

UNIANDRADE

Scripta Alumni

N. 10, 2013



Scripta Alumni

NÚMERO 10 ANO 2013

ISSN 1984-6614

Publicação Semestral do Curso de Mestrado em Teoria Literária
UNIANDRADE

Reitor: Prof. José Campos de Andrade

Vice-Reitora: Prof.^a Maria Campos de Andrade

Pró-Reitora Financeira: Prof.^a Lázara Campos de Andrade

Pró-Reitor de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão:

Prof. M.Sc. José Campos de Andrade Filho

Pró-Reitora de Planejamento: Prof.^a Alice Campos de Andrade Lima

Pró-Reitora de Graduação: Prof.^a M.Sc. Mari Elen Campos de Andrade

Pró-Reitor Administrativo: Prof. M.Sc. Anderson José Campos de Andrade

Editora: Verônica Daniel Kobs

CONSELHO EDITORIAL

Adriana da Rosa Amaral (UNISINOS), Anna Stegh Camati, Benedito Costa Neto Filho (Unicuritiba), Brunilda Tempel Reichmann, Cátia Toledo Mendonça (Fafipar), Cristiane Busato Smith (Massachusetts Institute of Technology e Arizona State University), Edna Polese, Edson Ribeiro da Silva, Eunice de Moraes (UEPG), Fábio Fernandes (PUC-SP), Janice Cristine Thiél (PUC-PR), José Antonio Vasconcelos (USP), Luciana Brito (UENP e UEL), Luiz Roberto Zanotti, Mail Marques de Azevedo, Naira de Almeida Nascimento (UTFPR), Otto Winck (Facel), Sigrid Renaux, Verônica Daniel Kobs

Projeto gráfico, capa e diagramação eletrônica:

Léia Rachel Castellar e Verônica Daniel Kobs

Revisão: Verônica Daniel Kobs



Scripta Alumni / Verônica Daniel Kobs

Revista do Curso de Mestrado em Teoria Literária. - N. 10 (2013) - . - Curitiba, PR: Centro Universitário Campos de Andrade - UNIANDRADE, 2013 -.

Publicação semestral
ISSN 1984-6614

1. Literatura - História e crítica. 2. Literatura e artes. 3. Literatura e identidade. 4. Literatura e outras mídias. 5. Teoria da literatura. 6. Literatura - Periódicos. I. Centro Universitário Campos de Andrade, Departamento de Letras.





Scripta Alumni

Unigrande
Curitiba, n. 10, 2013

SUMÁRIO

5 Apresentação

MEMÓRIA E (AUTO)BIOGRAFIA

7 A autobiografia e os mecanismos de memória em *Infância*
Carlos Alberto Alves

20 A literatura como instrumento da compreensão do homem e das suas relações com o mundo: *Getúlio*, uma história de liderança
Ana Rosa do Carmo Sana

REDEFINIÇÃO DE PADRÕES NA LITERATURA E NA LEITURA

35 *Guatá*: A violência cá no fundo do mundo
Valdemir Klamt

50 Retratos apodrecidos: Uma leitura de *Álbum de família*
Luiz Rogério Camargo

64 Entre o romance do diário e o diário do romance
O romance contemporâneo a partir de *O mal de Montano*
Nadier Pereira dos Santos

GÊNEROS E SEXUALIDADE: ALÉM DAS FRONTEIRAS

83 The docile homosexual terrorist monster
Marcia Tiemy Morita Kawamoto



- 93** Homem ou mulher? Heterossexual ou homossexual? Padrões de gênero e sexualidade em *Dama da noite* de Caio Fernando Abreu
Cyro Roberto de Melo Nascimento

BAKHTIN EM VERSO E PROSA

- 105** O riso na Idade Média, uma análise da obra de Rabelais usando o ponto de vista de Auerbach
Sueli Santos Scremin
- 118** A hierarquia de vozes no poema: Duas análises baseadas em sugestões da obra de Bakhtin
Maria Luísa Carneiro Fumaneri

