais

Buscamos neste artigo discutir o conceito de transculturação a partir do próprio narrador-protagonista que vivencia esse processo em sua volta ao país de origem, depois de anos vivendo em outros países. O percurso que ele constrói oportuniza o contato e o reconhecimento de um Haiti que o recebe com toda a complexidade cultural de uma nação colonizada e resistente a um só tempo. E nota-se a relevância da contribuição dos estudos literários para a abordagem dos processos de transculturação ao se analisar literaturas produzidas em um país colonizado.

Em *País sem chapéu*, um romance de pouco mais de duzentas páginas, vislumbra-se uma infinidade de possibilidades investigativas. Nossa análise mencionou algumas delas, mesmo que brevemente, como a complexa problemática em torno da colonização e do processo de independência; a resiliência das culturas não católicas; e a discussão acerca dos aspectos metalinguísticos do livro, ao referir-se inúmeras vezes a si mesmo. Ressaltamos, também, os cenários cotidianos que despertam no narrador dúvidas e encontros com seu país. A cultura haitiana, como uma cultura em processos de transculturação, é dinâmica e a novas condições que pode criar são insuspeitadas.

País sem chapéu é uma obra que desmistifica a imagem do Haiti como país apático, tal qual muitas vezes é apresentado nos jornais. Além do romance envolver o leitor com sua habilidade de transposição para o espaço narrativo cujo referente é o Haiti, ele o faz de modo a provocar a aprendizagem do leitor em direção à força do povo que lutou por sua liberdade e independência. Agora é privilégio do Brasil acolher imigrantes haitianos. Por certo, novos processos transculturadores pulsam sem que ainda suspeitemos de sua agência transformadora.

Referências

- BERND, Zilá. *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003.
- CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CUNHA, Roseli Barros. *Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama*. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007.
- HALL, Stuart. *Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva & Guaciara Lopes Louro. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

- LAFERRIÈRE, Dany. *País sem chapéu*. Tradução Heloisa Moreira. São Paulo: Editora 34, 2011.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios)
- LIMA, Elizabeth Cavalcante de. *Deslocamento, Diáspora e Memória em País sem chapéu de Dany Laferrière*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Rondônia-UNIR, 2015. Disponível em: <http://www.ri.unir.br>. Acesso em: 05/01/2020.
- OSCAR. Aquino Jesus. *História das Sociedades Americanas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. Tradução Elza Gasparotto e Raquel Santos La Corte. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa*. Tradução Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Tradução Denise Bottmann São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.

Recebido em: 20/12/2020

Aceito em: 15/08/2021

As representações do sujeito migrante nas memórias identitárias em *Um velho que lia romances de amor* e sua relação com a natureza amazônica

Representations of the migrant subject in identity memories in An old man who read love novels and his relationship with Amazonian Nature

Edilene Teixeira da Silva Santos¹

Hélio Rodrigues da Rocha²

RESUMO: O objetivo do presente trabalho é estabelecer as possíveis relações entre teorias que abordam o sujeito migrante e sua constituição identitária a partir de suas memórias preservadas, buscando identificar e analisar as relações construídas com a natureza local, o que oportunizou lançar um olhar analítico sobre uma produção literária de expressão amazônica, o romance *Um velho que lia romances de amor*, do escritor chileno Luis Sepúlveda (2004). O foco da análise se deu pela perspectiva do personagem central da obra, José Antonio Bolívar Proaño, oriundo das montanhas, de um povoado chamado San Luis, vizinho ao vulcão Imbabura, no Equador, que migrou para as terras da Amazônia. A base teórica definida para orientar a análise é ampla e se reportou a diferentes teóricos que desenvolveram conceitos e abordagens, dentre os quais se destacam: sobre memória individual e memória coletiva, buscou-se em Maurice Halbwachs (1990), em diálogo com as abordagens sobre memória e esquecimento discutidas por Michael Pollak (1989); identidade e processo de identificação, em Zilá Bern (2011), em diálogo com Édouard Glissant (2005) e os conceitos de sujeito migrante e heterogeneidade e seus desdobramentos em Cornejo Polar (2000). Para a análise da relação do sujeito migrante com a natureza amazônica, principalmente com os animais da floresta, buscou-se fundamentação em estudiosos da ecocrítica, com destaque para as análises encontradas em Fernanda Bezerra de Aragão Correia (2019), Camilo Henrique Silva, Renata Pereira Nocera e Tereza Rodrigues Vieira (2012).

Palavras-chave: Amazônia; migrante; memória; identidade; natureza; animais.

ABSTRACT: The objective of this work is to establish the possible relationships between theories that address the migrant subject and his identity constitution based on his preserved memories, seeking to identify and analyze the relationships built with the local nature, which provided an opportunity to launch an analytical look at a production literary expression of Amazonian expression, the novel *An old man who read love novels*, by the Chilean writer Luis Sepúlveda (2004). The focus of the analysis was from the perspective of the main character of the work, José Antonio Bolívar Proaño, who comes from the mountains, from a village called San Luis, next to the Imbabura volcano, in Ecuador, who migrated to the lands of the Amazon. The theoretical basis defined to guide the analysis is broad and referred to different theorists who developed concepts and approaches, among which the following stand out: on individual memory and collective memory, it was sought in Maurice Halbwachs (1990), in dialogue with the approaches on memory and forgetting discussed by Michael Pollak (1989); identity and identification process, in Zilá Bern (2011), in dialogue with Édouard Glissant (2005) and the concepts of migrant subject and heterogeneity and their consequences in Cornejo Polar (2000). For

¹ Especialização em Psicopedagogia pela Faculdade de Educação de Porto Velho – Unipéc e em Tecnologias Educacionais pela PUC-Rio e Mestrado em Estudos Literários – PPGMEL/UNIR (cursando). Atualmente, é professora da Rede Estadual de Ensino - SEDUC Rondônia. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8951846621531865>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4202-6623>. E-mail: etss2608@gmail.com

² Doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2011). Pós-doutorado em História Social pela Universidade Federal do Rio (2016). Atualmente, exerce a docência junto ao Departamento de Língua Inglesa na Universidade Federal de Rondônia - UNIR. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5420606386720546>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7086-9594> E-mail: heliourocha@unir.br

the analysis of the relationship of the migrant subject with the Amazonian nature, mainly with the animals of the forest, a foundation was sought in scholars of ecocritics, with emphasis on the analyzes found in Fernanda Bezerra de Aragão Correia (2019), Camilo Henrique Silva, Renata Pereira Nocera and Tereza Rodrigues Vieira (2012).

Keywords: Amazon; migrant; memory; identity; nature; animals.

Introdução

Este artigo é resultado de um estudo³ do romance *Um velho que lia romances de amor*, de autoria de Luis Sepúlveda, escritor chileno que, baseado em experiências e pesquisas desenvolvidas na Amazônia, a partir de uma escrita cheia de criatividade, apresenta aventuras envolvendo personagens com perfis diversos, no cenário multicultural da Amazônia equatoriana. Assim, buscou-se estabelecer as possíveis relações entre teorias que abordam sujeito migrante e sua constituição identitária a partir das memórias preservadas, lançando um olhar analítico sobre uma produção literária de expressão amazônica, tendo como foco a perspectiva do personagem central e a relação que ele vai constituindo com o lugar e seus habitantes, humanos e não humanos.

Seguindo a trajetória do personagem José Antonio Bolívar Proaño, é possível a identificação de muitos trechos da narrativa que apresentam elementos para a discussão de uma multiplicidade de temáticas, dentre as quais destacam-se os problemas relacionados ao meio ambiente, conforme dito por Fernanda Bezerra de Aragão Correia, na sua tese de doutoramento sob o título *Literatura e meio ambiente: uma abordagem ecopoética em Manoel de Barros* (2019, p. 5) que, referindo-se à problemática ambiental, diz não ser ela restrita à ciência. Ela considera os textos literários “[...] como linguagem, os mesmos imaginam, constroem e representam a natureza. Assim, o texto literário suscita a percepção dos problemas ambientais contemporâneos”. O romance estudado neste artigo é representativo desse tipo de literatura, em que o discurso literário conflui e dá voz para a abordagem de temáticas com viés ecológico.

³ A motivação inicial para a escrita deste artigo surgiu no contexto de estudos quando do desenvolvimento da disciplina *Literatura, Memória e Identidade*, ofertada no Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários - PPGMEL, da Universidade Federal de Rondônia - UNIR, e o texto foi, posteriormente, adequado para apresentação no V Congresso Internacional de Literatura e Ecocrítica. Dentre as temáticas propostas pelo Congresso, a escolhida para a abordagem neste artigo foi *Crimes Verdes e Violência Contra os Animais*.

As características do personagem principal e sua relação com a natureza descritas na obra dão elementos para a aproximação da literatura com a ecologia, favorecendo a inserção de conceitos específicos da área, iniciando pelo conceito de ecocrítica, aqui definido como

[...] um estudo do meio ambiente através da literatura objetivando nos aproximar da natureza e nos ensinar a ter uma melhor relação com a mesma. Justificando que a literatura se estabelece como uma possibilidade de leitura do mundo, no próprio campo das teorias da literatura, a ecocrítica surge então como uma vertente da crítica literária, e é, dessa forma, uma ferramenta de contextualização entre as referidas áreas (literatura e meio ambiente), servindo de crítica e reflexão (CORREIA, 2019, p. 3).

O estudo da natureza, por meio de análise crítica da produção literária, é um instrumento para que relações do homem com o meio natural e com os animais que nele habitam se desenvolvam de forma mais harmoniosa e mais ética, favorecendo a aproximação entre o animal humano e o não humano. Tal perspectiva encontra confluência no pensamento de Correia (2019, p. 20), que diz: “[...] é de grande relevância o estudo da inter-relação entre o homem e a natureza, no que tange os seus elos de afetividade com os elementos naturais, o seu olhar para com a mesma e o principal, o seu comportamento diante dela.” Estabelecendo um diálogo com a temática, o presente estudo se ocupou, mesmo que brevemente, em explorar as problemáticas ambientais, com maior atenção à relação do animal humano com os animais não humanos, que vivem no meio natural.

Processo de construção identitária do velho migrante

Antes de se enveredar pelos caminhos da ecocrítica, focando nas problemáticas ambientais, considera-se importante que seja dado a conhecer, primeiramente, um pouco do personagem central da obra, José Antonio Bolívar Proaño, um velho de aproximadamente sessenta anos, migrante oriundo das montanhas, de um povoado chamado San Luis, vizinho ao vulcão Imbabura, no Equador. A constituição do perfil do personagem vai se dando aos poucos, quando o narrador o apresenta em fases experienciais diferentes, em tempos e lugares distintos, com quebra de linearidade temporal.

O velho é caracterizado como um homem simples e reservado. Suas características físicas e culturais sofreram alterações como resultado das suas experiências ao longo dos dias transcorridos. Seu corpo foi se moldando pela vida na floresta, tendo adquirido músculos ágeis como os dos felinos e que foram se tornando rijos pela ação do tempo.

O personagem central do romance de Sepúlveda é representativo de uma cultura diferente das culturas dos outros personagens com os quais foi entrando em contato, quando de seus deslocamentos, saindo de San Luis em direção a El Idilio, lugar remoto da Amazônia equatoriana. Nessas diferentes relações que estabeleceu, foi acessando novos elementos culturais.

Na maior parte da narrativa, ele é apresentado como um velho cheio de saudades e, por meio de suas memórias, o narrador vai dando a conhecer seus deslocamentos, iniciados com a saída da serra em direção a cidade de El Idilio, há cerca de quarenta anos. Sob o foco de suas lembranças, vai apresentando suas experiências, como condutoras da narrativa. Em *Memória, Esquecimento, Silêncio*, de Michael Pollak (1989, p. 12), é possível apreender a relação entre a história de vida e a identidade do indivíduo:

A despeito de variações importantes, encontra-se um núcleo resistente, um fio condutor, uma espécie de leit-motiva em cada história de vida. Essas características de todas as histórias de vida sugerem que estas últimas devem ser consideradas como instrumentos de reconstrução da identidade, e não apenas como relatos factuais. Por definição reconstrução a posteriori, a história de vida ordena acontecimentos que balizaram uma existência. [...] Através desse trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros.

No romance de Sepúlveda, a memória é sempre presente na constituição da identidade transitória de seu principal personagem, o velho. Na narrativa, há referência à importância das lembranças para o personagem, sendo registrado o momento em que ele próprio “[...] argumentou de como as lembranças eram sagradas naquela terra [...]” (SEPÚLVEDA, 2004, p. 59). As lembranças de uma existência, que são justapostas no presente, podem ser impulsionadas pela afetividade, podendo sofrer alterações em sua manifestação. Em muitos trechos, o narrador evoca a memória do personagem para ir tecendo a narrativa. Maurice

Halbwachs, na obra *A Memória Coletiva* (1990, p. 18), teceu considerações sobre a questão, acrescentando a presença da imagem nas lembranças. Na concepção do teórico:

[...] se as imagens se fundem tão intimamente com as lembranças, e se elas parecem emprestar a estas sua substância, é que nossa memória não é uma tábula rasa, e que nos sentimos capazes, por nossas próprias forças, de perceber, como num espelho turvo, alguns traços e alguns contornos (talvez ilusórios) que nos devolveriam a imagem do passado.

De modo semelhante ao que afirma Halbwachs na citação acima, a memória do personagem central, eleita e articulada pelo narrador, atua como gerenciadora do passado, como memória atualizada, trazendo imagens do passado para o presente. Em várias passagens do texto, suas experiências são evocadas, trazendo à tona os diversos elementos que constituíram o personagem ao longo de sua história de vida.

Halbwachs (1990, p. 34) vai descortinando o entendimento sobre o processo de lembranças do indivíduo, o que pode lançar luz sobre o que ocorre com o personagem Bolívar. Na visão do sociólogo francês,

[...] é estranho que estados que apresentam um caráter tão surpreendente de unidade irreduzível, que nossas lembranças mais pessoais resultem da fusão de tantos elementos diversos e separados. Primeiramente, ao refletir, esta unidade se converte numa multiplicidade. Dissemos algumas vezes que, num estado de consciência verdadeiramente pessoal, reencontramos, aprofundando-o, todo o conteúdo do espírito visto de um certo ponto de vista. Mas por conteúdo do espírito é preciso entender todos os elementos que assinalam suas relações com os diversos meios. Um estado pessoal revela assim a complexidade da combinação de onde saiu.

A relevância da “complexidade da combinação” que o excerto acima enfatiza, faz pensar sobre a complexidade de Bolívar, um velho solitário, cheio de saudades, que em muitos momentos é apresentado com o espírito desalentado, algo apenas suavizado em alguns momentos narrativos por uma característica que o diferencia dos demais, a de ser um homem que “Sabia ler” (SEPÚLVEDA, 2004, p. 41). Sua solidão é amenizada com a leitura de romances com enredos de amor, principalmente das histórias tristes, que o emocionam. Em trechos em que a narrativa se refere aos momentos de leitura feitas pelo narrador, é notória a

sensibilidade que se desenvolve no homem maduro. O acesso a essas histórias lhe era oportunizado pelo personagem dentista, que lhe trazia livros, semestralmente, quando de passagem breve por El Idilio. Ele lia

[...] lentamente, juntando as sílabas, murmurando-as a meia voz como se as saboreasse e, ao ter dominada a palavra inteira, a repetia de uma só vez. Depois fazia o mesmo com a frase completa e, dessa maneira, se apropriava dos sentimentos e ideias plasmados nas páginas (SEPÚLVEDA, 2004, p. 25).

Os momentos de leitura exigiam certo esforço desse leitor de romances, não só para a decodificação das palavras, mas também pela compreensão dos textos. Entretanto, isso não o desencorajava, pois “Quando uma passagem lhe agradava especialmente, ele a repetia muitas vezes, todas as que achasse necessárias para descobrir como também a linguagem humana podia ser bela” (SEPÚLVEDA, 2004, p. 25). Por meio da leitura, ia conhecendo, mesmo que lentamente, elementos da cultura universal.

O acesso à leitura de romances de amor oportunizou a que ampliasse o seu universo cultural, trazendo informações com as quais ia buscando estabelecer interações simbólicas, tentando, com muita dificuldade, relacionar com o conhecido, nem sempre encontrando correspondência. Embora não fosse um leitor exímio, ler era uma atividade constante, “[...] lia na solidão de sua cabana em frente ao rio Nangaritzá” (SEPÚLVEDA, 2004, p. 22). Ler como uma atividade de deleite o diferenciava dos demais ribeirinhos e o ajudava a penetrar em um mundo cheio de simbologia, onde ele precisava lidar com uma pluralidade de códigos da cultura letrada, junto com a cultura oral e, quando possível, trocava ideias com seus pares.

Aquilo de gondoleiro, gôndola e beijar ardorosamente ficou semi-esclarecido depois de um par de horas de troca de opiniões salpicadas de anedotas picantes. Mas o mistério de uma cidade na qual as pessoas precisavam de botes para se moverem, esse não entendiam de nenhuma maneira (SEPÚLVEDA, 2004, p. 79).

As leituras e as indagações que lhe suscitaram o impulsionaram para que buscasse aproximar os elementos culturais adquiridos nos locais por onde passou com os conhecimentos universais trazidos pelas narrativas dos romances que lia. Lia livros “[...] alheios ao relance desordenado a um passado sobre o qual Antonio

José Bolívar Proaño preferia não pensar, deixando os poços da memória abertos, para preenchê-los com as alegrias e tormentos de amores maiores que o tempo” (SEPÚLVEDA, 2004, p. 47). Assim ele ia se constituindo como sujeito.

A constituição identitária de Bolívar, portanto, vai se dando pelo estabelecimento de relações entre elementos culturais diversos. Entretanto, é importante destacar que o conceito de identidade requer uma discussão ampla e aprofundada, não sendo possível, em um estudo breve, esgotá-lo. Assim sendo, neste texto, optou-se pela utilização da abordagem desenvolvida por Zilá Bernd, na obra *Literatura e identidade nacional* (2011, p. 17), inicialmente afirmando que “[...] é impossível conceber o ser fora das relações que o ligam ao outro”. Bolívar, além da leitura dos romances de amor, também transitou em espaços físicos e culturais diversos dentro da Amazônia, em contato com a natureza e com outro(s) e, em muitos casos, sendo ele próprio o outro.

É no contato de Bolívar com o outro, muitas vezes por meio de encontros e desencontros conflituosos, que se estabelece a ligação entre a identidade e a diferença. Seguindo com Bernd (2011, p. 17), “[...] a identidade é um conceito que não pode afastar-se do de alteridade: a identidade que nega o outro, permanece no mesmo [...]”, uma vez que o indivíduo não se constitui como ser isolado, mas como sujeito social.

Os encontros de culturas no universo amazônico, no romance, são representados nas relações de diferentes personagens, que se dão entre o migrante Antonio José Bolívar Proaño com índios, ribeirinhos, garimpeiros, estrangeiros e outros. Tais contatos são demonstrativos da convivência, nem sempre pacífica, de uma diversidade de identidades transitórias. A pluralidade dos diversos cruzamentos culturais constituem relações identitárias, em um progressivo processo de diferenciação e de transformação contínua. Sobre a busca pela identidade, esta

[...] deve ser vista como processo, em permanente movimento de deslocamento, como *travessia*, como uma formação descontínua que se constrói através de sucessivos processos de reterritorialização e desterritorialização, entendendo-se a noção de “território” (Deleuze e Guattari, 1977) como o conjunto de representações que um indivíduo ou um grupo tem de si próprio (BERN, 2011, p. 12).

Sendo assim, o sujeito não é constituído, ele continua se constituindo, pois está em um contínuo processo de identificação, em constante movimento,

apresentando um perfil identitário incompleto (BERND, 2011, p. 21). Bolívar, em sua migração por diferentes espaços amazônicos, foi entrando em contato com grupos sociais diferentes, sem, contudo, deixar de ser um sujeito, oriundo da serra equatoriana. Para melhor compreensão do comportamento do velho, personagem central do romance estudado, encontrou-se conexão possível em Édouard Glissant, na obra *Introdução a uma Poética da Diversidade* (2005, p. 37), com destaque para a abordagem sobre identidade, quando o autor apresentou o que chamou de “poética da relação”. Na visão desse escritor, teatrólogo, ensaísta e romancista martinicano,

[...] a noção de ser e de absoluto do ser está associada à noção de identidade “raiz única” e à exclusividade da identidade, e que se concebermos uma identidade rizoma, isto é, raiz, mas que vá ao encontro das outras raízes, então o que se torna importante, não é tanto um pretensão absoluto de cada raiz, mas o modo, a maneira como ela entre em contato com outras raízes: a Relação. Uma poética da Relação me parece mais evidente e mais “enraizante” atualmente do que uma política do ser.

Na narrativa, em muitas situações, Antonio José Bolívar Proaño, vivenciando um processo continuado de constituição identitária, seja pela leitura de romances de amor, seja pelos longos períodos em convivência com a comunidade ribeirinha e também com o povo shuar, confirma o que Bernd (2003, p. 18) pensa, ao se referir à busca identitária como processo: “[...] em permanente movimento de construção/desconstrução, criando espaços dialógicos e interagindo na trama discursiva sem paralisá-la”. O sujeito que empreende sucessivos deslocamentos, pelas suas diversas experiências, vai ocupando mais de um lugar. Bolívar está em constante processo de aprendizagem na convivência com a diversidade cultural e com o meio natural da Amazônia equatoriana, que representa um lugar de passagem para a maior parte dos personagens.

A relação humano com o espaço natural e com o não humano

O migrante Bolívar, levando consigo sua experiência de homem serrano, foi entrando em contato com novos elementos culturais, principalmente no que se refere às relações com a natureza e os mistérios da floresta amazônica. As

experiências vivenciadas levaram Bolívar a desenvolver uma interação harmoniosa com o lugar, oportunizando a aquisição de conhecimentos sobre a vida na floresta, com desenvolvimento de aguçada sensibilidade e certa simbiose com o lugar.

A interação de Bolívar com a natureza e sua capacidade de sentir a floresta e seus habitantes não humanos vai se evidenciando progressivamente. Essa capacidade foi despertada quando, ainda muito jovem, casou-se com Dolores Encarnación de Santíssimo Sacramento Estupiñán Otavalo e, não tendo filhos, após sucessivas tentativas frustradas, decidiram sair do povoado, desobrigando-se de darem satisfações acerca dessa infertilidade do casal. O destino foi a floresta amazônica equatoriana, por adesão a um programa do governo que prometia distribuição de larga área de terras na selva e ajuda técnica, com fins de povoar territórios em disputa com o Peru (SEPÚLVEDA, 2004, p. 27).

A vida na floresta amazônica apresentou-se dura, tendo eles enfrentado muitas dificuldades para a sobrevivência na selva. Ele e a mulher eram colonos e não conseguiam desenvolver a lavoura na floresta. A desolação tomava conta deles, “[...] sentiam-se perdidos, numa luta estéril com a chuva que a cada dia ameaçava carregar a cabana [...]” (SEPÚLVEDA, 2004, p. 29). Os índios shuar, percebendo suas dificuldades, aproximaram-se e, daí em diante, foram ensinando o casal a se relacionar com o meio que, para eles, se apresentava hostil.

Os conhecimentos adquiridos com os shuar lhes foram úteis, pois com eles “[...] aprenderam a caçar, a pescar, a levantar cabanas estáveis e resistentes aos vendavais, a reconhecer os frutos comestíveis e os venenosos e, sobretudo, deles aprenderam a arte de conviver com a selva” (SEPÚLVEDA, 2004, p. 29). Com a morte de sua esposa, acometida pela malária, ele passou a viver com os shuar e, aos poucos, foi ampliando os conhecimentos sobre a vida na floresta e conhecendo os ritos e segredos daquele povo. Ele passou por um processo de, aos poucos, aprender a beleza de se relacionar com a natureza.

Um episódio mudou o rumo dos acontecimentos, quando alguns homens estrangeiros mataram dois de seus companheiros, entre eles, Nushiño, amigo de Bolívar, assim narrado: “Um deles morrera com a cabeça destroçada pela chumbada a curta distância, e o outro agonizava com o peito aberto. Era seu compadre Nushiño” (SEPÚLVEDA, 2004, p. 36), que, antes de morrer, confiou a Bolívar a

tarefa de rastrear e matar o assassino. O migrante atendeu o pedido, mas não o fez conforme determina o ritual do povo shuar, pois deveria

[...] tê-lo liquidado com um dardo envenenado, dando-lhe antes a oportunidade de lutar como um valente; assim, ao receber a paralisia do curare, toda a sua coragem permaneceria em sua expressão, para sempre capturada em sua cabeça reduzida, com as pálpebras, nariz e boca fortemente costurados para que não escapasse (SEPÚLVEDA, 1998, p. 37- 38).

Ocorreu, então, a revelação de um sujeito fragmentado, não pertencendo ao povo shuar, conforme assinalado no romance, que, “Definitivamente, era como um deles, mas não era um deles” (SEPÚLVEDA, 2004, p. 34). A sua maneira de agir gerou reprovação por parte dos shuar, pois acreditavam que a alma do companheiro índio ficaria vagando para sempre, sem paz nem descanso. Bolívar foi convidado a se retirar.

A convivência com os shuar lhe trouxe novos elementos culturais, sem contudo, gerar em Bolívar uma síntese cultural; ele manteve, ainda no presente, os elementos do passado que o integravam. Tendo aprendido as habilidades de caça e de reconhecimento da mata, muitos ritos e segredos, e a língua do povo shuar, ele construiu a sua identidade individual (provisória) marcada pela multiculturalidade.

Antonio Cornejo Polar, no texto *Uma heterogeneidade não dialética: sujeito e discurso migrantes no Peru moderno*, constante da obra *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas* (2000, p. 304), esclareceu que

[...] o migrante está exposto a fenômenos sincréticos, em relação às forças que surgem do seu novo espaço de experiência, como pode fixar limites relativamente claros entre os dois ou mais momentos do seu itinerário. Ao que parece, a consciência do migrante está mais atenta à fixação de suas experiências distintas e contrárias que à formulação de uma síntese globalizadora.

As diferenças no sujeito migrante ainda eram marcantes pois, embora tenha desenvolvido afinidades com os shuar, estabelecendo com esse povo um processo de identificação, não promoveu uma fusão harmônica dos elementos culturais. Polar, em suas reflexões, refere-se a processo semelhante (2000, p. 304): “Minha hipótese primária tem a ver com a suposição de que o discurso migrante é radicalmente descentrado, enquanto se constrói ao redor de eixos vários e assimétricos, de certa

maneira incompatíveis e contraditórios, de uma forma não dialética”. A relação entre Bolívar e os shuar articula também as diferenças entre eles, nem sempre harmônicas.

Quando de seu afastamento das terras dos shuar, Bolívar levou consigo as aprendizagens obtidas, incluindo a língua do povo. Em um trecho em que é narrada sua experiência em tensa caçada a uma onça raivosa por ter tido seus filhotes mortos por gringos para comercialização das peles, ele “Escutou-se gritando com uma voz desconhecida e, sem ter certeza de tê-lo em shuar ou em castelhano, viu-a correr pela praia como uma flecha pintalgada, sem ligar para a pata ferida” (SEPÚLVEDA, 2004, p. 93). Ele se utilizou do bilinguismo e também se movimentou em dois tipos de linguagens, a oral e a escrita, numa clara demonstração de lugares duplicados pelo deslocamento que empreendeu. Em Polar (2000, p. 306) encontra-se referência propícia à compreensão da atuação desse sujeito capaz de “[...] manejar uma pluralidade de códigos, os quais, apesar de ingressar num só rumo discursivo, não só não se confundem, mas preservam em boa medida sua própria autonomia”.

Os episódios que apresentam encontros do personagem central com habitantes da floresta, animais não humanos, são muitos, podendo ser registrados os que envolvem cobras, peixes, aves, macacos, tamanduás e, com destaque, os momentos dedicados à narração da situação dramática da onça que, por seus filhotes terem sido mortos por um gringo para a retirada das peles, ficou enlouquecida de dor, o que motivou a sua reação raivosa contra os humanos. Quando a mochila do gringo foi aberta foram encontradas: “[...] munição de escopeta e cinco peles de onças muito pequenas. Peles de felinos pintados que não mediam mais do que um palmo. Estavam polvilhadas com sal e fediam [...]” (SEPÚLVEDA, 2004, p. 19). Tal referência já dá a ideia da crueldade praticada pelo humano, com os animais da selva, não humanos.

O animal não humano é capaz de sentir e expressar dor diante de circunstâncias adversas, ponto muito bem explorado no texto *Animais não humanos: responsabilidade de todos*, de autoria de Tereza Rodrigues Vieira, Renata Pereira Nocera e Camilo Henrique Silva, que compõe a obra *Ética ambiental e bioética: proteção jurídica da biodiversidade* (2012, p. 64), onde, fazendo referência a Varella, escreveram que “A capacidade de sofrer com a morte de um parente também já foi descrita em chimpanzés, gorilas, elefantes, leões-marinhos, lobos, lhamas e gansos

[...]”, o que acolhe a constatação dos sentimentos e reações da onça descritos no romance estudado.

Embora os relatos sobre reações de animais domésticos denotem mais os sentimentos como a afetividade, sendo mais perceptíveis, Vieira, Nocera e Silva (2012, p. 65) não estendem a afirmação para os animais considerados selvagens, ao dizer que “Há animais que conseguem demonstrar afetividade e sofrimento, por exemplo, o cachorro. Contudo, é possível que o animal selvagem se comporte diferentemente daquele doméstico”. O comportamento da onça narrado no romance contraria tal afirmação, uma vez que ela age e reage, manifestando dor, sofrimento, raiva e outros sentimentos.

Bolívar, por ter significativos conhecimentos sobre a selva e seus habitantes humanos e não humanos, foi reconhecido como o mais preparado para empreender a caçada à onça tida como enlouquecida.

Como alguém que reconhece o potencial do opositor, Bolívar ponderou que “A onça capta o cheiro de morte que muitos homens emanam sem saber” (SEPÚLVEDA, 2004, p. 92). A tarefa a ele imposta pelo delegado, autoridade máxima local, que liderava o grupo de improvisados caçadores, gerava nele muitos conflitos. A sua posição encontra confluência com o que escreveram Vieira, Nocera e Silva (2012, p. 78), ao inferirem que, “Aproveitar-se da vulnerabilidade dos animais é proteger a usurpação. O homem não pode dispor do animal como coisa. Deve o não humano ser tratado como um ser sensível e colocado sempre em condições compatíveis com as necessidades biológicas da sua espécie”. Assim pensava o velho caçador:

Uma ordem desconhecida lhe dizia que matá-la era um imprescindível ato de piedade, mas não a piedade prodigalizada pelos que estão em condições de perdoar e ofertá-la. A fera buscava a ocasião de morrer frente a frente, num duelo que nem o delegado nem aqueles homens poderiam compreender (SEPÚLVEDA, 2004, p. 82).

Os sentimentos de dor do animal não humano são dados como certos pelo narrador e, pelo seu filtro, expõe as observações: “Não via a fêmea, mas a adivinhava acima, oculta, entregue a lamentos talvez parecidos com os humanos” (SEPÚLVEDA, 2004, p. 91). Um fato em particular chamou sua atenção, enquanto ele observava seus movimentos; foi quando ela tentava atraí-lo até o local onde

estava o macho em sofrimento, ferido de morte pelo gringo cruel. Ela “[...] deixou-se ver várias vezes, sempre se movendo numa trajetória norte-sul” (SEPÚLVEDA, 2004, p. 88). Surpreendentemente, ela não atacava, esperando que ele localizasse seu companheiro e pusesse fim a sua agonia, como se orquestrasse um plano, que se revelou eficiente, na medida em que o macho foi encontrado e sacrificado por ele, que entendeu seu intento.

A sensibilidade do velho foi aflorando mais e mais, à medida que ele ia se envolvendo com o drama vivido pela onça e reconhecia que a sabedoria que o conduzia lhe foi facultada na convivência com o povo shuar, possibilitando-lhe reconhecer os motivos do comportamento agressivo da onça. Ele reconhecia que “[...] indiscutivelmente, os animais não humanos possuem uma linguagem, seja corporal ou sonora, entendível a nós humanos, pois, sabemos quando este vulnerável está com fome, sede ou doente” (VIEIRA, NOCERA e SILVA, 2012, p. 64). Mesmo reconhecendo os motivos do animal, Bolívar não podia ignorar que “Uma onça enlouquecida de dor é mais perigosa que vinte assassinos juntos” (SEPÚLVEDA, 2004, p. 20).

As reflexões do caçador experiente podem ser consideradas como indicativo da presença do que Vieira, Nocera e Silva (2012, p. 66) chamam de “ética biocêntrica”, que considera “[...] os animais e toda a natureza com seus seres vivos moralmente relevantes, portadores de valor intrínseco, pelo motivo de sua simples existência. Em seu estudo, contemplam a defesa da relevância moral de toda a natureza, que compartilharia com o ser humano a especial característica de estar viva.” O desfecho que se dá com a morte da onça não faz dele um vencedor, sendo assim relatado: “O velho acariciou-a, ignorando a dor do pé ferido, e chorou envergonhado, sentindo-se indigno, envilecido, de nenhum modo vencedor dessa batalha” (SEPÚLVEDA, 2004, p. 93). Naquele animal abatido, de quem havia entendido os motivos do desespero, ele via magia representada. Ele jogou o corpo do animal na correnteza do rio e retornou triste e abatido. Assim Sepúlveda (2004, p. 94) relatou:

Antonio José Bolívar Proaño tirou a dentadura postiça, guardou-a envolta num lenço e, sem deixar de amaldiçoar o gringo causador da tragédia, o delegado, os garimpeiros, todos os que violaram a virgindade de uma Amazônia, cortou com um golpe de facão um galho grosso e apoiado nele pôs-se a andar no rumo de El Edilio, de

sua cabana e de seus romances que falavam do amor com palavras tão belas que às vezes o faziam esquecer a barbárie humana.

O ápice de suas experiências na selva amazônica foi acompanhado de muitas reflexões que, possivelmente, alteraram sua constituição de sujeito migrante, integrado ao espaço natural, naquilo que ele pôde alcançar, o que permite integrar com o pensamento de Correia (2019, p. 22), ao ressaltar que “[...] humanos e não-humanos são natureza, e que o homem é parte integrante desta natureza; que tudo é interligado, como uma teia da vida [...]. Desta forma, concorre a nós focarmos de que forma interagimos com a mesma, exercendo uma postura crítica-ambiental.” Em Sepúlveda (2004, p. 70), lembrando o que diziam os shuar, o narrador afirma que: “De dia, é o homem e a selva. De noite, o homem é selva.”

Considerações

No romance analisado, é possível perceber a articulação de diferentes simbologias sobre os diferentes lugares e os diferentes contatos, mostrando um pouco da Amazônia e sua diversidade cultural. O romance apresenta personagens ficticiais, mas que trazem histórias que se relacionam com a vida de habitantes reais, vidas concretas de quem vive na Amazônia, histórias que são preservadas por meio das memórias, constitutivas de identidades transitórias.

O estudo da narrativa possibilitou o alargamento dos conhecimentos sobre os imaginários produzidos sobre a Amazônia e seus habitantes. As imagens construídas sobre o lugar, em sua maioria, são captadas a partir das lentes dos de fora, dos que não pertencem ao universo amazônico. Os que passam pela região não dão conta da diversidade constitutiva da região e do imaginário construído pelos seus habitantes sobre o universo amazônico. Os estereótipos construídos são adversos, reforçando características como um espaço hostil, exótico, mítico, atribuindo às suas populações um caráter primitivo, muitas vezes visto como edênico ou como um lugar povoado de sujeitos capazes de práticas bárbaras, infernais.

Na obra em análise, a Amazônia é apresentada como um lugar que, por ser desconhecido, visto com estranheza ou com maravilhamento, para muitos dos personagens representa ameaça, causando medo e temor nos seus habitantes e,

principalmente, nos de fora dela. Entretanto, a obra de Sepúlveda, articulando as experiências dos diferentes personagens, apresenta-se como um projeto narrativo de viés descolonizador, por meio do qual apresenta os espaços e as culturas constitutivas da identidade amazônica equatoriana e as relações que nela se estabelecem, envolvendo o homem e a natureza e com os outros homens, considerando a alteridade valiosa no descortinamento da região.

O romance tem como personagem principal Antonio José Bolívar Proaño, um sujeito migrante heterogêneo que, atuando como sujeito social, não se constitui isoladamente. Ele vai dando significado a novos elementos culturais com os quais entra em contato na convivência com o outro, em diferentes espaços, sem, contudo, deixar para trás suas experiências anteriores, trazidas para o presente como memórias individuais ou coletivas. Tais elementos são assimilados sem buscarem formular uma síntese que os homogeneíze enquanto sujeitos culturais.

Os encontros estabelecidos com a multiplicidade de culturas, por meio de contatos com o outro, seja através das suas vivências nos lugares de passagem ou no acesso à literatura que lhe apresenta outros contextos, vão contribuindo para que o processo de identificação vá apresentando alterações na estabilizada identidade, fazendo surgir progressivas identidades fragmentadas e não unificadas. Esse sujeito migrante convive com os elementos das experiências originárias, do local e do universal (por meio da leitura) sem buscar estabelecer uma síntese que o torne um sujeito migrante homogeneizado.

A obra possibilita que, a partir de recortes, sejam feitas articulações de temáticas diversas, com teorias específicas e, neste estudo, optou-se por se estender a análise também para o campo da ecocrítica, sem, contudo, dar ênfase a uma reflexão mais cultural. A abordagem suscitou muitas reflexões, dentre elas, a necessária aproximação do homem com a natureza de modo a melhorar a relação do animal humano com o meio natural e seus habitantes.

Referências

- BERND, Zilá. *Cultura e Identidade Nacional*. Porto Alegre: UFRGS, 2011.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Tradução: CARVALHO. Ilka Valle de. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- CORREIA, Fernanda Bezerra de Aragão. *Literatura e meio ambiente: uma abordagem eco-poética em Manoel de Barros*. São Cristóvão, SE, 2019. Disponível:

https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/12462/2/FERNANDA_BEZERRA_ARAGAO_CORREIA.pdf - Acesso em 03/08/2021.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução: LÉON SCHAFFTER, Laurent. São Paulo: Vértice.1990.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

SEPÚLVEDA, Luis. *Um velho que lia romances de amor*. 5 ed. São Paulo: Ática, 2004.

VIEIRA, Tereza Rodrigues, NOCERA, Renata Pereira e SILVA, Camilo Henrique. Animais não humanos: responsabilidade de todos. In: *Ética ambiental e bioética: proteção jurídica da biodiversidade*. Organizadores: BRAUNER Maria Claudia Crespo e DURANTE, Vincenzo. Caxias do Sul: EducS, 2012. - Disponível: https://www.uces.br/site/midia/arquivos/etica_ambiental_EDUCS_ebook_CORR.pdf - Acesso em 03/08/2021.

Recebido em: 20/11/2021

Aceito em: 20/01/2022

Leituras Críticas e Mediações Didáticas em “Diário de um Banana: Dias de Cão”, de Jeff Kinney

Critical Readings and Teaching Mediations in “Diary of a Wimpy Kid: Dog Days”, by Jeff Kinney

Lidiane Cossetin Alves¹

Marcia Cossetin²

Taysa de Mattos Dutra Maiberg³

Resumo: Este artigo tem como objeto a obra “Diário de um Banana”, cujo foco será em seu volume 4, “Dias de Cão”, do autor norte-americano Jeff Kinney. A intenção é compreender como o livro tornou-se um dos mais lidos entre o público infantojuvenil e, além disso, problematizar a sua leitura na escola. Apresentar-se-á os elementos composicionais que incitam as crianças e os jovens à leitura da obra. Tem-se como fundamentação teórica autores que estudam a construção do gosto da leitura pelo público infantojuvenil: Lajolo e Zilberman (1985), Azevedo (2004), Britto (2003), Goés (1984), Bakhtin (2002) Mundt (2011) e Vilella (2014). Sendo assim, conclui-se que o cotidiano do personagem principal possibilita uma identificação com o público ao qual se destina, preponderando a verossimilhança durante a narrativa. Apreende-se, ainda, que os professores podem utilizá-lo em sala de aula como ampliação do conhecimento literário e demais literaturas.

Palavras-chave: Literatura; leitores; leitura e mediação; Diário de um Banana.

Abstract: The article in question has as its object of study the book "Diary of a Wimpy Kid", specifically the volume of book 4 "Dog Days" from the American author Jeff Kinney. The intention is to understand how the book has become one of the most read between the kids and adolescents public, as evidenced from the sale and, moreover, discuss the reading at school. Get introduced will, then the compositional elements that encourage kids and adolescents people to read the work. For this article, has as theoretical foundation authors who study the construction of taste and habit of reading the kids and adolescents public: Lajolo and Zilberman (1985), Azevedo (2004), Britto (2003), Goés (1984), Bakhtin (2002) Mundt (2011) and Vilella (2014). It was concluded that, among the elements that make the work a success of sales and acceptance, is the approach of the everyday life, creating identification with the public it is intended, prevailing verisimilitude during the narrative. It is also understood that teachers can use it in the classroom as an extension of literary knowledge and other literature.

Keywords: Literature; readers; reading and mediation; Diary of a Wimpy Kid.

¹ Mestranda em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Especialista em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa e Estrangeira (UNINTER). Pós-graduanda em Mídias Digitais para Educação pela Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT), graduanda em Artes Visuais (UNINTER). Atualmente desenvolve a pesquisa intitulada "Canções de mulheres na América Latina: um feminismo unido pela emancipação de todas". Beneficiária do auxílio financeiro da CAPES- Brasil. <http://lattes.cnpq.br/9496261499317031>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0678-1533>. E-mail: lidicossetin@yahoo.com.br.

² Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Mestra em Educação pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Especialista em História da Educação Brasileira e Graduada em Pedagogia pela UNIOESTE. Atualmente é Professora Adjunta e Diretora do Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS) no Departamento de Educação da Universidade Federal de Rondonópolis (UFR). <http://lattes.cnpq.br/7641442717354036>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5005-7756>. E-mail: marciacossetin@yahoo.com.br.

³ Especialista em Psicopedagogia Institucional pela Universidade Positivo. Graduada em Pedagogia pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Professora no município de Cascavel-PR. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2451-2591>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4170904967424731>. E-mail: taysa_maiberg@hotmail.com.

Introdução

As literaturas infantil e infantojuvenil são uma temática de estudos pouco explorada no Brasil, em decorrência de algumas características construídas historicamente, no que versa o utilitarismo e a exploração didática/escolar, contando também com a expansão do mercado editorial especializado em instâncias normatizadoras, tais como a escola e a academia (BRITTO, 2003, p. 99-100).

Ainda assim, salienta-se que a literatura exerce um papel importante na formação intelectual dos sujeitos, especialmente ao se tratar de crianças e adolescentes, pois, por meio dela, pode-se incentivar o desenvolvimento da criatividade, da criticidade, da ampliação do vocabulário discursivo ou, ainda, pode tornar-se um ato de lazer, evidenciando a fruição. Para Britto (2003), é necessário que seja incentivada a leitura de maneira crítica e consciente como uma ação política do ato de ler, tomada como atitude a ser adotada por toda a sociedade, não apenas em âmbitos escolares.

Ao refletir acerca dos textos, sejam dedicados ao público infantil, infantojuvenil, ou não, compreende-se que são locais de enunciação e produtos da interação verbal, ou seja, o texto é escrito por alguém e torna-se objeto de leitura de outrem. Essa relação que se estabelece entre autor e interlocutor constitui-se em momentos de interação que podem produzir novas enunciações, proporcionadas pelo texto.

A obra literária retrata, assim, a concretude de um planejamento realizado pelo autor como um sujeito da enunciação – o qual o engendrou e o executou conforme seus objetivos em determinadas situações em que se encontra –, dependendo, então, das suas intencionalidades e das possibilidades que dispunha para executá-las; e o faz por meio da linguagem escrita, tendo, no caso da literatura infantil ou infantojuvenil, seu público-alvo e interlocutor a ser alcançado.

Bakhtin (2002, p. 262) assinala que “[...] o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação”. Assim, entende-se que, ao escrever, o autor irá decidir por determinada temática e não outra, por esse gênero discursivo e não aquele,

também, isto, em função dos interlocutores que pretende atingir com seus escritos e do que planeja suscitar nesses interlocutores.

O assunto abordado neste artigo constrói-se a partir da preocupação em conhecer a obra “Diário de Um Banana: dias de cão”, de Jeff Kinney, identificando características constitutivas que podem contribuir para a criticidade e o interesse dos leitores, que vão desde crianças até adolescentes, considerando que possui boa aceitação junto a esse público.

A escolha da obra “Diário De um Banana” deu-se por sua repercussão positiva no mercado editorial entre o público infantil e infantojuvenil contemporâneo e pela preocupação com a influência dessa obra em relação a seus próprios leitores. Contudo, como a coleção é composta por 14 livros e, considerando a especificidade temporal do estudo proposto, tratou-se somente da análise do livro de volume 4, intitulado “Dias de Cão”.

Para tanto, a fundamentação teórica centrou-se em autores que estudam a construção do gosto pela leitura no público infantil e infantojuvenil. Ainda, no sentido de considerar o autor como um produtor de enunciados direcionados ao público infantojuvenil, buscaram-se documentos jornalísticos a fim de tratar de suas intencionalidades e compreensões ao escrever a obra. Ademais, apresentou-se tais literaturas e suas relações com a criança, assim como essa relação e envolvimento se estabelecem. Por fim, fazem-se os apontamentos sobre a obra “Diário de um Banana: Dias de Cão”, considerando os principais fatores que possam contribuir para a formação do leitor e de que maneira essa obra pode ser utilizada em sala de aula, salientando a sua importância na formação do gosto pela leitura entre o público infantil e infantojuvenil.

A construção do *best-seller* *Diário de um Banana*

A série o *Diário de Um Banana* foi lançada no ano de 2007 e conquistou o público infantojuvenil por se tratar de uma proposta literária atrativa e inovadora. A série é composta por uma coletânea de 14 livros e foi escrita por Jeff Kinney, escritor e ilustrador norte-americano de grande influência. Em entrevista, o autor afirmou que se inspirou em sua própria infância e adolescência, dizendo que, naquele período,

acreditava-se um tanto “banana”, entusiasmando-se a produzir a série (CARDOSO, 2013).

Em uma reportagem com o autor, Cohen (2013) divulgou sobre o processo criativo do norte-americano, informando ter alcançado mais de 75 milhões de exemplares vendidos em âmbito mundial. Já no Brasil, até 2013, sua aceitação e venda resultou em mais de 2 milhões de cópias vendidas, desde o lançamento de seus livros em 2007. Outrossim, é um *best-seller* de grande sucesso mundial, considerado um fenômeno da literatura infantojuvenil, tendo como editora responsável pelos direitos autorais da tradução a Vergara & Ribas Editora Ltda. Ademais, foram traduzidos para mais de 44 idiomas, além do inglês. Acerca do sucesso dessa coletânea entre o público infantojuvenil, Villela (2012) traz a seguinte contribuição:

Em pleno século XXI, época em que supostamente cada vez menos crianças e adolescentes empenhariam seu tempo em leituras de obras ‘tradicionais’ como o gênero diário, o primeiro livro da série alcançou um sucesso estrondoso nos Estados Unidos, sendo seguido por outros cinco volumes, cujos subtítulos são: *RodrickRules* (tradução brasileira: *Rodrick é o cara*); *The laststraw* (tradução brasileira: *A gota d’água*), *Dogdays* (tradução brasileira: *Dias de cão*), *The uglytruth* (tradução brasileira: *A verdade nua e crua*) e *CabinFever* (tradução brasileira: *Casa dos horrores*) (VILLELA, 2012, p. 66).

Além disso, a série da obra acompanha mais dois volumes extras: *Diário de um Banana: Faça você mesmo*, em que o leitor participa do enredo do livro, podendo relatar acontecimentos de sua vida particular como se fosse um diário, no qual o autor auxilia, apresentando trechos para serem completados, ou seja, o leitor escreve a próprio punho, como se estivesse participando do livro. E a obra “*Diário de um Banana: O livro do filme*” conta a história de como o livro foi adaptado ao campo cinematográfico, tal como a escolha dos personagens, filmagens, enredo e também a trajetória de Greg, o personagem principal.

O sucesso do livro é indiscutível, mas vale aqui apresentar como foi o percurso de elaboração pelo qual o autor passou para chegar ao produto final de sua obra. Nesse sentido, Kinney teria criado, originalmente, em oito anos de trabalho, uma história em quadrinhos gigantesca, que contava com 1.300 páginas e apresentava a trajetória do pré-adolescente Greg Heffley, demonstrando vivências

cotidianas do garoto no colégio onde estudava, além das tentativas de ser aceito socialmente pelos colegas. Todavia, a editora preferiu dividir a obra em volumes e

[...] direcioná-la ao público infantil, diferentemente do que Kinney havia imaginado a princípio. A série, então, ganhou o formato de um diário, intercalado por ilustrações. O diferencial da trama é que nem sempre o garoto toma decisões éticas. Trapacear e mentir para os pais fazem parte das habilidades do menino (COHEN, 2013).

Neste ínterim, assinala-se a verossimilhança do texto com o mundo cotidiano, simbolizada pelo autor em sua obra: ao passo em que apresenta as divergências éticas e morais em sua obra, Kinney aponta para a definição e aperfeiçoamento da personalidade infantil, contando com situações características da imaginação, tal como a mentira. Ademais, o autor assevera que apenas traduz e descreve o cotidiano comum de uma criança do século XXI (COHEN, 2013).

Dessa forma, pode-se considerar que a obra *Diário de um Banana: Dias de cão* se identifica tanto com a definição das próprias histórias em quadrinhos (HQ) – inicialmente delineadas pelo autor –, quanto com o próprio gênero diário, pois o narrador-personagem Gregory (ou Greg) descreve tudo o que faz e sente no período de suas férias escolares.

Ainda, Horn (1976, p. 728) descreve as HQs como narrativas que unem textos verbais e imagens dispostos ordenadamente; partindo de tal premissa, pode-se inculcar à obra de Kinney a complexidade das HQs a partir de suas semelhanças, ainda que seja uma narrativa característica de um romance infantojuvenil com intercalações de imagens ilustrativas e elementos gráficos das histórias em quadrinhos, quais sejam: falas introduzidas por balões, imagens que ilustram a discussão escrita, compreensão da narrativa por meio da complementação imagético-visual; conforme pode ser visualizado nas Figuras 1 e 2, que seguem.

Figura 1. Exemplo de características visuais e verbais do volume Diário de Um Banana: dias de cão.



Fonte: Kinney (2011).

Figura 2. Exemplo de características visuais e verbais do volume Diário de Um Banana: dias de cão.



Fonte: Kinney (2011).

Outrossim, ao tratar das relações de similitudes com a escrita em um diário, novamente a obra aponta elementos visuais que remontam a um caderno que dispõe de linhas e, ainda, aparenta ser escrito à mão, pois utiliza uma fonte gráfica que garante tal caracterização ao formato da letra. Ainda mais, ao utilizar a linguagem informal e tratar de situações vivenciadas cotidianas, o personagem Greg narra em primeira pessoa sua trajetória que, particularmente a ele, é trágica.

Ademais, Mundt (2011) ressalta que a literatura infantil é escrita, traduzida e analisada por adultos, com a finalidade voltada para o público infantil, classificada como

[...] aquela que foi escrita, publicada para e/ou lida por crianças e jovens. [...]. Assim, o produtor do texto (seja o autor ou o tradutor) deve conhecer as peculiaridades de seu leitor: seu nível de desenvolvimento cognitivo, sua bagagem cultural, suas características dentro de sua cultura e a visão que a própria cultura e sociedade nela inserida têm dessa criança (MUNDT, 2011, p. 286).

A partir de tal premissa, o autor Kinney consegue atingir seu público-alvo por meio da verossimilhança da narrativa textual e visual, sendo a escrita envolvente e criativa no que se refere aos elementos verbais próximos da realidade infantil e a ilustração que se assemelha às HQs, tendo conquistado milhares de leitores por todo o mundo⁴.

Diário de um Banana – dias de cão: compreensões possíveis entre leitura e mediação docente

A obra *Diário de um Banana: Dias de Cão* é um livro que interage com o leitor, apresentando situações engraçadas e envolventes, capazes de proporcionar diversas emoções, sejam elas de raiva ou tristeza, e bastante enfatizada a alegria durante a narrativa ao disponibilizar inúmeros momentos cômicos. Sobre isso, Fantinati, Antunes e Martha (2004, p. 177) apontam que “o cômico possibilita [...] o reconhecimento de discrepâncias e incongruências, facilitando seu acesso aos textos literários que se utilizam do efeito do estranhamento” oportunizando ao “leitor voltar à realidade com uma visão mais questionadora”.

A obra é composta por um ideário interacionista, buscando inúmeros recursos linguísticos, narrativos e editoriais que asseguram a verossimilhança do gênero “diário” com a realidade cotidiana do leitor. À exemplo, destacam-se suas 218 páginas de cor envelhecida, como recurso estético a fim de assemelhar-se a um diário antigo; a obra também dispõe de fontes que simulam letras manuscritas, unidas a recursos visuais da ilustração referente ao episódio narrado – feita pelo próprio autor. Ademais, outro recurso estilístico que assegura o ideário interacionista da obra – autor, texto e leitor como coprodutores de significados textuais, visuais ou

⁴ Ainda que existam discussões referentes à morte do autor, não é o estudo deste caso, tal como toma-se a produção de Kinney considerada pelo viés de produtor de enunciados visuais e verbais; suas considerações e intenções devem estar presentes neste estudo, uma vez que ele também possa interferir na interação da obra com o leitor durante a produção.

verbais –, é composta por um fluxo psicológico do pensamento do narrador-personagem – disposto em primeira pessoa –, trazendo a realidade cotidiana da vida familiar rememorada por Greg.

Sendo assim, o conteúdo verbal da obra é intercalado com ilustrações em preto e branco, que parecem ser desenhadas à próprio punho, tornando a leitura prazerosa por, novamente, equiparar-se a uma produção verossímil ao diário ficcionalizado. Dessa forma, ao encontro dessa questão, Villela (2012) postula que a ilustração é capaz de promover o desenvolvimento das competências leitoras na criança, tanto verbal como não verbal, permitindo que ela desenvolva, ao mesmo tempo, a sua imaginação e um diálogo com o autor.

Essa forma de organização demonstra uma composição que atrela vários elementos que compõem o enunciado, não havendo separação entre eles: as imagens, organização e disposição do texto, o próprio texto, a linguagem utilizada, a editoração, entre outros recursos; todos revelam e engendram a intencionalidade na construção do sentido estabelecido entre interlocutores, considerando-se, ainda, que o texto é marcado por determinada visão de mundo – a de uma criança em suas vivências, experiências, entaves e divergências cotidianas.

Quanto aos personagens da obra, estes possuem nomes em inglês, mantendo alguns aspectos da cultura americana. A família em questão é composta por pai, mãe e três filhos, cujo personagem principal é o filho do meio: Gregory Heffley. Já sobre o conteúdo de *Dias de Cão*, este se baseia na história de Greg, um garoto de 13 anos que está cursando o Ensino Fundamental. O personagem está de férias escolares e o que mais deseja é ficar em casa jogando videogame, mas seus planos não acontecem como gostaria, pois seus pais buscam formas de mantê-lo ocupado, como fazer com que ele saia com os amigos para brincar, impedindo que fique somente em casa.

O enredo evidencia conflitos familiares, pois demonstra o ressentimento de Greg – que acredita que os pais dão maior atenção ao seu irmão mais novo, Manny. O personagem-narrador é contrário às regras que os pais determinam para seu comportamento; mostra, também, dificuldade de relacionamento com o irmão mais velho de 16 anos, Rodrick, que o atormenta com brincadeiras “bobas”, conforme evidenciado no trecho: “Hoje o Rodrick entrou no meu quarto e tive que passar a

manhã tentando limpar da minha boca o gosto de uma meia suja” (KINNEY, 2011, p. 45), apresentando decepções e irritações com o irmão mais velho.

Em diversas tentativas de violar as regras impostas pelos pais, Greg utiliza-se de mentiras para convencimento, mas seus pais descobrem tais artimanhas, ocasionando em castigo para o menino. Tratando-se de um fluxo de consciência exposto pelo narrador-personagem Greg, os castigos que os pais lhe aplicam são cruéis, destacados como “extremos” ao longo da história e, dentre eles, estão os de ficar sem jogar videogame e sem assistir televisão durante as férias, entre outros.

No decorrer do enredo, Greg é advertido em diversas situações e confusões por tentar escapar das responsabilidades. Participa do “clube do livro”, vai ao clube aquático e à piscina municipal, assiste à filme de terror, comemora seu aniversário de um jeito diferente, ganha um bichinho de estimação. Essas são algumas das questões abordadas seguidamente no presente artigo.

Portanto, questiona-se: “a obra ‘Diário de um Banana: dias de cão’ pode influenciar na formação do leitor?” e “como os professores poderiam utilizar a obra em suas considerações pedagógicas?”. Inicialmente, atenta-se a Azevedo (2004) quando aborda que leitores são os que usufruem de diversos tipos de leituras; ou seja, leem desde literaturas científicas, didáticas, até textos religiosos e informativos; sendo assim, os leitores podem ser descritos como aptos a usarem qualquer tipo de texto, seja em benefício próprio, para obterem informações ou para entretenimento.

Durante a formação leitora é fundamental que se estabeleça uma consonância entre a pessoa que lê o texto e o autor, isto é, essa leitura deve ser prazerosa, de forma que o leitor se identifique com ela e tenha a liberdade de fazer interpretações e inferências do que está lendo, participando dessa leitura como um ser pensante e crítico.

Sendo assim, “[...] é preciso afirmar, e veementemente, que a literatura de ficção, [...] e outras, pode ser também uma forma de pensar sobre a vida e sobre o mundo” (AZEVEDO, 2004, p. 40). Ademais, tendo em mente que o leitor agirá sobre sua leitura, interativamente, evoca-se a identificação deste leitor com a obra “Diário de um Banana: dias de cão”, uma vez que toda sua constituição e construção – literária, visual e editorial – são voltadas ao próprio público, conforme dissertado anteriormente. Neste sentido, é válido que se afirme que a ação docente possa utilizar todos estes recursos literários supracitados em sua prática pedagógica,

explorando não apenas os conteúdos formais programáticos dos currículos escolares, mas também questões relacionadas às emoções e humanidades, assuntos que são abordados em “Diário de um Banana: dias de cão” de forma implícita, exigindo a inferência do leitor sobre seu próprio mundo emocional: inicia-se uma ação pedagógica relacionada com a interação.

Assim sendo, por meio de uma trama e de personagens de ficção, é possível discutir assuntos que acontecem no cotidiano das pessoas, isto é, as paixões e as emoções humanas, a busca pelo autoconhecimento, a tentativa de compreender particularidades, as inúmeras dificuldades de compreender o próximo e, ainda, os diferentes pontos de vista sobre um mesmo assunto. É possível, também, por meio de uma história de ficção, serem abordados temas como sexualidade, respeito, família, ética, preconceito, dentre outros. Diante disso, Azevedo (2004) defende que as

[...] crianças, na vida concreta, inconscientemente ou não, buscam seu autoconhecimento e sua identidade; têm sentimentos e razão; sonham e se apaixonam; têm dúvidas, medos e prazeres; ficam perplexas diante da existência de múltiplos pontos de vista; têm dificuldades em separar a realidade e fantasia; são sexuadas e mortais. Em suma, são essencialmente seres humanos (AZEVEDO, 2004, p. 42).

Ao apresentar uma criança constituída de características humanas, Azevedo (2004) assegura a possibilidade de que sejam trabalhadas tais temáticas de diversidades justamente por ser um recurso que venha a estabelecer uma conexão com a criança real, isto é, aproxima a trama e a personalidade do menino Greg com a criança leitora contemporânea. Ademais, essa criança leitora, talvez, conforme evidencia Azevedo (2004), busque seu autoconhecimento e sua identidade, podendo estar nesses aspectos um dos elementos que fez essa obra ganhar tanta notoriedade e aceitação pelo público infantojuvenil.

Além de retratar um menino contemporâneo, o autor também traz à narrativa as características próprias do seu país de origem, como os costumes e a cultura norte-americana, tais como quando Greg narra a organização de suas férias – as quais acontecem durante o início do mês de junho, que são férias de verão nos Estados Unidos, sendo, contudo, aqui no Brasil inverno, e as férias brasileiras acontecerem no mês de dezembro. Neste íterim, já dissertando acerca da ação docente, esse seria um breve exemplo ao público leitor sobre as diferenças e

similitudes culturais e climáticas entre os países. Tais caracterizações que contrastam as culturas brasileiras com as norte-americanas são demasiadamente importantes, uma vez que não destoam do campo de expectativas do leitor: informam-no sobre uma realidade parecida, porém diferente.

Em continuidade à narrativa, para Greg, as férias correspondem a um período durante o qual não se faz absolutamente nada de produtivo, a não ser jogar videogame: “Gosto de passar as férias de verão na frente da TV, jogando videogame com as cortinas fechadas e a luz apagada” (KINNEY, 2009, p. 01). Essa postura preocupa sua mãe que tenta sempre reverter a situação, buscando formas para que seu filho brinque e saia de casa, que gaste energia, e divirta-se como uma criança que necessita aproveitar sua infância. Porém, Greg não vê dessa forma e quer mostrar para sua mãe que ela está errada, opinando: “A mamãe diz que não é ‘natural’, um garoto ficar dentro de casa quando está sol lá fora. Eu digo que só estou tentando proteger minha pele para não ficar enrugado quando for velho como ela, mas ela nem ouve meus motivos” (KINNEY, 2009, p. 02). Neste ínterim, o protagonista busca também a formação de sua própria identidade, tal como pontuado por Azevedo (2004), pois Greg idealiza e planeja suas férias de verão diferentemente daquilo que sua mãe havia planejado. Assim, a verossimilhança estabelece-se por meio dos conflitos e divergências cotidianas familiares, pelo ponto de vista infantojuvenil. Neste sentido, a preocupação com o leitor e seu reconhecimento com a obra é importante: devido a influência que uma literatura pode ter na sua vida; Lajolo e Zilberman (1985) dissertam sobre esse sentimento de afetividade entre o leitor e o livro:

O relacionamento da criança com o livro se faz por meio de uma adesão afetiva, resultado de uma identificação. Nesta medida, uma abordagem da literatura infantil não pode obscurecer o reconhecimento do papel que o leitor desempenha neste processo, o que significa considerá-lo não apenas um receptor passivo de mensagens e ensinamentos, mas, sobretudo um indivíduo ativo, que aceita ou rechaça o texto, na medida em que o percebe vinculado ou não a seu mundo (LAJOLO; ZILBERMAN, 1985, p. 22).

Com isso, ao tratar de uma literatura voltada para crianças em salas de aula, deve-se compreender que o público-alvo, durante a recepção da obra, pode destacar reflexões acerca do enredo e evidenciar as identificações junto à criança a

partir das situações e sentimentos provocados pelo livro, mostrando fatores que podem ser prejudiciais para seu desenvolvimento físico e saudável, tendo o cuidado para não infantilizar a obra ou deixá-la imponente ou incontestável.

Com isso, é possível destacar que há crianças na atualidade que têm comportamentos, posições e reflexões que se assemelham a Greg: possuem opiniões, questionam, podendo até não conseguir o que desejam, mas são livres para falar e ser ouvidas. Ainda com base no discurso de Greg, percebem-se também os desacordos entre gerações passadas e contemporâneas, em que o brincar físico já não faz parte do cotidiano infantil como fez no passado, dando espaço à tecnologia; o que tem permitido uma nova configuração do que se entende por hábitos de crianças que, infeliz e frequentemente, são compreendidos como apáticos e sedentários. Assim, a exposição de tal incompatibilidade de anseios entre gerações, permite que o leitor da obra possa mais uma vez identificar-se com o personagem.

Outrossim, conflitos com o pai também estão presentes, não encerrando-se apenas à figura materna. Em dado momento, Greg confronta seu pai que não consegue entender, nem aceitar, quando o filho troca o dia pela noite.

Atualmente, a grande questão entre nós são as minhas horas de sono. Durante o verão, gosto de passar a noite acordado vendo TV ou jogando games, e depois dormir a manhã toda. Mas, o papai fica meio incomodado se eu ainda estou na cama quando ele volta do trabalho (KINNEY, 2009, p. 13).

Então, ao passo em que os pais do personagem lhe atribuem uma caracterização negativa quanto aos horários, aponta-se o comportamento de Greg como inadequado na visão dos pais e adequado em seu ponto de vista infantil. Tal caracterização conflituosa é espelho, inclusive, da transição entre a infância e a adolescência que vivem as crianças e jovens, justamente leitores da obra. Assim sendo, novamente, afirma-se que há verossimilhança como um recurso amplamente utilizado durante o enredo.

Além disso, muitos dos costumes relatados pelo personagem não são amplamente permitidos pelos pais, como assistir televisão a noite toda ou jogar videogame sem limite de tempo. Neste ínterim, ao considerar a leitura da obra realizada em contextos educacionais, com atividades que envolvam questões

interpretativas e críticas dentre leitores-alunos e mediadores-professores, pode-se sugerir um debate acerca de limites impostos, escolhas individuais e saúde do/no cotidiano infantojuvenil. Ou seja, discutir com os alunos o porquê de tais comportamentos e ações não serem adequados e as razões pelas quais os pais limitam os gostos de Greg.

Assim, a obra apresenta o relacionamento familiar, delimitando as figuras da mãe e do pai. A mãe não trabalha fora, o que facilita estar presente na vida dos filhos de modo participativo e tem, ainda, o desejo de estar com a família reunida e em harmonia, preocupando-se bastante com o comportamento de Greg e, por esse motivo, procura manter constante diálogo, questionando sobre suas atitudes comportamentais. Já a figura do pai está associada ao único provedor da família, cuja classe social é pertencente à classe trabalhadora, tendo que controlar, com rigor, as despesas familiares. A sua relação com a família é estável e demonstra preocupação e cuidado com os filhos. O papel desempenhado pela mãe e pelo pai são bem delimitados, apresentando uma configuração familiar tradicional patriarcal: o pai o provedor e a mãe a cuidadora. Apresentação que também pode ser problematizada ao se tratar do trabalho docente em âmbitos escolares, já que existem inúmeras formações familiares divergentes à apresentada no livro.

Lajolo e Zilberman (1985), no que tange à transmissão de uma “moral da história”, ou um texto utilitarista, enfatizam: a literatura não deve atrelar-se a transmitir ensinamentos, mas, sim, estabelecer vínculos entre o leitor e seu próprio mundo, oportunizando-o criticidade e contestação da realidade. A formação do leitor crítico se dá pela percepção da obra durante e depois da leitura, englobando todos os âmbitos nela relacionados: a editoração, o narrador, a linguagem verbal e não verbal, a disposição das imagens e do texto em suas interações, dentre outras tantas características já discutidas. É neste sentido em que a obra em seu transcorrer não apresenta preocupações em transmitir uma “moral” para o leitor, pelo contrário: simboliza a realidade da vida de uma criança comum dos dias atuais, ou seja, ficcionaliza e fabula tal como faria uma criança.

Ademais, Lajolo e Zilberman (1985) consideram como algo negativo infantilizar a criança na narrativa ou durante a leitura, pois não deve prendê-la em um mundo completamente diferente do horizonte de expectativas do leitor. Se o livro alcançar este objetivo, contribuirá para o desenvolvimento da personalidade infantil.

No decorrer da história, Greg vai à piscina de um clube onde Rowley, seu amigo, é sócio. Também faz um passeio com sua mãe e seu irmão caçula ao clube Municipal, demonstrando insatisfação e evidenciando as diferenças sociais entre um e outro:

[...] mamãe vive tentando me fazer ir a piscina com ela e meu irmãozinho, Manny, mas o negócio é que minha família é sócia da piscina MUNICIPAL, e não da piscina do clube. E, depois de provar da vida clubística de lá, é difícil voltar a ser um Zé-ninguém (KINNEY, 2011, p. 06).

O livro, ao tratar da questão social da família, salienta possíveis problematizações acerca de questões sociais e financeiras, já que, em outros momentos da história, Greg esconde do amigo sua condição econômico-social, mentindo que é rico. Essa problemática pode ser apresentada e discutida pelo professor com seus alunos em sala de aula ao trabalhar com a obra, pois, conforme evidencia Góes (1984) não se deve “[...] transmitir, nem dar para as crianças livros que contenham preconceitos, racismo de qualquer espécie” (GÓES, 1984, p. 24), mas que destaquem as diferentes formas de relações sociais, incluindo condições financeiras ou crenças religiosas, por exemplo.

Para Góes (1984), a importância do conteúdo literário deve, sim, corresponder ao mundo infantil, levando em consideração a condição social e a diversidade de regiões, porém de uma forma que contribua para um leitor que busca descobertas e questionamentos de mundo, permitindo sua entrada crítica em âmbitos sociais e culturais no meio adulto de modo a desenvolver seu lado psicológico, intelectual e espiritual.

Em continuidade à análise da obra, Greg e seu amigo Rowley apropriam-se de algo alheio: um filme de terror, cuja classificação não é permitida para crianças. Mesmo sendo algo proibido, assistem ao conteúdo do filme, o que lhes causa o medo de serem descobertos pelos pais de Greg. Isso, de fato, não pôde ser evitado e o resultado é o personagem ser castigado e repreendido: “[...] a mamãe me passou um sermão sobre como os meninos da minha idade assistem a filmes violentos e jogam videogame demais, e não sabem o que é entretenimento de VERDADE” (KINNEY, 2011, p. 32).

Nessa situação evidencia-se, então, mais um conflito cotidiano comum às crianças e jovens, com a transgressão como afirmação da identidade: de acordo com o mundo imaginativo infantojuvenil – um sujeito é corajoso por fazer algo proibido, uma pessoa destemida dos possíveis castigos ou, ainda, de um menino que já possui idade suficiente para decidir escolher – todas são características positivas. Neste caso, trazer uma transgressão como discussão do enredo é um recurso de fazer com que o leitor se questione sobre tal comportamento. Em contextos educacionais, pode-se sugerir que o estudante-leitor reflexione acerca do episódio narrado, no sentido de que seja mediado à conclusão de que os limites são disponibilizados de acordo com a maneira com que os sujeitos consigam lidar com a situação: neste caso, Greg não possui a idade indicada para que assista ao filme, não sendo recomendado a ele, o que pode gerar problemas em níveis emocionais e psicológicos.

Além disso, outro debate encontra-se no castigo que o personagem-narrador recebe referente à transgressão: a elaboração de um “clube de leitura” para os garotos do bairro, na intenção de ensinar o que é uma “boa literatura”. O garoto, entretanto, não cumpre a tarefa e, assim, fica sem assistir televisão até terminar de ler o livro indicado por sua mãe.

De acordo com Góes (1984), a literatura não tem a função de educar a criança, pois cabe à família exercer esse papel. Então, ao tratar a literatura como castigo para educar, corre-se o risco de despertar na criança o asco relativo ao ato de ler, contrário aos objetivos de uma literatura envolvida com a formação da criticidade, da consciência, a oportunidade de fruição e demais processos criativos a partir da leitura.

Em outro momento, Greg conta sua experiência ao ir à biblioteca emprestar um livro:

[...] quando eu tinha oito anos, peguei um livro emprestado da biblioteca e depois me esqueci completamente dele. Encontrei o livro alguns anos depois, atrás da minha escrivaninha, e me dei conta de que provavelmente estaria devendo uns dois mil *mangos* em multa pelo atraso (KINNEY, 2011, p. 38).

Ao retratar esse parágrafo da obra nos deparamos com várias indagações, as quais podem ser utilizadas em contextos educacionais para maior debate

interpretativo e reflexivo dentre os estudantes-leitores e professores-mediadores, a citar: qual a importância de ler, para o personagem? Será que ir à biblioteca faz parte de uma rotina ou não encontramos livros interessantes o suficiente em uma biblioteca? Qual a responsabilidade que devemos ter ao emprestarmos um livro? Que relações Greg conseguiu estabelecer com os livros?

Sobre tais debates acerca das bibliotecas, recorre-se a Góes (1984) quando assevera que seu papel é fundamental e insubstituível para o desenvolvimento verbal da criança no que se refere à relação criança/adulto, pois a biblioteca ajudará a formar o hábito pela leitura, assim como ocupar o tempo com algo produtivo, que seria a leitura do livro, mantendo a sua relação com ele. Será também o bibliotecário que condicionará a escolha do livro? Para isso, de acordo com o autor, o profissional deve conhecer a obra e tudo aquilo de bom que seu conteúdo irá proporcionar, visto que,

Na biblioteca, crianças que tiveram tantas dificuldades em seus lares, principalmente as dos meios com poucos recursos, poderiam se desenvolver. Essas crianças encontrariam, então, no livro, sua entrada para um mundo mais amplo. Teriam a oportunidade, também, do encontro com adultos diferentes dos do seu convívio habitual: outros pais, funcionários, professores, etc (GÓES, 1984, p. 34).

Com isso, Greg demonstra uma infeliz realidade ao descrever que foi até uma biblioteca com oito anos de idade e nunca mais voltou, nem sequer para devolver o livro, “Então eu enfiei o livro numa caixa de gibis velhos no meu armário, e ele está lá até hoje. Desde então, não voltei à biblioteca, mas sei que, se algum dia eu FOR até lá, vão estar esperando por mim” (KINNEY, 2011, p. 38). Assim, o assunto foi tratado com indiferença pelo personagem, quiçá temor; e ao evidenciar erros de tais instâncias, o docente, em aula, novamente pode instigar o estudante-leitor a reflexionar sobre a temática: “eu, leitor, faria o mesmo que Greg?”.

Outrossim, Goés (1984) também aborda que a falta de orientação em relação à criança que lê: ao passo que a obra apele ao sentimento de identificação, sendo positiva ou negativa, pode ocasionar confusão ou distorção daquilo que se considere uma norma social correta. Neste sentido o autor discute que o discernimento crítico, político e cultural é estruturado na formação leitora, pois deve proporcionar ao sujeito que saiba diferenciá-los. Então,

Devemos lembrar que as crianças não orientadas, escolhem, muitas vezes, levadas pela publicidade. É preciso ir além do comercial e não sacralizar o que é publicado. Também devemos lembrar que a criança é um ser em desenvolvimento, portanto limitado; não deve ser deixada só, para escolher ou mesmo escrever livros. É bom lembrar que escolher livros não quer dizer censurar, mas antes mostrar seu valor (GÓES, 1984, p. 25).

Entretanto, a sociedade, para Góes (1984), não faz a distinção entre criança e adultos, pois permite, muitas vezes, que crianças e jovens vejam os piores exemplos nos meios de comunicação. Deve-se buscar, então, uma literatura infantil e juvenil como uma estratégia, forma ou modelo de crescimento cultural, social, político e, portanto, educativo (GÓES, 1984, p. 45).

Em outro momento, a obra *Diário de um Banana: dias de cão* também retrata a comemoração do aniversário de Greg, que comenta querer comemorar em família, mas de uma forma diferente, porque está cansado de convidar crianças, pois essas acreditam ter o direito de brincar com brinquedos dele, além de que os presentes são comprados pelas mães dos convidados, não sendo estes do agrado de Greg. O motivo de preferir festas em família é pelo fato de que, geralmente, os presentes são em dinheiro, o que, pra o personagem é muito mais vantajoso:

A mamãe disse que poderia ter uma festa em família desde que promettesse não fazer o que sempre faço com os cartões de aniversário. Empilho eles direitinho e depois abro cada um, dando uma chacoalhada para o dinheiro cair. Desde que eu não pare para ler nenhum [...]. A mamãe diz que o jeito que faço é insultante para as pessoas que me deram os cartões. Ela disse que dessa vez tenho de ler cada um e agradecer a pessoa que me deu (KINNEY, 2011, p. 76).

Essa passagem da obra evidencia o empenho da mãe do personagem no desenvolvimento do lado emocional do garoto, seu apego familiar ao incentivar uma relação de afeto diante de uma situação comemorativa, além disso, pode-se apreender que tenta ensinar a valorizar outras relações que não só as econômicas. Por outro lado, nota-se que o autor se preocupou em mostrar que a família é importante, e ser educado abordando as pessoas respeitosamente contribui para um indivíduo mais apto ao universo familiar.

Além disso, outro acontecimento que pode ser levado em consideração em ações docentes relativas ao *Diário de um Banana: dias de cão* é um passeio de Greg com seus irmãos e mãe ao shopping, em específico até a loja de animais,

Mamãe deu uma nota de cinco merrecas a cada um de nós e disse que podíamos comprar o que quiséssemos, mas cinco merrecas não te levam muito longe em uma loja de animais. Eu acabei me decidindo por um acará-bandeira, um peixe muito maneiro, todo colorido (KINNEY, 2011, p. 92).

É possível identificar nesse trecho o direcionamento da mãe acerca da escolha do presente, deixando uma margem de decisão para os filhos. Nesse momento, em âmbitos educacionais, pode-se trabalhar com o leitor a questão do consumismo, mostrando-lhe que, com pouco dinheiro, também é possível comprar algo interessante ou, ainda, questionar-se o que realmente é necessário comprar. Ademais, destaca-se que, com isso, a narrativa volta-se ao estímulo de um comportamento mais responsável e maduro na criança-personagem: “[...] essa é a primeira vez que eu tenho meu próprio bicho de estimação, e estou começando a gostar. Alimento meu peixe três vezes ao dia e deixo o aquário bem limpinho” (KINNEY, 2011, p. 93). Além disso, ao tratar o controle que os pais exercem sobre seus filhos em relação aos presentes, volta-se a uma discussão que não contribua ao consumo desenfreado, sendo imprescindível a mediação de um adulto para que a criança alcance tal discernimento.

Ao fim da obra, o garoto deixa transparecer que suas férias realmente não ocorreram como gostaria, nem mesmo para sua mãe – que deixou registrado em seu álbum de fotos o que gostaria que tivesse ocorrido. Greg comenta:

Hoje percebi que as férias de verão tinham basicamente terminado quando a mamãe acabou de montar seu álbum de fotos. Dei uma folheada e, para ser sincero com você, não parece que ficou um retrato muito fiel do nosso verão. Mas acho que a pessoa que tira as fotos é quem conta a história (KINNEY, 2011, p. 214).

Assim, acerca do que foi destacado, podemos entender que as compreensões críticas da vivência humana diferem quando se trata de uma criança a um adulto, pois a mãe de Greg teve uma percepção sobre o que o filho estaria vivenciando, ainda que equivocada, em suas fotos tiradas nas férias, descrevendo-

as como algo que ela realmente gostaria que tivesse acontecido, contrapondo aos ensejos de seu filho. Apresentam-se, assim, dois modelos de férias de verão: para a mãe, férias com a família mais unida e, para Greg, férias jogando videogame e assistindo à televisão. Neste ínterim, é válido que o docente utilize tais informações a fim de que os estudantes consigam identificar os diferentes pontos de vista sobre a mesma situação, enfatizando a inexistência de uma história única.

Ao analisar partes específicas da obra *Diário de um Banana: Dias de Cão*, é possível compreender o porquê desse subtítulo, uma vez que a obra tenha sido abordada pela própria criança; refere-se às férias de Greg e ao fato de que tudo aconteceu diferente do que planejou, ou seja, recebeu castigos, ficou sem televisão e sem videogame, teve ainda que fazer passeios e atividades propostas pela mãe, contra sua vontade.

Considerações finais

O presente artigo ocupou-se em compreender como o livro o *Diário de um Banana: Dias de Cão*, tornou-se um dos mais lidos entre o público infantojuvenil e, além disso, oferecer uma possibilidade de leitura crítica e mediada pelo professor na escola.

Em síntese, observa-se que a leitura da obra é extensa, mas prazerosa para quem a lê, pois retoma o cotidiano e utiliza-se de situações divertidas ao longo do enredo. Com isso, compreendeu-se o gosto pela leitura e a contribuição para a formação do leitor crítico, percebendo que a obra possui possibilidades de fruição, imaginação e incentivo ao discernimento crítico, sendo formativa ao caráter identitário do sujeito leitor.

Tal formação pode ser alcançada por meio da leitura conduzida por um mediador, contribuindo para a formação de um aluno-leitor crítico. O mediador-professor pode abordar questões diversas, como o consumo de massa, a classe social, a importância familiar, o respeito, as transgressões. Desse modo, ao buscar-se Azevedo (2004), a leitura da obra em questão pode formar nos sujeitos gosto pela leitura, devido à recorrência da verossimilhança, ainda contribuindo para abordagens didáticas que recorram a debates atuais e contemporâneos. Assim, ao tratar-se dos métodos que enriqueçam o aprendizado e que estimulem a sensibilidade do

estudante-leitor (GÓES, 1984), se espera que, após adquirir o hábito pela leitura, consiga fazer suas próprias escolhas, recusando o que não lhe convém e selecionando a leitura que lhe trará uma formação de um sujeito crítico e de opinião. Primeiramente, é necessário despertar o gosto pela leitura na criança, para que depois se aprofunde o aprendizado dos livros como leitura de caráter reflexivo.

A partir dos estudos realizados, considera-se que o best-seller *Diário de um Banana* pode ser uma leitura que contribui para estimular o gosto pela literatura, enriquecendo o vocabulário do leitor, para que ele tenha mais clareza em suas interpretações, assim como seja capaz de estimular sua imaginação e compreensão literária. Ademais, por meio dos elementos elencados como verossímeis ao cotidiano contemporâneo presentes na obra, salienta-se que o autor os utiliza como recurso estético, conseguindo a atenção do público infantojuvenil e contribuindo para que a fruição ocorra, pois abordam temas que fazem parte do meio infantil e infantojuvenil possibilitando um vínculo entre o leitor e o conteúdo literário.

A partir dos elementos apresentados, observa-se a possibilidade de trabalhar com esse tipo de leitura no contexto escolar, com a mediação efetiva do professor, aproveitando para discutir os temas que são e os que não são abordados durante a trama, que podem ser dialogados, discutidos e problematizados pelo professor, sem esquecer de apresentar também outras literaturas para alcançar o objetivo de, além de formar leitores, formar, acima disso, leitores críticos.

Desse modo, acredita-se que é necessário aproveitar esse fascínio que a obra exerce sobre os jovens, cabendo aos educadores descobrir uma forma de usar leituras de entretenimento, como a que se analisa neste trabalho, para despertar o interesse por outros tipos de literaturas, bem como tornar o leitor crítico pela análise do contexto da obra.

Referências

- AZEVEDO, Ricardo. Formação de leitores e razões para a literatura. In: SOUZA, Renata Junqueira de. (Org.). *Caminhos para formação do leitor*. In: Formação de Leitores e Razões para Literatura. 1. ed. São Paulo: DCL, 2004. p. 38-43. Disponível em: <http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Formacao-de-leitores-1.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5. ed. São Paulo: Annablume, 2002.

BRITTO, Luiz Percival Leme. *Contra o consenso: cultura escrita, educação e participação*. Campinas: Mercado das Letras, 2003.

CARDOSO, Celina. Autor de "Diário de um Banana" conta curiosidades e responde fãs. Entrevistado: Jeff Kinney. *Uol*, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/entretenimento/2013/05/28/autor-de-diario-de-um-banana-conta-curiosidades-e-responde-fas.htm>. Acesso em: 30 abr. 2020.

COHEN, Marina. *Jeff Kinney: 'Greg é uma versão exagerada do meu pior lado'*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/megazine/jeff-kinney-greg-uma-versao-exagerada-do-me-u-pior-lado-8493156>. Acesso em: 30 abr. 2020.

FANTINATI, Carlos Erivany. ANTUNES, Benedito. MARTHA, Alice Áurea Penteadó. Rir é o melhor remédio. In: PEREIRA, Rony Farto. BENITES, Sonia Aparecida Lopes. *A roda de leitura: língua e literatura no jornal Proleitura*. Assis: ANEP, 2004. p. 177-185.

HORN, M. *The world encyclopedia of Comics*. New York: Chelsea House, 1976.

MUNDT, Renata de Souza Dias. A adaptação na tradução de literatura infanto-juvenil: necessidade ou manipulação? In: FILHO, José Nicolau Gregorin. PINA, Patrícia Kátia da Costa. MICHELLI, Regina da Silva. (Orgs.). *A Literatura infantil e juvenil hoje: múltiplos olhares, diversas leituras*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. p. 283-298. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/a_literatura_infantil_e_juvenil_hoje.pdf. Acesso em: 30 abr. 2020.

GOES, Lúcia Pimentel. *Introdução à literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Pioneira, 1984.

KINNEY, Jeff. *Diário de um banana: dias de cão*. São Paulo: Vergara e Ribas, 2011.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira história e histórias*. São Paulo: Ática, 1985.

VILLELA, Lucinéia Marcelino. A tradução de diários para o público infanto-juvenil: as adaptações culturais do livro diário de um banana (volume 1). *Traduzires*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 62-73, set. 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/traduzires/article/view/20804/19169>. Acesso em: 30 abr. 2020.

Recebido em: 08/10/2020

Aceito em: 21/11/2020

O discurso sobre o museu e os sentidos do espaço urbano

Discourse about the museum and the meanings of urban space

Eduarda Deitoss¹
Maria Cleci Venturini²
Maria Cláudia Teixeira³

Resumo: Neste artigo, analisamos as narrativas museológicas, mais especificamente, do Museu Histórico de Entre Rios, pertencente ao município de Guarapuava, PR. Estas narrativas estão presentes no documentário intitulado “Museus, arquivos: lugares de memória no/do espaço urbano” (2016) e, a partir delas, buscamos compreender como se constituem os dizeres e os saberes sobre o museu e como este, ao ser significado, significa a cidade. O embasamento teórico vem da Análise de Discurso de linha francesa proposta por Michel Pêcheux e desenvolvida no Brasil por Eni Orlandi, bem como os estudos acerca de museus e arquivos, pela perspectiva discursiva e áreas afins. Nossas análises apontam que o Museu Histórico de Entre Rios, embora constitua evidências de possíveis verdades acerca do passado e da organização da vida dos suábios, constitui-se em espaço construído por sujeitos filiados a uma formação discursiva.

Palavras-chave: Museu; memória; narrativas museológicas; espaço urbano.

Abstract: In this article, we analyze the museological narratives, more specifically, from the Historical Museum of Entre Rios, belonging to the municipality of Guarapuava, PR. These narratives are present in the documentary entitled “Museums, archives: places of memory in / of the urban space” (2016) and, based on them, we seek to understand how the sayings and knowledge about the museum are constituted and how it, when it is signified, means the city. The theoretical basis comes from the French Discourse Analysis proposed by Michel Pêcheux and developed in Brazil by Eni Orlandi, as well as studies about museums and archives, from the discursive perspective and related areas. Our analyzes indicate that the Historical Museum of Entre Rios, although constituting evidence of possible truths about the past and the organization of the life of the Swabians, constitutes a space built by subjects affiliated to a discursive formation.

Keywords: Museum; memory; museological narratives; urban space.

Introdução

O estudo sobre o qual nos debruçamos toma como *corpus* o documentário *Museus, arquivos: lugares de memória no/do espaço urbano* (2016), produzido pelo Nead Audiovisual, setor de vídeos do Núcleo de Educação a Distância, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, planejado pela equipe do projeto “Museus,

¹ Graduada em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Centro-Oeste - UNICENTRO. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1759131623456236>. E-mail: eduardadeitoss93572@gmail.com

² Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Santa Maria - UFSM. Professora do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste - UNICENTRO. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6904278999384343>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5576-2745>. E-mail: mariaclavicenturini@gmail.com.

³ Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Professora do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste - UNICENTRO. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0356358232155798>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9216-9396>. E-mail: m_teixeira5@yahoo.com.br

Arquivos: Lugares de Memória no/do Espaço Urbano”, coordenado pela professora doutora Maria Cleci Venturini e desenvolvido juntamente com a professora orientadora do projeto, Maria Cláudia Teixeira e as bolsistas Sandy Karine Lima dos Santos Semczeszm, Paula Fernandes e a bolsista técnica Luciane Munhoz Stefany, junto ao Laboratório de Estudos Linguísticos e Literários (LABELL/UNICENTRO).

Este documentário resulta de problematizações realizadas acerca dos museus e de arquivos como lugares de memórias, desenvolvidas durante o projeto apoiado pela SETI (Superintendência Geral de Ciência, Tecnologia e Ensino Superior) e do Projeto produtividade da professora Maria Cleci Venturini, apoiado pela Fundação Araucária. O objetivo dos projetos foi compreender de que maneira os museus: o Museu Histórico de Entre Rios; o Museu do Pinhão e o Museu Municipal Visconde de Guarapuava, constituem o espaço urbano como parte do imaginário da cidade. O projeto financiado pela Fundação Araucária: *Museus, arquivos históricos e imaginário urbano* (2014-2016) e o projeto Produtividade apoiado pela Secretaria de Ciência, Tecnologia e Ensino Superior: *Museus e arquivos: lugares de memória no/do espaço urbano* (2016) objetivaram a compreensão dos museus que guardam memórias, especialmente da cidade, e colocam a história em destaque em relação ao espaço e, também, em relação aos sujeitos, que nascem e recebem uma certidão de nascimento e, quando morrem, recebem uma certidão de óbito, marcando a sua passagem pelo mundo e pela história.

Desta maneira, interessa-nos entender como estes espaços contribuem para a construção da memória coletiva das cidades, centrando-nos no Museu Histórico de Entre Rios (MH), que busca dar visibilidade a patrimônios culturais expostos à visitação e colaboram para a narratividade do museu, da cidade de Guarapuava e, mais especificamente, das Colônias de Entre Rios. Colocamos em suspenso as narrativas museológicas que são apresentadas pelos museus, considerando que, conforme nos ensinam Pêcheux ([1969] 2014) e Orlandi (2005), os sentidos sempre podem ser outros, tendo em vista a não transparência da linguagem.

Centrando-nos no MH, problematizamos os modos como os espaços [museológicos] contribuem para a construção da memória coletiva da cidade e para responder essa problematização, delineamos os seguintes objetivos: (i) compreender como o espaço-museu, especificamente o Museu Histórico de Entre

Rios, contribui na construção da memória coletiva da cidade, da colônia Entre Rios; (ii) analisar o discurso do museu através dos materiais e acervos expostos para compreender como representam a identidade de um povo; (iii) analisar o discurso de Viviane Schussler presente no documentário “Museus, arquivos: lugares de memória no/do espaço urbano” (2016), pensando em como esses dizeres, ao serem significados, estão representando a cidade Guarapuava, a colônia Entre Rios e o povo Suábio.

Teórico-metodologicamente inscrevemo-nos na Análise de Discurso, doravante (AD), desenvolvida na França durante os anos 60 pelo filósofo Michel Pêcheux, cujo início formal deu-se com a publicação da obra *Análise Automática do Discurso* (1969). No Brasil, na década de 1970, Eni Orlandi foi quem deu continuidade à teoria, apresentando e difundindo a AD de linha pecheuxtiana aos brasileiros.

O trabalho divide-se, em três partes, além das considerações iniciais e das considerações finais: na primeira parte trazemos as condições de produção, bem como as demais noções teóricas demandadas pelas análises, constituindo uma rede teórica; na segunda tratamos da fundação do museu, do seu funcionamento e, na terceira parte, ancoradas nas noções teóricas e no museu como lugar de memória, apresentamos as análises de três sequências discursivas, duas recortadas do documentário tomado como *corpus* e uma terceira composta pelo enunciado de uma placa afixada no museu.

Condições de produção, discursos e memórias: rede conceitual

Essa primeira seção do artigo encaminha para a constituição de uma rede teórica que fundamenta as análises, tendo como fio condutor a problematização delimitada – “Como os espaços [museológicos] contribuem para a construção da memória coletiva da cidade?” – e os objetivos propostos.

De acordo com Orlandi (2004, p. 28), a AD “se interessa pela linguagem tomada como prática: mediação, trabalho simbólico, e não instrumento de comunicação”. Nessa perspectiva, segundo a autora, as regularidades realizam-se pela relação contraditória da linguagem com a exterioridade. Assim,

[...] não partimos como na análise do conteúdo, da exterioridade para o texto, ao contrário, procuramos conhecer esta exterioridade pela

maneira como os sentidos se trabalham no texto, em sua discursividade. É afinal essa noção de exterioridade que, ao se especificar na AD, transforma a noção de linguagem, pensando sua forma material, deslocando também a própria noção de social, de histórico, de ideológico. (ORLANDI, 2004, p. 29).

Esse campo disciplinar desloca o social, o histórico e o ideológico, e junto a eles transforma-se a noção de sujeito e a forma de interpretar a partir do trabalho com processos de constituição da linguagem e da ideologia, buscando, não o conteúdo, mas os mecanismos de produção de efeitos de sentidos, que se marcam, assim como os sujeitos, pela incompletude. Desse ponto de vista, os museus não comportam memórias saturadas e nem podem ser tomados como um espaço completo, concreto e real, pois não há como abarcar todas as memórias neste lugar sem considerar o funcionamento da memória na perspectiva discursiva, compreendendo, junto com essa memória, o sujeito e a ideologia.

O arcabouço teórico da Análise de Discurso tem como ponto nodal a noção de condições de produção, que é compreendida em dois contextos: o estrito e o amplo. O contexto estrito remete ao contexto imediato e às condições de enunciação, abrangendo os sujeitos e a situação. Já no sentido amplo, as condições de produção não se restringem aos fatores imediatos, mas englobam o imaginário, já-dito, e a memória, ou seja, incluem o contexto sócio-histórico e ideológico. Como afirma Teixeira (2017, p. 934):

[...] falar em condições de produção é levar em conta todos os fatores de construção do discurso: quem diz, o quê, para quem, como, por que, como são postos em circulação os já-ditos e a memória, que retornam e dão sustentação ao dizer como discurso.

Diante disso, a noção de condições de produção é fundamental para discutir as exposições no museu e a memória funcionando nesse lugar. Disso se pode compreender a narrativa museológica e a relação constitutiva com o sujeito que a constitui pela língua na história.

Na produção dos discursos, os sujeitos realizam gestos de interpretação, pela organização e pela estruturação dos arquivos. No caso do Museu Histórico de Entre Rios, os sujeitos imbricados à produção da “montagem” material do arquivo, os “curadores” podem funcionar como sujeito-porta voz, tendo em vista a seleção de

arquivos no museu, deixando de lado arquivos que a partir da sua seleção não significam como memória. Destacamos o sujeito porta-voz como aquele que fala em nome de e constitui um 'nós', conforme Venturini (2012).

O sujeito porta-voz assume posições e realiza o controle da memória coletiva de um grupo. Apesar da ilusão de gerenciamento de sentidos ser significado como homogêneo e a linguagem vista como transparente, na Análise de Discurso se entende que a língua falha e falta, pois o trabalho da língua na história ocorre a partir de sujeitos inscritos em uma formação discursiva (FD), que determina o que deve ser dito/exposto/arquivado.

As formações discursivas, na AD, são normatizadoras do discurso. A inserção do sujeito em uma FD ressoa na linguagem as formações ideológicas e, neste funcionamento, a FD se estabelece como o lugar material da ideologia, conforme nos ensina Pêcheux (2014). De acordo com Orlandi (2005, p. 43), a formação discursiva “se define como aquilo que em uma formação ideológica dada - ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada- determina o que pode e deve ser dito”, sendo assim, os sentidos serão pré-determinados ideologicamente, construídos nas e pelas formações discursivas.

No funcionamento da linguagem, conforme Orlandi (2005, p. 36), o discurso se assenta na tensão entre processos polissêmicos e parafrásticos em um funcionamento no qual a paráfrase consiste na repetição, constituída pelo que vem do interdiscurso a partir das filiações e inscrições dos sujeitos em formações discursivas, em que assumem posições-sujeito e é a partir dessas filiações que retornam e significam os já-ditos, atualizando o dizer, de modo que o mesmo retorne, constituindo redes.

Na AD, a paráfrase vem pela repetição, pelo interdiscurso, recuperando os já-ditos, atualizando o dizer, de modo que o mesmo retorne, constituindo redes. Orlandi (2005, p. 15) diz que “a paráfrase é a reiteração do mesmo”, já a polissemia possibilita a multiplicidade de sentidos, um deslocamento do mesmo e o indicativo da ruptura em função da produção de sentidos diferentes. Deste modo, é a polissemia que desloca o sentido e o aponta para a criatividade, fazendo intervir o diferente. Essas duas forças trabalham lado a lado na constituição do dizer, neste jogo entre o mesmo (paráfrase) e o diferente (polissemia), entre o já-dito e o novo dizer, que os sujeitos discursivos e os sentidos movimentam-se e (re) significam.

A paráfrase e a polissemia referem-se ao que Pêcheux ([1990] 2002) chama de movimentação dos sentidos, em que “um enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, de deslocar-se discursivamente de seu sentido para derivar outro”. (PÊCHEUX, [1990] 2002, p. 53). Todo sujeito discursivo na AD, se inscreve em uma formação discursiva, que representa na linguagem as formações ideológicas, isto quer dizer que os sentidos sempre são definidos ideologicamente, e eles, os sentidos, não estão predeterminados na língua, mas se encontram construídos nas/pelas formações discursivas.

Nesse campo teórico, o objeto de estudos é o discurso, o qual, segundo Pêcheux ([1969] 2019, p. 39), não trata “necessariamente da transmissão de informação entre A e B, mas, de modo mais geral, de um ‘efeito de sentidos’ entre os pontos A e B”. O discurso, na AD, é tomado como objeto de estudo, não somente os textos escritos, mas qualquer manifestação de linguagem verbal e/ou não verbal que produz sentidos. Segundo Orlandi (2005, p. 21), todo discurso é definido como uma relação de efeitos de sentidos entre os sujeitos simbólicos, e não nas palavras. Desta maneira, todo dizer emite efeitos de sentidos, pois são produzidos em condições determinadas e que estão presentes na maneira como se diz.

Com isso, compreendemos que “[...] a ideologia interpela os indivíduos em sujeitos” (PÊCHEUX; FUCHS, 1997, p. 167). Em outras palavras, não existe um discurso sem sujeito e nem sujeito sem ideologia, pois o sujeito sempre se inscreve em uma ideologia, marcando suas posições no discurso. Há, portanto, um sujeito discursivo, que é interpelado pela ideologia e atravessado pelo inconsciente.

A partir destas noções teóricas da Análise de Discurso: discurso, lugar de memória, condições de produção, formação discursiva, polissemia e paráfrase, analisaremos três sequências discursivas recortadas do nosso *corpus*, o documentário “Museus, arquivos: lugares de memória no/do espaço urbano” (2016) e uma delas presente no MH, e assim responderemos à questão norteadora. Para isso, a seguir, faremos uma apresentação do Museu Histórico de Entre Rios, constitutivo do nosso trabalho.

O Museu histórico de Entre Rios

O objeto discursivo que elegemos para este estudo é o museu Histórico de Entre Rios, focalizando nas narrativas museológicas. Neste sentido, compreendemos que os museus, enquanto lugares de memória significam não só pela narratividade, mas também pelo que não está dito, mas significa.

O Museu Histórico de Entre Rios possibilita compreender, pelo retorno de memórias e de discursos, os dizeres e os saberes sobre a cidade e sobre os sujeitos. Desse modo, buscamos o discurso de Viviane Schussler, curadora do MH, pensando no modo como estes dizeres, ao serem significados, significam/representam o museu, a cidade e os suábios, dando visibilidade aos imigrantes que chegaram a Guarapuava na década de 50, do século XX e, segundo o que se pode ver no espaço público das colônias, esses imigrantes venceram pelo trabalho, o que fica visível pela aproximação *arado e espada*, em um monumento da colônia, apresentado por Bernardim (2013, p. 105).

É importante dizer que o Museu Histórico de Entre Rios tem como centro as colônias, que ao mesmo tempo estão e não estão em Guarapuava, já que é um distrito da cidade. Tendo em vista essa constatação, colocamos em suspenso, também, a definição de cidade, de Estado e de Nação.

Adotamos os museus como espaços memoriais, os quais propagam suas narrativas discursivas determinantes de um espaço, assim, rompendo com a repetibilidade (paráfrase), produzindo novos sentidos e (re)significando os objetos e os acervos expostos (polissemia). Ao trabalhar com museus temos, a partir do senso comum, a definição desses espaços como lugar onde se “guardam” as coisas antigas, ou seja, a memória de um povo em determinado tempo da história.

Na perspectiva discursiva, o senso comum é colocado em suspenso e deixamos de buscar os conteúdos e nos centramos no modo como os efeitos de sentidos se constituem, buscando os mecanismos linguísticos e discursivos que sinalizam para o que pode ser *rememorado/comemorado* a partir do discurso que se constitui nesses espaços memoriais e se tornam visíveis nas/pelas visitas.

Da posição teórica centrada nos estudos discursivos, tomamos o Museu Histórico de Entre Rios como um lugar de memória, pois sua fundação foi levada pelo anseio em manter visível e “viva” a história e o percurso dos imigrantes suábios em terras brasileiras, assim, o MH visa à produção de conhecimentos, a partir dos arquivos expostos, os quais “conservam” memórias e acontecimentos do passado e

do presente, a “Nova” Pátria dos Suábios em relação ao que é posto pelo museu como “Antiga” Pátria. De acordo com Venturini (2009), o lugar de memória no viés discursivo:

[...] não é natural, nem artificial, decorre do desejo de “fazer memória”, mas também da repetição o que resulta em efeitos de verdade, dados pela legitimação e sustentação institucional. [...] o lugar de memória é material, funcional e simbólico, que pode ser definido como um depósito de arquivos, que aparentemente guardam vestígios históricos de memórias que não existam mais e, que por isso, necessitam de um lugar para lembrá-los. (VENTURINI, 2009, p. 71-72).

O museu, neste sentido, funciona não somente como o depositário de arquivos e de memórias. Essa é uma evidência decorrente do trabalho da ideologia que faz com que pareça que o acervo satura a memória e de que o sentido é sempre evidente. O espaço museológico, conforme Venturini (2009, p. 33), “faz funcionar o imaginário dos sujeitos em relação a eles mesmos, ao espaço e ao patrimônio que os constitui como sujeitos”, instaurando e resignificando a cidade.

Para Orlandi (2014, p. 2), os espaços memoriais são as instituições sociais que exercem funções significativas no âmbito social e cultural do espaço urbano, fazendo funcionar o discurso da contemporaneidade, que fomenta questões sobre o funcionamento do presente. Essa memória acondicionada pelo museu é gerenciada, coordenada por instituições e/ou por sujeitos que se vinculam a elas. Venturini (2009, p. 34) destaca que através da rememoração os sentidos institucionalizados circulam no eixo da formulação pelo que ressoa como memória e assim realiza-se pelas coerções sociais imputadas a grupos.

Desse modo, nos distanciamos da ideia de museu preponderante no século XIX, em que eram idealizados como “arcabouços do passado e guardiões da verdade”, onde estava exposta a “história oficial”. Para Venturini (2009, p. 58), o museu significa como lugar de memória “[...] tomado como arquivo, mas não no sentido estático da institucionalização da memória comemorativa, porque não é somente um campo de documentos pertinentes sobre um nome ou objeto”. É neste sentido que a memória trabalha em relação às materialidades que são tidas como representações do passado dentro do museu, pois elas atuam como rememoração ou comemoração, como datas festivas, monumentos, documentações. Ainda segundo

Venturini (2009, p. 66), o lugar de memória inscreve espaços públicos urbanos “na ordem do simbólico e faz retornar enunciados já-ditos, significados, mas esquecidos”.

O Museu Histórico de Entre Rios sustenta uma memória sócio-histórica e discursiva da “Velha Pátria” dos suábios e também uma “Nova Pátria” sendo o Brasil. Neste entremeio do funcionamento da memória, o vai e vem entre o passado e o presente, repercute efeitos de sentidos nos discursos de imigração. Ele funciona como um lugar de memória para os suábios, antigos habitantes de origem alemã, que viviam às margens do rio Danúbio na Europa e após a Segunda Guerra Mundial, vieram para o Brasil. A Instituição Filantrópica *Ajuda Suíça para a Europa* (Schweizer Europahilfe) organizou um projeto como alternativa de vida para grupos de suábios que se concentravam na Áustria, que visava à constituição de uma cooperativa agrícola no Brasil, abrindo caminhos para um novo futuro. Cerca de 500 famílias se cadastraram neste projeto.

Deste modo, ocorreu a fundação da Cooperativa Agrária e a colonização da comunidade de Entre Rios, distrito de Guarapuava-PR. A Cooperativa foi fundada em terras brasileiras no dia 05 de maio de 1951, no Hotel Central, em Guarapuava-PR, contando com a ajuda financeira da Suíça que, em Entre Rios, adquiriu um território com cerca de 22 mil hectares de terras. Os suábios que participaram do processo de imigração para o Distrito de Entre Rios tornaram-se cooperados e com suas contribuições trabalhistas pagavam as terras recebidas para a Cooperativa Agrária⁴. Segundo as informações do *site*, os suábios tiveram muitas dificuldades nos primeiros anos com perdas de safra, com a falta de infraestrutura, mas como observaremos nas sequências discursivas analisadas, *venceram pelo trabalho, através do arado e não pela espada*.

O Museu Histórico de Entre Rios foi reinaugurado em 5 de janeiro de 2012, nele são preservados objetos históricos e documentos da etnia suábica, expostos para a visita por meio de tecnologia interativa em um ambiente modernamente estruturado. Com a tecnologia utilizada é possível que, durante as visitas, sejam exibidos vídeos históricos, com as imagens de fuga em 1944 e a chegada dos suábios ao Brasil em 1951, por exemplo. As fotografias que retratam a história desde 1920 têm como propósito oferecer uma experiência vivaz a todos os visitantes.

⁴ Disponível em <http://www.suabios.com.br/historico>. Acesso em: 03 jun. 2020.

Os objetos conservados pelo MH foram arrecadados na comunidade de Entre Rios e também no exterior, através de doações ao longo das décadas. Em 2012 é a terceira vez que o MH ganha um novo espaço. O primeiro Museu Histórico foi inaugurado durante as comemorações de 20 anos de Entre Rios (1971), o segundo nos 40 anos (1991) e já o terceiro e atual foi quando se comemorava os 60 anos do distrito (2012). O acervo constitui-se de roupas, móveis, utensílios, pelos quais ressoa a narrativa da vida, da história e da cultura dos suábios. Desse modo, o visitante pode interagir com a exposição, e é levado a construir uma representação imaginária do cotidiano e do trabalho em conjunto daquele povo, durante aquela época.

Ainda o museu: movimento analítico e efeitos de sentidos

O Museu Histórico de Entre Rios é um lugar de memória dos e para os suábios, ele foi reinaugurado em 2012, quando a imigração completou 60 anos, festejando o povo suábio em terras brasileiras, mais especificamente na colônia Vitória, com uma ampla estrutura, oferecendo aos visitantes um acervo que possibilita trazer presente por um discurso *de* (rememoração) que corresponde ao que sustenta e ancora o que é dito sobre o processo histórico e sobre as condições de vida na “Velha Pátria” dos suábios.

Nesse funcionamento, o MH faz parte da cidade, pois de certa forma ‘gerencia’ a memória de uma etnia migrante, tendo o comprometimento de recuperar tradições, festas populares, credences, culinária, costumes que permitem a construção de um imaginário sobre os suábios como povo, ressoando efeitos de sentidos polissêmicos. Por meio do acervo exposto no museu é possível recuperar o percurso da etnia suábia até o distrito de Entre Rios. Fundamentados em Venturini (2009) destacamos que os discursos que ressoam do museu encaminham para a constituição de sujeitos, representados na ordem do imaginário como idealizados, apagando dificuldades, fracassos, sofrimentos. Essa narrativa pauta-se na idealidade de um povo. É possível mostrar, a partir dos processos discursivos, especialmente pelas redes parafrásticas, essa construção discursiva.

Embora busque assemelhar-se da verdade acerca do passado e da organização da vida dos suábios, o Museu Histórico de Entre Rios é um espaço

construído por sujeitos filiados a uma Formação Discursiva e, nesse aspecto, ressaltamos que a história foi contada por pessoas que possuem vínculos à etnia alemã suábica, esses que são responsáveis pelo discurso existente no museu.

O documentário destaca o MH por meio de uma entrevista com a curadora, que discorre acerca do espaço, enfatizando a comunidade de Entre Rios que sempre se preocupou com a preservação de todo o percurso, história e tradição dos suábios. É recorrente na fala da curadora, a preocupação em organizar a história da imigração dos suábios do Danúbio no Brasil e, também, no Distrito de Entre Rios, para que fosse mais bem compreendida. Desse modo, o MH está organizado de forma cronológica, iniciando com o período imigratório dos suábios do Danúbio, dessa comunidade germânica, onde eles colonizaram as margens do rio Danúbio, na Hungria, na Croácia, na Sérvia, na Romênia, depois para o período pós-guerra, logo para o período em que eles viveram na Áustria, a vinda para o Brasil, destacando esse processo, chegando até os dias atuais, contando como é o desenvolvimento do distrito.

Nesse sentido, destacamos a sequência discursiva (SD) recortada do documentário “Museus, arquivos: lugares de memória no/do espaço urbano” (2016), por entendermos que a partir da seleção de determinados objetos para a exposição, os efeitos de sentidos deslizam para a memória dos suábios como sujeitos vencedores, que sempre se dispuseram ao trabalho de forma coletiva:

SD 1

[...] todo esse material ele é constantemente selecionado, a partir do momento que nós definimos o roteiro da exposição, como se comporia essa exposição, a gente então define quais os objetos que ilustram as passagens que nós estamos mostrando para o nosso visitante.

Fonte: Documentário “Museus, arquivos: lugares de memória no/do espaço urbano” (2016) aos 18:08. Disponível em: <https://ead.unicentro.br/documentario-museus-arquivos-lugares-de-memoria-do-espaco-urbano-2/>

Os museus fazem parte da cidade e podem ser compreendidos como gerenciadores do saber urbano, pautando-se no comprometimento social e histórico. Nesses lugares, há um planejamento e uma seleção prévia dos materiais expostos, e por esses materiais ressoam memórias e saberes, constituídos pelas materialidades das cidades, em sua ordem, organização e na discursivização, que relacionam os

sujeitos e os sentidos, encaminhando para sentidos outros, com possibilidade de os sentidos encaminharem para o novo (o polissêmico), fazendo dos museus espaços abertos.

Pela sequência selecionada produz-se o efeito de sentido de que os funcionários que ali trabalham possuem vínculos com a língua alemã e com a história dos suábios e, desse modo, estão interpelados pela ideologia, o que significa que estão inseridos em uma formação discursiva a que se assujeitam. Essa ligação leva-os ao imaginário do pertencimento a um lugar social, de onde dizem, transformando-os em interlocutores, se associando a uma formação social, interpelados ideologicamente pelo lugar que ocupam.

Dessa maneira, leva-nos a destacar que as diferentes formas de selecionar as materialidades discursivas, estruturadoras do museu dependem da filiação dos sujeitos em FDs, responsáveis pela organização deste lugar, por meio de gestos de interpretação. Neste movimento de escolhas, os efeitos de sentidos são produzidos, retomando determinados discursos e memórias, enquanto outros serão silenciados. De acordo com Venturini (2009, p. 69):

[...] as visibilidades e os apagamentos efetivados não são da mesma ordem, visto que cada instituição, apesar de ter o mesmo objeto discursivo, funciona diferentemente: os sujeitos investidos da posição de locutores ocupam diferentes posições-sujeito e são afetados por formações discursivas heterogêneas. A memória que as constitui e a emergência da formação social faculta a transformação de um lugar material em lugar de memória pelo arquivo. Há um processo seletivo de constituição do arquivo, que evidencia ou silencia e apaga fatos, de acordo com a inscrição do sujeito responsável pelo dizer, a uma ou outra formação discursiva que invade a formação discursiva da rememoração/comemoração.

O MH é inteiramente dedicado à antiga pátria do povo suábio, aqueles que habitaram diferentes regiões do Rio Danúbio. O vasto acervo contribui para a narração da história de vida e de superação destes povos, produzindo efeitos de verdade e homogeneidade, materializando o discurso de/sobre ser suábio na “Nova” Pátria. No MH os objetos em evidência discursivizam, em grande maioria, o discurso de um povo trabalhador, persistente e vencedores pelo trabalho.

A organização do MH constitui-se pela instalação de móveis, documentos, utensílios, fotos, objetos, com o intuito de recuperar os sentidos de “Velha Pátria”,

retomando frases, dizeres e fragmentos da história dos imigrantes e como o percurso da formação das colônias de Entre Rios, ressaltando a força cooperativista do trabalho com a agricultura. O ambiente é padronizado aos moldes clássicos, mas possui modernidade, oferecendo aos sujeitos-visitantes a interação por meio dos jogos interativos, como o *quiz*, um jogo de perguntas e respostas sobre a colonização suábica em Entre Rios. Ao que tudo indica o gerenciamento deste patrimônio, trabalha com a repetição dos discursos imigratórios, aqueles que sofrem, passam por percalços, trabalham, no entanto, conquistam a “Nova” Pátria, representando-os como figuras heroicas.

Nesse sentido, podemos perceber a prática comemorativa como um meio de enquadramento da mente humana. É através da seleção de tais elementos que se institui o discurso museológico, objetivando aguçar os sentimentos que se conservam na memória, direta ou indiretamente registrados. Tanto as memórias individuais, quanto as coletivas, são construções que estão sujeitas a transformações e flutuações.

SD2

[...] o museu contribui paralelamente na conservação da história, porque hoje o distrito ele é desenvolvido, ele tem indústrias, ele gera empregos, então de certa forma o museu ele contribui contando a origem de toda essa comunidade que faz parte do município de Guarapuava. Assim como, o museu contribui para a preservação da história do distrito e contribui para a preservação da história de Guarapuava, nós também contamos com esse espaço para homenagear essa trajetória que os nossos pioneiros tiveram, então nós sentimos orgulho de poder presentear essas pessoas e que elas possam vir para cá e perceber a construção que eles tiveram e o quanto a gente valoriza isso ainda hoje em dia.

Os enunciados propagados no MH, bem como os discursos de Schussler, na posição de curadora do museu, apontam um caráter de sujeito porta-voz do museu, salientando e discursivizando a herança dos suábios, que traz orgulho. Este sujeito porta-voz destaca a importância social do museu, porque ele retrata e preserva a história desta etnia.

Na SD2, há a repetição do termo “preservação” que significa um dos discursos evidenciados pelo MH. O primeiro posicionamento diz respeito à relação entre o museu, o espaço público e os visitantes, instaurando uma “certa verdade” decorrente das narrativas vitoriosas dos suábios. Assim, o sujeito visitante do museu é levado a se inscrever em uma FD específica: na dos suábios como

vencedores. Nessa SD, especifica-se que a finalidade é manter em solo brasileiro a língua, a tradição, a cultura e a cultura agrícola. Como se vê, no museu é diferenciada a cultura que entendemos como letramento/escolarização e a cultura referida à terra, ao que é plantado.

O MH, então, ressoa o discurso de união, força, trabalho, de tradição e perseverança dos quais os suábios reconstruíram o seu percurso e destino. Os efeitos de sentidos viabilizados em torno deste museu iniciam-se pela nomeação de “histórico”, que faz ressoar efeitos de veracidade, uma vez que a História comprova-se através de documentos. O museu apresenta vasto acervo de uma história que inclui uma grande quantidade de peças e documentos, o discurso parece saturado e completo, porém é ilusório pensar que a história de um grupo pode ser abarcada em sua integralidade num espaço memorial.

SD3

- “Este espaço é dedicado à preservação e divulgação do exemplo deixado pelos suábios do Danúbio que, na união, no trabalho, na tradição e na perseverança reconstruíram seu próprio destino” - Entre Rios, 05 de janeiro de 2012.

Fonte: Enunciado de placa afixada no Museu Histórico de Entre Rios.

Na SD3, novamente a palavra “preservação” é repetida, apontando para o objetivo do museu que é a “manutenção”. O interesse está na preservação e divulgação do exemplo deixado pelos suábios do Danúbio e esse exemplo coloca-se em relação à união, ressoando as cooperativas, o trabalho conjunto, ainda mais que essa união se refere ao trabalho, à tradição e à perseverança, que vem determinada: “no trabalho, na tradição e na perseverança reconstruíram seu próprio destino”.

Vê-se que a palavra “tradição”, presente na SD3, tem muita força e produz sentidos, funcionando como modelo às novas gerações e salientando a importância de conservar as raízes suábias. Nesse caso, o MH é um local no qual as tradições serão acondicionadas evitando um possível esquecimento, assim, fazendo-o lembrar sempre.

A SD3 compõe-se do enunciado de uma placa afixada no MH em comemoração aos 60 anos da etnia suábica no distrito de Entre Rios. Este enunciado representa o espaço urbano, e traz para o fio do discurso a contemporaneidade, o já-dito e a memória. A contemporaneidade significa por meio daquilo que ficou para

trás: “superaram desafios”, “acreditaram em um futuro melhor”. Desse modo, a comemoração significa pela rememoração, pois é através da comemoração que se tem o sentido.

Considerações finais

Neste trabalho, para responder à questão norteadora – “Como os espaços [museológicos] contribuem para a construção da memória coletiva da cidade?” –, analisamos três sequências discursivas, a primeira e a segunda são discursos da curadora do Museu Histórico de Entre Rios (MH), Viviane Schussler, recortadas do documentário “Museus, arquivos: lugares de memória no/do espaço urbano” (2016), já a terceira sequência compõe-se de um enunciado recortado de uma placa de comemoração dos 60 anos da etnia suábica no Distrito de Entre Rios, afixada no MH.

Essas sequências discursivas (SDs) revelaram a grande preocupação do Museu Histórico de Entre Rios em preservar e comemorar a história da etnia suábica, além de se tornar um lugar de memórias para o distrito quanto para a cidade de Guarapuava, assim funciona como um espaço de rememoração/comemoração.

O Museu Histórico de Entre Rios concentra a maior parte histórica dos suábios, porém de maneira fragmentada em território brasileiro, pois pelo viés discursivo, entende-se que a língua falha e falta, assim o trabalho da língua na história ocorre a partir de sujeitos inscritos em uma formação discursiva (FD), que determina o que deve ser dito/exposto/arquivado, portanto a completude é uma ilusão.

Os objetivos elencados foram: (i) compreender como o espaço-museu especificamente o Museu Histórico de Entre Rios, contribui na construção da memória coletiva da cidade, da colônia Entre Rios; (ii) analisar o discurso do museu através dos materiais e acervos expostos para compreender como representam a identidade de um povo; (iii) analisar o discurso de Viviane Schussler presente no documentário “Museus, arquivos: lugares de memória no/do espaço urbano” (2016), pensando em como esses dizeres ao serem significados estão representando a cidade Guarapuava, a colônia Entre Rios e o povo suábico.

Os suábios do Danúbio empreenderam uma caminhada histórica narrativizada por condições adversas, mas sempre vencidas. As condições adversas circulam em

(dis)curso e funcionam pelas marcas da etnia, ressoando a luta e a resistência. Trata-se do anseio pela terra e busca pela manutenção/reforço da tradição, por meio de práticas sociais de imigração, nas quais o Brasil é designado de “Nova Pátria”. A vinda desses sujeitos para o Distrito de Entre Rios obedeceu ao projeto proposto, que beneficiou tanto o povo suábio, como o governo brasileiro, representado por Getúlio Vargas, o qual possuía interesses econômicos, pois colocavam em prática os investimentos nas produções de trigo.

O distrito Entre Rios e os discursos veiculados no MH, observados pela análise das SDs, mobilizam a paráfrase da “Antiga Pátria” (Suábia) à polissemia de uma “Nova Pátria” (Brasil), tanto a comunidade como o Museu Histórico de Entre Rios trabalham com a relação de rememoração/comemoração da Imigração Suábia, assim temos esse museu como lugar de memória, que produz uma ilusão da estabilização de um discurso primeiro, de origem fundante, que deve ser respeitado e repetido, assim o efeito de sentido que o MH promove é da veracidade da história dos suábios, interpelando o sujeito visitante a acreditar que não existe outra vertente de toda a trajetória, pois através desse discurso ele apaga e silencia as dificuldades enfrentadas pela etnia, evidenciando apenas o sucesso e a resistência do povo suábio, tornando-os vencedores.

O Museu Histórico de Entre Rios, embora constitua evidências de possíveis verdades acerca do passado e da organização da vida dos suábios, constitui-se em espaço construído por sujeitos filiados a uma formação discursiva. Convém ressaltar, diante disso, que a história foi/é contada por sujeitos pertencentes à etnia alemã suábia, o que significa que eles assumem a responsabilidade pelo dizer (PÊCHEUX, 1997), quando dizem ‘eu’, instituem a filiação e o pertencimento no discurso museológico, no museu histórico. A sustentação desse discurso vem de um discurso *de* – como memória (VENTURINI, 2009), ressoando discursos e memórias de fundação preservado no museu, que funciona a comemoração e se significa. Desse modo, trata-se de lembrar e comemorar para não se esquecer.

As sequências discursivas recortadas possibilitam dizer que os discursos veiculados, especialmente no MH, e a prática comemorativa funcionam como mecanismo de ‘enquadramentos’ ideológicos, pelo que circula, pelo modo de dizer e construir arquivo. Portanto, o discurso museológico do Museu Histórico de Entre Rios assenta-se na conservação da memória, registrando acontecimentos que sustentem

uma pátria suábica no Brasil. As memórias coletivas são construções sujeitas a transformações e flutuações, pois é por meio da rememoração/comemoração da sociedade que se viabiliza a movimentação dos discursos do MH para outros espaços discursivos, consolidando a memória, que quando comemorada passa a ser também coletiva, não mais somente institucionalizada.

Diante disso, ressaltamos o papel do Museu Histórico de Entre Rios, um espaço construído para que os suábios não percam o vínculo com a etnia alemã, neste sentido o MH, através dos discursos, incorpora o Brasil como uma “Nova Pátria” para que a “Velha Pátria” não seja esquecida, através das exposições faz com que haja essa ilusão dos costumes da etnia alemã instaurada no Brasil.

Referências

- BERNARDIM, Adriana Cristina. *Colônias suábicas em Guarapuava e o efeito discursivo da memória no espaço de imigração: entre a “Velha” e a “Nova” Pátria*. Dissertação de Mestrado em Letras: Interfaces entre estudos linguísticos e literários. Universidade Estadual do Centro Oeste – UNICENTRO. Guarapuava, PR: UNICENTRO, 2013.
- DOCUMENTÁRIO: *Museus, arquivos, lugares de memória do/no espaço urbano*. Produção Anderson Costa, Patrícia Maria Bonato, Maria Cleci Venturini. Produção NEAD Unicentro e Laboratório de Estudos Linguísticos e Literários- (PPGL), 2016. Disponível em: <https://ead.unicentro.br/documentario-museus-arquivos-lugares-de-memoria-do-espaco-urbano/>. Acesso em: 16 mar. 2020.
- ORLANDI, Eni P. Discurso e museus: da memória e do esquecimento. *Entremeios*. v. 9, jul. 2014. Disponível em: <http://www.entremeios.inf.br>. Acesso em: 15 nov. 2020.
- ORLANDI, Eni P. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 6. ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.
- PÊCHEUX, Michel (1969). *Análise Automática do Discurso (AAD-69)*. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.). *Por uma análise automática do discurso: Uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.
- PÊCHEUX, Michel. (1975). *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 3. ed. Trad. Eni P. Orlandi [et al]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.
- PÊCHEUX, Michel. (1990). *O Discurso: Estrutura ou Acontecimento*. 7. ed. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas, SP: Pontes Editores, 2002.
- PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975). In: GADET, F.; HAK, T. (orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 3. ed. Trad. Bethania S. Mariani [et al]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

TEIXEIRA, Maria Cláudia. A memória e a história a partir de museus e da constituição de arquivos em torno do espaço urbano. *Revista Estudos Linguísticos*, São Paulo, n. 46, v.03, p. 932-947, 2017.

VENTURINI, Maria Cleci. *Imaginário urbano: espaço de rememoração/comemoração*. Passo Fundo, RS: Editora da Universidade de Passo Fundo, 2009.

Recebido em: 03/06/2021

Aceito em: 21/10/2021

RE-UNIR

A imagem de si (*ethos*) construída pelo discurso de Bolsonaro nas eleições de 2018

The self image (ethos) constructed by Bolsonaro's speech in the 2018 elections

Valéria Maria Bana Zanin¹
Patricia Ormastroni Iagallo²

Resumo: A retórica da nossa linguagem, ou seja, a forma como construímos nossos discursos influencia as ações em sociedade. A fala de candidatos a cargos políticos, em propagandas eleitorais, transmite uma determinada imagem de si (*ethos*), que contribui para influenciar a escolha do voto dos eleitores. O objetivo deste artigo foi analisar a construção dos *ethé*, na perspectiva de Dominique Maingueneau, nos discursos do então candidato Bolsonaro, durante a sua campanha eleitoral de 2018, em uma entrevista ao Jornal Nacional (TV Globo). Para isso, foram observadas a cena da enunciação, a modalidade trazida pelo candidato, o caráter e a corporalidade. Foram encontrados vários *ethé*, com destaque para o *ethos* de sinceridade.

Palavras-chave: Análise de Discurso; Maingueneau; *ethos*; discurso político; Jair Bolsonaro.

Abstract: The rhetoric of our language, that is, the way in which we build our discourses influences the actions in society. The speech of candidates for political positions, in electoral advertisements, conveys a certain image of themselves (*ethos*), which contributes to influence the choice of voters' vote. The purpose of this article was to review the discursive construction of *ethé*, from the perspective of Dominique Maingueneau, of the candidate Bolsonaro, during his 2018 election campaign, in an interview with Jornal Nacional (TV Globo). For this, the scene of enunciation, the modality brought by the candidate, character, and corporeality were observed. Several *ethé* were found, with emphasis on the ethos of sincerity.

Keywords: Discourse Analysis; Maingueneau; ethos; political discourse; Jair Bolsonaro.

Considerações iniciais

Durante todos os anos em que ocorre uma eleição presidencial, somos bombardeados com discursos políticos, principalmente no período de propaganda eleitoral gratuita no rádio e na televisão (que dura cerca de 40 dias até as eleições). Quando os candidatos se apresentam nessas campanhas, eles constroem, dentre outras coisas, uma determinada imagem de si, que pode influenciar positiva ou negativamente nossas escolhas, por isso, a imagem que fazemos dos nossos candidatos é muito importante para as nossas decisões. Dessa forma, os estudos discursivos podem contribuir para a análise da construção dessas imagens que os

¹ Especialista em Alfabetização e Letramento pela UNOPAR. Graduada em Letras/Português pela Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, campus de Apucarana. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2147626696158883>. E-mail: vahbaana@hotmail.com

² Doutora e Mestre em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1054684805371169>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4175-8622>. E-mail: piagallo@yahoo.com.br

discursos dos candidatos passam de si mesmos, pois estabelece uma relação estreita com a vitória ou derrota do candidato nas eleições.

A Análise de Discurso (AD) é uma área multidisciplinar, que faz parte das ciências da linguagem, e que tem como objeto de estudo o discurso. Para analisar o discurso, que é linguístico e histórico ao mesmo tempo, devem ser consideradas as condições de produção, além da palavra que é dita e a não dita, mas possível de ser compreendida. O discurso político é, essencialmente, visto pela AD francesa (ADF) como um jogo de máscaras (CHARAUDEAU, 2006), em que os enunciadores utilizam estratégias discursivas no esforço de alcançar a candidatura, por meio da conquista de seus eleitores.

Os estudos sobre a arte do convencimento têm origem na Antiguidade Clássica. Dessa época, destacam-se os estudos de Aristóteles sobre as três dimensões de argumentação que asseguravam o êxito da oratória: o *ethos*, que se refere à identidade e imagem projetadas pelo sujeito do discurso; o *pathos*, que gera emoções e paixões no receptor, para isso utiliza argumentos que visam avocar fortes emoções no auditório; e o *logos*, este que se apoia nos argumentos propriamente ditos, na capacidade de racionalidade lógica e inferencial do sujeito.

O conceito de *ethos* era designado a assegurar o êxito da oratória por meio da construção da imagem do orador. O filósofo Aristóteles, em sua Retórica, já considerava o *ethos* como fundamentalmente discursivo, ligando-o, portanto, à concepção de instância discursiva, na qual era criada uma imagem pelo enunciador no momento em que este começava a enunciar, assim que assumia a palavra.

A noção de *ethos* é utilizada ainda pela Análise de Discurso, principalmente a partir dos estudos de Maingueneau (1995; 1997). O termo, que é emprestado da Retórica de Aristóteles, é agora ampliado e aplicável a qualquer texto, seja ele oral ou escrito. Dentro da Análise de Discurso, o *ethos* está atrelado à instância do discurso, sendo compreendido como a imagem que é criada do enunciador no momento da enunciação. Por conta do caráter interativo do *ethos*, o enunciador relaciona-se com seus co-enunciadores, adaptando seu discurso às expectativas destes. Para a ADF, o *ethos* é uma das mais importantes estratégias no momento em que o candidato busca a vitória nas eleições, pois o candidato constrói uma imagem de si, que tem grande influência na escolha do eleitorado.

Neste texto, após breves considerações sobre a ADF e o discurso político tal como Charaudeau (2006) o lê, traçamos as principais características do *ethos*, conceito analítico desenvolvido por Maingueneau, e procedemos à análise do discurso de Jair Bolsonaro analisando a cena da enunciação, a modalidade, o caráter e a corporalidade. Utilizamos como *corpus* de análise o vídeo de Jair Bolsonaro durante a sua campanha eleitoral, em que ele concede uma entrevista ao Jornal Nacional, transmitido pela TV Globo, em vinte e oito de agosto de 2018. Para a análise, nós ouvimos, vimos e transcrevemos os diálogos da entrevista, que durou 32 minutos, no intuito de percebermos quais são os *ethé* do então candidato durante a campanha eleitoral de 2018 e refletimos como as suas estratégias discursivas influenciaram seus eleitores a ponto de obter a vitória nas eleições. O *corpus* pode ser recuperado acessando o site da plataforma Globoplay³.

A Análise de Discurso e o discurso político

A Análise do Discurso (AD), como vimos, é uma Ciência da Linguagem, que tem início nos anos de 1960, e toma como objeto de estudo o discurso, entendido como o lugar em que se manifesta o sujeito da enunciação, considerando as relações entre texto e o contexto sócio-histórico no qual ele foi produzido.

Para Maingueneau, é necessário considerar que a ADF relaciona-se com textos produzidos no “quadro de instituições que restringem fortemente a enunciação; nas quais se cristalizam conflitos históricos, sociais, etc.; que delimitam um espaço próprio no exterior de um interdiscurso limitado.” (MAINGUENEAU, 1997, p.13-14).

Percebemos então que um *corpus* deve ser analisado considerando a relação da enunciação com os seus enunciadores e a posição que desempenham dentro de uma dada situação discursiva. O sujeito, assim, reflete, em seu discurso, a ideologia de um grupo do qual ele faz parte, a qual é vista através da posição em que assume em sua enunciação.

O discurso político caracteriza-se como um lugar em que se permite abrir espaços para discussão, persuasão e sedução, e que busca um exercício de poder para o sujeito político, pois aquele que fala, seja através de uma ameaça ou de uma possível gratificação, coloca-se em uma situação de sujeito dominante, enquanto que o

³ O link para acesso é: <https://globoplay.globo.com/v/6980200/>.

outro fica submisso a esse sujeito. Ou seja, “[...] todo ato de linguagem está ligado à ação através das relações de força estabelecidas entre os sujeitos, e que é dessa forma que se constrói o laço social” (CHARAUDEAU, 2006, p. 255).

Nesse sentido, entendemos que o discurso político “[...] é sempre um discurso dirigido e, ao mesmo tempo, os receptores desse discurso, os cidadãos, são parte integrante dele. É a razão pela qual podemos dizer que os povos são responsáveis [...] pelo regime político no qual eles vivem” (CHARAUDEAU, 2006, p. 268). Por isso, durante o período eleitoral, por exemplo, o discurso político é feito pelo candidato com vistas a persuadir ou seduzir o eleitor, fazendo-o acreditar que será beneficiado pela sua ação, já que votar é participar ativamente do processo cívico eleitoral (PASSETTI; ARCINE, 2018).

O discurso político se alterna entre a razão e a paixão, misturando *logos*, *ethos* e *pathos*, a fim de tentar responder à questão do que faz o outro concordar com tal valor, ação política, ou com tal partido ou personagem.

O conceito de *ethos* em Maingueneau

Durante a década de 1980, a noção de *ethos* atinge uma grande visibilidade através, principalmente, das problemáticas referentes aos discursos. Essas estão relacionadas com o desenvolvimento de novas condições ao se falar de modo público, e que segue a par com a implementação dos recursos persuasivos, que consistem em convencer o destinatário pelo que é dito na própria enunciação (MAINGUENEAU, 2018). Contudo, o próprio Maingueneau (2005) ressalta que o *ethos* não pode ser somente relacionado à questão persuasiva, mas também deve ser visto como um termo de noção sociodiscursiva. Para o linguista, a imagem produzida no momento de interação é associada a um determinado momento histórico, tendo um trabalho social envolvido. A noção de *ethos* constitui, portanto, uma “dimensão de todo ato de enunciação”. Para reforçar esse posicionamento, Maingueneau cita A. Auchlin, que diz ser o *ethos* “uma noção com interesse essencialmente prático, e não como um conceito teórico claro” (AUCHILIN, 2001, p. 93 *apud* MAINGUENEAU, 2018, p. 12).

Eduardo (2014) enfatiza que o político, ao apresentar o *ethos*, trabalha no campo da verossimilhança, e não no da realidade, ou seja, ele só precisa parecer verdadeiro. Roland Barthes (1970 *apud* AMOSSY, 2008, p. 10) caracteriza o *ethos* como “os traços

de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importando sua sinceridade) para causar boa impressão: é o seu *jeito* [...]”. Aristóteles, em sua *Retórica*, já afirmava que a sinceridade do orador no momento da enunciação não importava, desde que este criasse uma imagem positiva de si no discurso, tendo como principal característica a persuasão.

Como visto, o locutor sempre tenta alcançar a confiança de seu destinatário, e por isso, sua intenção é, basicamente, passar uma imagem positiva de si por meio de três qualidades essenciais, definidas por Aristóteles como: prudência, virtude e benevolência (ARISTÓTELES, 1998). Contudo, essa representação estabelecida pelo enunciador não é fixa nem definida: ela é construída, através do discurso, pelo enunciatário.

É necessário ainda entender que para que o candidato ao cargo político tenha mais votos do que seu adversário, ele deve, não somente construir um *ethos* que transmita confiança, admiração, mas também desqualificar o seu oponente, mostrando os pontos negativos que a vitória deste acarretaria para eleitor. Assim sendo “a figura do adversário, nessas condições de produção, passa a ser constitutiva de sua formação discursiva e, assim o sendo, leva-nos a postular que o adversário e seu discurso é o seu outro constitutivo.” (PASSETTI; ARCINE, 2018, p. 289). Há, portanto, um *antiethos*, conceito que aparece pela primeira vez em *O contexto da obra literária*, de Maingueneau (1995), e está relacionado a uma imagem que reflete o oposto de um *ethos*. Como explicam Passetti e Arcine (2018, p. 291), o *antiethos* possui dois traços básicos:

[...] é construído de forma simultânea ao *ethos* como *antiespelho* [...]; e tem sempre um caráter negativo, quer seja, no modo constitutivo, por coerção da formação discursiva ou do gênero, quer seja no modo da falha no ritual discursivo, por deslizamentos de sentido inconscientes ou não planejados.

Para a investigação do *ethos* é necessário que entendamos dois pontos cruciais do estudo de Maingueneau: a cena da enunciação e os modos da enunciação. Sobre isso Maingueneau (2008 *apud* FREITAS; SCARIOT, 2019) explica: “um discurso não é somente determinado conteúdo associado a uma dêixis e a um estatuto do enunciador e de destinatário, é também uma ‘maneira de dizer’ específica a que nós chamaremos de um *modo de enunciação*” (MAINGUENEAU, 2008, p. 90 [grifo do autor] *apud*

FREITAS; SCARIOT, 2019, p. 110). A cena da enunciação, conforme Maingueneau (2013), é formada por três cenas: a cena englobante (refere-se ao tipo de discurso), a cena genérica (refere-se ao gênero do discurso) e a cenografia ou *déixis* enunciativa, que se refere à posição do enunciador e de um enunciatário ou co-enunciador, ao tempo (cronografia), e ao espaço (topografia). Entende-se, portanto que a cenografia

[...] não é simplesmente um quadro, um cenário, como se o discurso aparecesse inesperadamente no interior de um espaço já construído e independente dele: é a enunciação que, ao se desenvolver, esforça-se para constituir progressivamente o seu próprio dispositivo de fala. (MAINGUENEAU, 2013, p. 97).

A cenografia deve validar um enunciado que, da mesma maneira, a valida. Ou seja, a cenografia da qual provém o discurso é justamente a cenografia necessária para enunciar como convém. Dessa forma, a cenografia utilizada deve ser a melhor via de acesso para determinado fim.

Já os modos da enunciação levam em conta a modalidade, a corporalidade, como o tom de voz, gestos, vestimentas, o caráter, que são os traços psicológicos passíveis de serem encontrados no texto, e o estilo, ou seja, as escolhas lexicais, de estrutura simbólica.

Quanto à modalidade, temos duas formas de perceber como o sujeito se implica no que diz, ou seja, a relação com o que diz é de parcialidade (não é objetivo, parcial), indicando julgamentos de valor ou indicando se ele adere ou não ao dito, ou a relação é de imparcialidade. No primeiro caso, temos a modalidade subjetivante, e no segundo caso, a objetivante.

A cena da enunciação na entrevista de Jair Bolsonaro

Para a investigação do *ethos* do candidato Jair Bolsonaro, vamos começar a traçar a cena da enunciação que é composta por: cena englobante, cena genérica e cenografia.

A cena englobante da entrevista do então candidato à presidência Jair Messias Bolsonaro para o Jornal Nacional é a de um discurso considerado jornalístico e político. A cena genérica é uma entrevista oral televisiva de Bolsonaro com William Bonner e

Renata Vasconcellos, em programa jornalístico de televisão, especificamente no Jornal Nacional, na rede Globo, voltado ao público alvo do JN.

A cenografia, que são as instâncias (embreadas e não embreadas – terminologias adotadas por Maingueneau, 2013) da enunciação quanto a pessoa, tempo e espaço, apresentada pelo corpus é variada.

Quanto à **embreagem actancial**, há o predomínio de: Bolsonaro-candidato como enunciador, e o entrevistador (ora Bonner, ora Renata) como enunciatário. O que pode ser notado nos exemplos: “Bonner, nunca recebi dinheiro de empresa nenhuma pra campanha, sempre fiz minha campanha usando aquilo que consegui ao longo do mandato [...]”; “[...] e ser honesto, Bonner, não é virtude, é obrigação.”; “Me desculpe, a senhora (Renata) não ouviu. [...]”.

É raro ver Bolsonaro mudar o foco do “eu”, para usar o “nós”, porém ele faz isso quando inclui Paulo Guedes: “**nós estamos** imbuídos, **eu e o Paulo Guedes, estamos** imbuídos [...]”, ao abordarem o tema sobre economia, visto que Paulo Guedes era, na época, o único nome que Bolsonaro falava ao se referir a um possível ministro da economia.

Há alguns momentos em que a cenografia se difere, como quando Bolsonaro institui uma cena em que ele é o enunciador e o enunciatário são “os funcionários da Rede Globo de modo geral (e não apenas Bonner e Renata)”. Exemplo: “[...] a forma de **vocês** receberem por PJ também é legal”.

Outro momento em que isso ocorre é quando o Bolsonaro inclui na enunciação os brasileiros e o próprio entrevistador, e o enunciatário são os entrevistadores, temos como exemplo o trecho: “[...] se não vai implementar todas é porque **temos** sim, o filtro chamado câmara e senado”.

Além desses momentos, Bolsonaro também enuncia por um “nós”, referindo-se às pessoas do poder público. Exemplo: “[...] o que **nós podemos** fazer, aí parte por parte do Executivo, **nós temos** que desonerar a folha de pagamento, **nós temos** que desburocratizar, **nós temos** que desregulamentar muita coisa”.

Outra situação que merece atenção é quando o enunciador não é mais somente o Bolsonaro, mas um “nós”, correspondendo ao exército e políticos. Ou seja, Bolsonaro fala por ele e pela categoria militar e política. Exemplo: “[...] **nós** do exército brasileiro acabamos de perder três garotos, [...] para o crime, agora, **nós temos** que fazer o que?”

[...]”. Bolsonaro ainda usa o “nós” para se referir mais uma vez ao exército brasileiro “**Nós**, no Haiti, militares do exército [...] **Nós** tínhamos uma forma de engajamento”.

Há ainda uma mudança no enunciatário, quando Bolsonaro se refere a um brasileiro qualquer que possa chegar a atuar no Parlamento, sendo que a referência do brasileiro na entrevista torna-se o próprio entrevistador. Exemplo: “[...] a gente não sabe o que vai acontecer no parlamento, **você** perde o controle daquilo lá [...]”. Ao se posicionar dessa forma, o candidato mostra que qualquer um pode estar no lugar de político, passando por problemas, ou seja, qualquer um poderia “perder o controle”.

Bolsonaro cria ainda uma cenografia em que o entrevistador deveria agir como se fosse presidente:

Bonner: Os números do IBGE, os números recentes do IBGE a respeito disso não atestam com tamanha clareza o que o senhor está dizendo candidato, mas pra gente não ficar só num assunto, diria o seguinte, o senhor tá, o eleitor deve entender então que o senhor, pro senhor não tem saída, ou não tem direito ou não tem emprego.

Bolsonaro: Bom, que tal a gente aprovar todos os direitos trabalhistas para os militares das forças armadas? Cê seria favorável? Eu sei que o entrevistado está sendo eu. Vamos aprovar todos os direitos trabalhistas para os militares das forças armadas e forças auxiliares?

Nesse momento, ele também sai da cenografia de um “eu”, e passa a ser um “nós e você”, ou seja, o entrevistador mais o poder público. Outro momento em que se pode ver essa cenografia é quando Bolsonaro diz: “[...] o que **nós** não **podemos** é deixar os policiais morrendo [...]”, em que inclui os brasileiros.

Quanto à **embreagem temporal**, temos uma recorrência de embreagens no tempo presente (no “agora” em que ocorre a entrevista). Exemplos: “[...] eu to vendo aqui uma senhora e um senhor[...]”; “Não, eu fui para um apartamento novo agora porque eu precisava de um espaço maior”.

Porém, há momentos em que Bolsonaro se projeta num futuro já atuando como presidente, e por isso o uso do “**temos**” e “**podemos**”, e não “**teremos**” e “**podemos**”: “[...] o que **nós podemos** fazer, aí parte por parte do Executivo, **nós temos** que desonerar a folha de pagamento, **nós temos** que desburocratizar, **nós temos** que desregular muita coisa”.

Há momentos em que a cenografia construída por Bolsonaro cria uma instância enunciativa mais objetiva, ou seja, se distanciando do subjetivismo que estaria ancorando de forma mais participativa o enunciador e o enunciatário no momento

enunciativo, pois ele faz relatos de acontecimentos passados. Nestes momentos, ele faz uso do discurso direto “ela perguntou para mim e falei **‘é competência’** daí ela falou **‘oh as mulheres todas são competentes’**”, dando veridicção ao optar por mostrar o que exatamente a pessoa falou; “[...] eu fico com Roberto Marinho, o que ele declarou [...] ‘participamos da revolução democrática de 1864... identificados os anseios nacionais de preservação das instituições democráticas ameaçadas”.

Diferentemente da cenografia encontrada na maior parte da entrevista, Bolsonaro, já em sua fala final, cria uma cenografia em que ele se coloca como cidadão comum, e não como candidato à presidência, quando afirma: “**Vamos** juntos mudar esse ciclo, mas para tanto **precisamos** eleger um presidente da República honesto”.

Ao abordar o tema sobre homossexualidade, na tentativa de mostrar o livro chamado “Aparelhos sexual e cia”, o telespectador também se torna o “enunciatório” da cenografia: “Então **pai** que tenha filho na sala **agora, retire** o filho [...]”; “Inclusive eu peço pra **você** que está em casa”. Na primeira fala, por exemplo, Bolsonaro ao utilizar o verbo no imperativo (“retire”) mobiliza o interlocutor, embreando a sua fala.

A modalidade trazida pelo candidato

Além da cena da enunciação, é de suma importância que nos atentemos também para a modalidade, que como já vimos, pode ser subjetivante ou objetivante.

Ao analisarmos as falas do então candidato à presidência Jair Bolsonaro, percebemos que existem diversas marcas que nos levam a crer numa modalidade subjetivante. Sendo assim, quase nenhum discurso, como vamos ver, é totalmente objetivante.

Podemos observar isso quando ele se refere a sua família, em comparação com outras famílias envolvidas na política, por exemplo. “Geralmente quando se fala em família na política são **famílias enroladas** [...], a minha **família é limpa** na política”, pois a forma como ele se refere é com o uso de palavras subjetivantes: enrolada, limpa, pois não dá para se definir exatamente, objetivamente, o que se entende por “limpa” e “enrolada”.

Outro momento em que ele apresenta essa subjetividade é quando se remete aos ex-presidentes do Brasil, Dilma e Lula: “[...] **Lula que não entendia de economia** [...] **Dilma Rousseff, que entendia de economia, levou o Brasil ao caos.** [...]”. Aqui

Bolsonaro está julgando o conhecimento de Dilma e Lula. Não há como comprovar se entendiam ou não de economia.

Bolsonaro, ainda, para explicar seu relacionamento com o economista Paulo Guedes, se utiliza de metáforas, as quais são marcas de modalidade subjetivante. Exemplo: “[...] **quase igual a um casamento**”; “[...] Duvido pelo que conheço de Paulo Guedes [...] que esse **descasamento** venha [...]”. Outro exemplo: Sempre integrei o **baixo clero**”.

Outras marcas podem ser vistas, por exemplo, quando ele generaliza, ou não especifica, respectivamente. Exemplos: “[...] **Um pai** não quer chegar em casa e encontrar um filho brincando de boneca por influência da escola [...]”; “[...] tem **muito** gay que é pai, que é mãe [...]”. Quando há a generalização, ele afirma algo que não tem como, de fato, ser comprovado, por isso não pode ser objetivo. Já na utilização do advérbio muito, não fica claro qual é a quantidade de gay a que ele se refere, o que gera uma vagueza, pois o que é muito para alguém pode ser pouco para outra pessoa.

O candidato à presidência ainda usa várias palavras e expressões para marcar a sua fala e o seu posicionamento. Exemplos: “[...] **no meu entender** [...]”; “[...] **pode ter certeza** [...]”; “[...] **Mas é lógico** [...] **com toda certeza** [...]”; “[...] enquanto isso continuar acontecendo **infelizmente**”.

O caráter e a corporalidade no momento da entrevista

Junto a esses pontos observados, nós precisamos ainda analisar as determinações físicas e psíquicas, que são atribuídas, como vimos, respectivamente a uma “corporalidade” e a um “caráter”.

Com relação ao caráter do candidato, notamos que ele constrói o imaginário de que é uma pessoa constante, que durante sua trajetória política não se desencaminhou. Vemos isso, por exemplo, quando ele fala que Joaquim Barbosa o citou como “[...] o **único** deputado [...] que não foi comprado pelo PT” ou “Bonner, **nunca** recebi dinheiro de empresa nenhuma para campanha, **sempre** fiz a minha campanha”, e isso pode ser notado também com relação à corporalidade, pois mantém-se durante essas falas (00:02:28 a 00:03:23; 00:04:01 a 00:04:42) um tom de voz calmo, e gesticula normalmente, mantendo muitas vezes a mão na bancada.

É possível notar ainda que Bolsonaro constrói ser uma pessoa modesta quando diz: “[...] e ser honesto, Bonner, não é virtude é obrigação”, pois honestidade hoje em dia é vista, sim, como uma virtude, e por conta disso é muito valorizada em nossa sociedade.

Por outro lado, ele não se acanha ao falar sobre suas qualidades, construindo um discurso de alguém que reconhece seu valor, como, por exemplo: “[...] **eu tenho reconhecimento** popular para isso [...]; “[...] no meu entender, **reconhecido** pelo povo como **muito bom** [...]”. Ainda nessa fala, Bolsonaro diz “[...] **ninguém é obrigado** a votar nos meus filhos”, o que pode ser analisado como uma pessoa não opressora.

Outro caráter que pode ser encontrado em várias partes do texto refere-se ao fato de Bolsonaro construir uma imagem de injustiçado, como nas falas “[...] vão me desqualificar por ter recebido auxílio moradia que é legal, como a pejetização de vocês também é legal?”; “[...] a forma de vocês receberem por PJ também é legal... tá na lei... e não to criticando isso aí.”; “[...] não preguem em mim essa pecha [...] esse rótulo foi pregado em mim no ano de 2010 mais ou menos [...]”. Ao utilizar um discurso de “injustiçado”, ele luta para combater isso, ou seja, não aceita injustiça com ele mesmo.

Além disso, podemos ver que seu discurso o faz ser uma pessoa comprometida com o seu trabalho, quando afirma “[...] eu **sempre** fui um parlamentar **preocupado** com o meu mandato e o meu voto é **sagrado** [...]”. Podemos perceber ainda que o então candidato à presidência mostra-se calmo e aberto a qualquer pergunta, como em “vamos, fique à vontade”.

Bolsonaro repete diversas vezes o verbo “confiar” ao ser questionado sobre o Paulo Guedes “[...] Eu parto do princípio que cê tem que **confiar** nos homens e nas mulheres [...], eu tenho que **confiar** nele como tenho que **confiar** no meu ministro [...]”. Seu discurso é de alguém que espera que o próximo honre sua palavra, sendo assim, ele acaba sendo uma pessoa honrada, também, como se dissesse “eu honro minha palavra e você a sua”.

Algumas de suas falas são marcadas por um discurso de uma pessoa aberta para revelar sua intimidade, pois o então candidato à presidência fala abertamente sobre seu casamento e sua vida pessoal, no geral. Ele ainda se mostra otimista sobre sua relação com Paulo Guedes: “[...] estamos imbuídos em buscar dias melhores para o nosso Brasil e nós não queremos uma aventura nesse processo.” Outro momento em

que ele mostra ser uma pessoa transparente/reveladora de sua vida privada está em sua fala “[...] eu já fui vítima de violência, Bonner, você também infelizmente”.

Seu discurso também se mostra irônico em “[...] eu **não sei ao certo**, mas **com toda certeza** há uma diferença salarial aqui... **parece** que é muito maior para ele do que pra senhora”, pois o enunciador posiciona-se como se tivesse dúvida sobre algo, ainda que tenha certeza do fato.

Com relação a sua corporalidade, pudemos observar uma seriedade e formalismo com relação a sua vestimenta, pois o entrevistado trajava um terno preto com camisa branca, e uma gravata listrada das mesmas cores, o que pode ser relacionado também a um certo tradicionalismo, pois não buscou ousar nas cores. Há na gola de seu terno um “botão” dourado, o qual não é possível identificar a que se refere.

Além disso, ele mantém uma feição séria durante a entrevista; quando fala, olha para os entrevistadores e não para a câmera; sempre segura uma caneta na mão, e têm alguma coisa escrita em sua mão esquerda. Nota-se também que ele carrega alguns papéis quando entra no estúdio, e depois eles são postos em cima da mesa, e em alguns momentos Bolsonaro mexe neles e escreve alguma coisa. Percebe-se também que algumas vezes ele encosta as costas na cadeira e em outras vezes fica mais reto.

Outra questão observada com relação à corporalidade está no tom de voz, que inicia calmo e sereno, mas ao longo da entrevista torna-se mais alto, e ele pode ser considerado autoritário e invasivo em certas situações. Essa mudança pode ser vista em 00:11:28, pois ele ignora diversas vezes o que os entrevistadores estão tentando falar, ou quer interrompê-los, alterando o tom de voz. Depois disso, seu tom calmo do início não retorna, e além de falar mais alto, ele também gesticula mais. No texto escrito vemos o mesmo acontecer, pois ele parece rude e exaltado, como no exemplo “É muito fácil, Renata você leu isso? Ouvia? Ou viu? Essa afirmação tua a meu respeito?”, pois são perguntas rápidas que buscam construir uma imagem de que ele é intimidador.

Como Bolsonaro havia abordado um assunto polêmico, em que comenta que o dinheiro recebido pelos jornalistas é em boa parte da União, ele usa a estratégia do silêncio trazida por Charaudeau (2006), a fim de que não atrapalhem sua ação, pois, nesse momento, Bolsonaro estende as duas mãos para frente (00:13:37) e prossegue

com a sua fala “[...] Mas vamos lá, não preguem em mim essa pecha [...]”, sem deixar brechas para que os entrevistadores o rebatam.

Podemos notar ainda que ele constrói um discurso de alguém “racional”, pois pontua com clareza o que pode ou não pode ser feito pelo Executivo “[...] nós temos que desonerar a folha de pagamento, nós temos que desburocratizar, nós temos que desregulamentar muita coisa”.

Há alguns momentos em que Bolsonaro vai dizer algo contrário ao que Bonner ou Renata estão falando e para isso introduz uma oração intercalada, com um “desculpa”. Por exemplo, quando ele diz: “Primeiro, que, **desculpa** Bonner, quem por ventura [...]”. Isso marca uma “falsa polidez” porque o tom não deixa de ficar irônico, ainda que ele esteja se desculpando por contrariar seu entrevistador.

Encontramos também passagens que mostram o caráter de cautela com o que promete (“[...] a gente não sabe o que vai acontecer dentro do parlamento, você perde o controle daquilo lá [...]”), e o caráter de se sentir injustiçado: “[...] e não jogue a responsabilidade em cima de um candidato à presidência pela quantidade de problemas que nós temos no Brasil”.

Vemos ainda momentos em que ele diz “[...] eu fui o único a votar contra [...]” e “Votei pretendendo defender e sabendo que ia ser o único votando contra [...]”, o que mostra que ele se diz ter sido uma pessoa corajosa, pois ainda que soubesse que muitas pessoas seriam contra a sua atitude, a fez mesmo assim.

Na seguinte passagem: “Um pai não quer chegar em casa e encontrar um filho brincando de boneca por influência da escola [...]”, podemos entender que ele demonstra um caráter preconceituoso em relação a preferências sexuais, tema introduzido por Renata quando diz “Mas vamos partir para outro tema importante que é homofobia”.

Vemos humildade no fato do discurso de Bolsonaro reconhecer erros do passado: “[...] as declarações foram fortes? Foram.” “Peço, peço até desculpas”.

É possível notar que seu discurso é o de uma pessoa contra aqueles que agem contra a lei, principalmente aqueles que são violentos, e isso pode ser visto pelo uso de termos pejorativos, como “[...] esse tipo de gente [...]”, “[...] esses caras [...]”, mostrando, assim como grande parte da população, um certo desprezo por essa classe. Para nós, assume-se nesse momento um caráter de pessoa sincera, pois ainda que esteja falando sobre uma questão polêmica, ele prefere ser verdadeiro a omitir,

diferentemente de muitos candidatos que geralmente iriam a favor dos direitos humanos, que defendem que todos devem ser tratados de forma igual, e a fala do candidato vai contra isso “[...] não pode tratá-lo como se fosse um ser humano normal”. Mas, ainda que isso nos traga um caráter de pessoa sincera, também mostra-nos um caráter de pessoa que desrespeita os direitos humanos, pois Bolsonaro diz “[...] qualquer elemento com uma arma de guerra os militares atiravam e depois ia ver o que aconteceu [...]”, e isso tira o direito de defesa da pessoa, que pode até mesmo ser uma criança.

Ele, em quase toda a entrevista, traz um discurso militar, ainda que saiba que esse discurso é polêmico e que precisa ter coragem para externalizá-lo, pois talvez acredite que grande parte da população esteja a favor disso, então comenta muito sobre “bandidos” e de como agir com eles. Bolsonaro, por conta desse discurso, e por ter sido militar, é frequentemente associado à época da ditadura, porém ele sabe que isso afeta sua imagem e tenta relativizar o golpe ao proferir as palavras de Roberto Marinho “[...] participamos da revolução democrática de 1964 identificados os anseios nacionais [...]”, ou seja, ele procura se defender, usando um argumento de autoridade, para não criar uma imagem de ditador, e passar um caráter de pessoa que respeita a vontade democrática do povo.

Ainda que Bolsonaro se mantenha com feição séria (sem sorrisos) na maior parte da entrevista, quando iniciado o tema sobre homossexualidade, mais especificamente o termo “homossexualismo”, ele parece dar um sorriso irônico (00:19:50) e diz “não, vamo falar, vamo falar”.

Quando a enunciação tem como enunciatário o telespectador, notamos que Bolsonaro volta seu olhar para a câmera e não mais para os entrevistadores (00:20:48 e 00:22:43), numa tentativa de aproximar o público, e nesse momento ele segura um livro em mãos chamado “Aparelho sexual e cia.”, o qual, segundo ele, faz parte de “[...] um material para combater a homofobia, que passou a ser conhecido como *kit gay*”.

Outro momento importante quanto à corporalidade é quando Bolsonaro faz com as mãos o sinal de atirar com arma (00:26:00), ao falar que o exército brasileiro no Haiti atirava. Considerando que o tema do uso de armas pode gerar polêmica, o discurso de Bolsonaro é de alguém que não parece ter medo do que isso vai causar, nem medo de dizer o que o exército fazia, pois ao fazer a mímica do ato de atirar ele acaba potencializando a mensagem verbal “eles atiravam”. Além disso, quando Bolsonaro está

se sentando na bancada, no início da entrevista, ele diz que está confortável ali, pois, em sua visão, aquilo estava parecendo uma plataforma de tiro de artilharia (00:00:23). Sendo assim, há a imagem de alguém que não tem medo de falar de armas, nem do uso delas e da sua habilidade com elas.

Ao final, quando o então candidato à presidência tem um minuto para falar qual é o Brasil que ele quer para o futuro, ele volta novamente seu olhar para a câmera 00:29:30, buscando falar diretamente aos telespectadores e possíveis eleitores. E é nesse momento que ele fala de todas as características de um “bom” presidente: cristão, patriota, honesto, que desafogue o Brasil, salvador. Seu discurso “sai” do tradicional “vote em mim” colocando-se de forma objetiva, pois ainda que cite várias características suas, as quais puderam ser observadas ao longo da entrevista, há um distanciamento do Bolsonaro candidato frente ao Bolsonaro cidadão. Isso talvez seja uma estratégia de aproximação com o povo, mostrando-se patriota, pois não é por ele que ele faz o apelo, mas para um Brasil melhor.

Sua fala é então “cortada” por Bonner, por conta do tempo, e enquanto se despedem, Bonner ergue um pouco a mão e cordialmente Bolsonaro estende a mão (00:30:31), mas o cumprimento não acontece e o então candidato só abaixa a mão e a bate na mesa.

Revelando os *ethé* do entrevistado

Em resumo, a cenografia construída por Bolsonaro é, na maioria das vezes, a de candidato (e não o seu partido, ou sua posição de mero cidadão) e o enunciatário são as pessoas que o entrevistam (Bonner e Renata). Mas esse tipo de entrevista elaborada pela Globo em época eleitoral não é um tipo “simples”, porque não é realmente o Bonner e a Renata que querem saber ou fazer aquelas perguntas por eles mesmos, mas estão representando uma emissora de televisão que deveria, por sua vez, representar as dúvidas da população brasileira. E por conta disso ocorre, muitas vezes, posturas enunciativas diferentes: o entrevistado incorpora o seu partido e responde ao entrevistador como se este fosse os eleitores, revelando um *ethos* de **coragem**, de enfrentamento, porque ele se coloca despido de uma máscara do partido, e um *ethos* de **intimidade** quando trata seus entrevistadores pelas pessoas reais que são, como, por exemplo, ao falar para o Bonner: “eu até aquele momento era uma

pessoal normal, como você é normal por aí no tocante a isso”. Essa intimidade não é o comportamento típico de uma entrevista televisiva, o que significa que Bolsonaro transgride um pouco o gênero, revelando uma pessoa que age com a **verdade**, pois se é Bonner que faz uma pergunta, Bolsonaro responde à pessoa do Bonner, e não a uma pergunta da emissora. Também marca transgressão quando faz perguntas para o entrevistador: “Bom, que tal a gente aprovar todos os direitos trabalhistas para os militares das forças armadas? Cê seria favorável? Eu sei que o entrevistado está sendo eu. Vamos aprovar todos os direitos trabalhistas para os militares das forças armadas e forças auxiliares?”.

Embora a predominância da embreagem temporal seja a do tempo presente (ou seja, 2018), vale analisar um momento específico, em que Bolsonaro se projeta num futuro, porque cria a imagem de alguém já atuando como presidente (e por isso o uso do “**temos**”, e não “**teríamos**”), criando um *ethos* de um candidato **confiante**.

Já em sua fala final, Bolsonaro cria uma cenografia em que ele se coloca como cidadão comum, criando um *ethos* de **nacionalista**, pois assume uma postura de valorização do Brasil e não dele próprio.

Quanto à modalidade, pudemos ver o predomínio da enunciação subjetivante. Todos os indícios subjetivos novamente trazem um Bolsonaro de *ethos* **corajoso**, porque não tem medo de colocar suas impressões pessoais no seu discurso.

Mas é, principalmente, através do caráter e da corporalidade que podemos ver com mais facilidade a imagem que Bolsonaro quer passar de si durante a entrevista cedida à rede televisiva Globo. Podemos observar, então, um *ethos* de pessoa **constante**, que não se deixa modificar pelo tempo ou pelo contexto. Além disso, o então candidato mostra-se **injustiçado**, construindo uma imagem de que está sendo atacado pelos entrevistadores, como ocorre na seguinte passagem: “[...] não jogue a responsabilidade em cima de um candidato à presidência pela quantidade de problemas que nós temos no Brasil.”

Há também, em muitas falas do Bolsonaro um *ethos* de **engajamento**, em que ele busca passar a imagem de que ele é, sempre foi, e será uma pessoa comprometida com o seu trabalho, tanto no que se refere aos seus antigos cargos como deputado ou militar, como, num futuro, já presidente, “[...] eu sempre fui um parlamentar preocupado com o meu mandato e o meu voto é sagrado”; “[...] eu e Paulo Guedes estamos imbuídos em buscar dias melhores para o nosso Brasil”.

Bolsonaro também mostra um *ethos* **autoritário, agressivo e intolerante**, pois muitas vezes o então candidato não deixa os entrevistadores terminarem suas falas, ou ignora suas perguntas, principalmente aquelas que se referem a assuntos polêmicos o envolvendo. Como no trecho:

Bolsonaro: Todos esses momentos. Um pai não quer chegar em casa e encontrar um filho brincando de boneca por influência da escola... esse é o assunto.

Bonner: Candidato, a Renata lhe fez uma pergunta, mas o senhor não tá respondendo.

Renata: Mas para defender.

Bolsonaro: Não, mas pera aí, foi em condições, foi, foi, foi em momentos que a temperatura cresceu.

Outro *ethos* importante que Bolsonaro nos mostra é o de **lucidez**, pois sabe o que poderá ou não ser planejado e realizado pelo Executivo, além de preocupar-se com aquilo que promete. Porém, há alguns momentos em que essa lucidez não é vista, e assume-se nesses momentos um *ethos* **preconceituoso**, como quando comenta que os pais não querem que seus filhos brinquem de boneca, ou no momento em que trata as pessoas que agem contra a lei por termos pejorativos. Contudo, para alguns, a imagem construída pode ser de **sinceridade**, visto que, ainda que se trate de temas polêmicos, Bolsonaro não omite a sua verdadeira opinião, e essa sinceridade pode ser vista também quanto ao uso de armas, aos direitos trabalhistas e todos os outros temas abordados na entrevista.

Quando Bolsonaro traz as palavras de Roberto Marinho para sua fala, “[...] participamos da revolução democrática de 1964 identificados os anseios nacionais”, ele passa uma imagem de pessoa que **respeita a democracia**, pois se, para ele, o que aconteceu em 1964 foi uma resposta ao que o povo queria, era o certo a fazer, ainda que saibamos que foi um período ditatorial iniciado por um golpe de Estado.

No final da entrevista, Bolsonaro dirige-se ao público e comenta sobre o que ele espera do futuro presidente do Brasil. Ainda que não se refira a si mesmo, ele aborda vários *ethé* que puderam ser vistos ao longo do jornal, como o de ser **honesto, cristão, patriota e salvador**.

A ocorrência do **antiethos** no discurso do Bolsonaro ocorre apenas em um único momento da entrevista, em que ele se remete aos ex-presidentes do Brasil, Dilma e Lula. “[...] **Lula que não entendia de economia [...] Dilma Rouseff, que entendia de**

economia, levou o Brasil ao caos". E embora saibamos que Lula não podia concorrer às eleições, no momento em que a entrevista ocorreu ainda não havia essa informação e nenhum outro candidato havia assumido em seu lugar. Bolsonaro quis, dessa forma, tentar desvalorizar não somente o seu adversário, mas o partido dele, pois faz menção não somente a um ex-presidente do Brasil que era do PT, mas a dois.

Considerações finais

No presente texto, procuramos apontar o *ethos* que o então candidato Jair Messias Bolsonaro apresentou em sua entrevista ao Jornal Nacional, transmitido pela rede Globo, já que seus discursos são considerados polêmicos. Porém, como percebemos, não há um único *ethos*, mas vários *ethé* que nos remetem a diferentes traços de personalidade. Contudo, há um *ethos* que perpassa toda a entrevista, que é o de sinceridade, porque, independentemente do assunto que esteja comentando, ele não omite sua opinião, por mais que seja polêmica, deixando-a sempre bem clara, sem se preocupar com o resultado disso, ou seja, parece não se importar se aquela fala vai agradar ou não o público.

Por conta disso, entendemos que Bolsonaro não é o "tipo" comum de candidato apresentado por Charaudeau (2006), com falas "esperadas", que busquem não gerar polêmica e não cometer discriminações.

Análises como essa poderiam estar mais presentes em nossa sociedade assim como em nossos estudos sobre a língua, pois assim é possível vermos a enorme e imprescindível influência que a retórica da nossa linguagem tem na sociedade. Escolher um líder, seja para o município, estado ou país, não é fácil, e é através de seus discursos, principalmente durante a campanha eleitoral, que conseguimos conhecê-lo melhor, é nessa fase que vemos suas propostas e ideologias, por isso quanto mais compreendemos sobre esse assunto, menos nos deixamos nos influenciar por qualquer discurso. E assim podemos ter mais sabedoria na hora de escolher nossos candidatos.

Referências

- AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de *ethos* à Análise do Discurso. In: _____ (Org.). *Imagens de si no discurso*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 9-28.
- ARISTOTELES. *Retórica*. São Paulo: Aliança, 1998.

- AUCHLIN, Antoine. Ethos e experiência do discurso: algumas observações. In: MARI, Hugo; MACHADO, Ida Lúcia; MELLO, Renato de (Org.). *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001. p. 201-225.
- BARTHES, Roland. *S/Z: an essay*. New York: Hill & Wang, 1970.
- CHARAUDEAU, Patrick. O discurso político. In: EMEDIATO, Wander; MACHADO, Ida Lúcia; MENEZES, William (Orgs.). *Análise do discurso: gêneros, comunicação e sociedade*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso. p. 2150-167, 2006.
- EDUARDO, Luiz Felipe Melo. As estratégias do discurso político: uma análise de imagens e procedimentos linguísticos. *Estudos*, n.19, ano 13, 2014. p.459-475.
- FREITAS, Ernani Cesar de; SCARIOT, Viviane Demetrio da Silva. Semântica global: cenografia e ethos no discurso político do atual governador do estado do RS. *Uniabeu*, Rio Grande do Sul, v. 12, p.98-115, 2019. Disponível em: <<https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RU/article/viewFile/3328/pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2019.
- JAIR Bolsonaro (PSL) é entrevistado no Jornal Nacional*. GLOBOPLAY. Disponível em:<<https://globoplay.globo.com/v/6980200/>>. 32 min. Acesso em: 18 nov. 2019.
- MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do *ethos*. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Orgs.). *Ethos discursivo*. 2ª.ed. São Paulo: Contexto, 2018. p. 11-30.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Trad.: Maria Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. 6ª.ed.ampl. São Paulo: Cortez, 2013.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Curitiba: Criar Edições, 2005.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. 3ª. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- PASSETTI, Maria Célia; ARCINE, Raquel de Freitas. Modos de funcionamento do *antiethos* no discurso de propaganda eleitoral televisiva. In: NAVARRO, Pedro; BARONAS, Roberto Leiser (Orgs.). *Sujeito, texto e imagem em discurso*. Campinas: Pontes, 2018. p. 281-303.

Recebido em: 25/05/2021

Aceito em: 30/08/2021