LITERATURA E RELAÇÕES INTERMÉDIAS

- 137** A adaptação fílmica de *O mistério da prostituta japonesa* (1998), de Valêncio Xavier: Um diálogo entre texto e imagem
Regina Célia da Cruz
- 151** *Frankenstein*, ou *O moderno Prometeu*: A gênese de um mito e de um gênero literário moderno
Sônia Érika Kátia do Amaral Tognoli

TEATRO, POLÍTICA E SOCIEDADE

- 161** Machado de Assis e o teatro brasileiro
Danielli Rodrigues
Luciana Brito, *PhD*
- 178** As dimensões históricas, sociais e econômicas problematizadas em *Mãe coragem e seus filhos* (1939)
Viviane Prass Galvão
- 189** *A exceção e a regra* (1930): O recurso de estranhamento, teorizado por Brecht, à luz da Teoria do efeito estético de Iser
Renata da Silva Dias Pereira de Vargas

199 Normas para publicação



APRESENTAÇÃO

Com seis subseções, a *Scripta Alumni* número dez reúne quatorze artigos. Na primeira parte, intitulada *Memória e (auto)biografia*, a obra de Graciliano Ramos é analisada com ênfase na intrincada relação entre autor, narrador e personagem, no trabalho *A autobiografia e os mecanismos de memória em "Infância"*. Já no artigo *A literatura como instrumento da compreensão do homem e das suas relações com o mundo: "Getúlio", uma história de liderança*, História e memória associam-se à ficção para a discussão da cronotopia no romance biográfico.

Em *Redefinição de padrões na literatura e na leitura*, o estudo *"Guatá": A violência cá no fundo do mundo* apresenta a violência como uma das tendências mais relevantes da literatura contemporânea. O texto *Retratos apodrecidos: Uma leitura de "Álbum de família"* analisa o conturbado universo da literatura rodrigueana, que se contrapõe ao leitor e à literatura tradicionais. O último texto dessa parte, intitulado *Entre o romance do diário e o diário do romance. O romance contemporâneo a partir de "O mal de Montano"*, reflete sobre os padrões literários e as transformações estruturais e de relações entre textos.

A próxima parte da revista, *Gêneros e sexualidade: Além das fronteiras*, traz dois trabalhos. Um deles, *The docile homosexual terrorist monster*, discute o terrorismo com base nas questões de sexualidade e identidade, ambas perpassadas pela metáfora da fronteira. Em *Homem ou mulher? Heterossexual ou homossexual? Padrões de gênero e sexualidade em "Dama da noite" de Caio Fernando Abreu*, os gêneros masculino e feminino são analisados em suas mais diversas implicações: de limites, restrições e arbitrariedades.

Abrindo a subseção *Bakhtin em verso e prosa*, o artigo *O riso na Idade Média, uma análise da obra de Rabelais usando o ponto de vista de Auerbach* demonstra a influência de diferentes contextos e visões de mundo no que diz respeito à comicidade da obra rabelainiana. No segundo trabalho dessa parte, intitulado *A hierarquia de vozes no poema: Duas análises baseadas em sugestões da obra de Bakhtin*, o objetivo é consolidar a importância da teoria bakhtiniana não apenas na ficção, mas também na poesia.

Os dois trabalhos que integram a parte de *Literatura e relações intermédias*, denominados, respectivamente, *A adaptação fílmica de "O mistério da prostituta japonesa" (1998), de Valêncio Xavier: Um diálogo entre texto e imagem* e *"Frankenstein", ou "O moderno Prometeu": A gênese de um mito e de um gênero literário moderno*, estudam o conceito de adaptação e suas interferências, nas obras de Valêncio Xavier e Mary Shelley.



Na última parte da revista, que trata de *Teatro, política e sociedade*, o teatro machadiano recebe contribuição crítica fundamental, no trabalho intitulado *Machado de Assis e o teatro brasileiro*. Em seguida, o teatro de Bertolt Brecht é discutido, em suas múltiplas feições, nos artigos *As dimensões históricas, sociais e econômicas problematizadas em "Mãe coragem e seus filhos" (1939)* e *"A exceção e a regra" (1930): O recurso de estranhamento, teorizado por Brecht, à luz da Teoria do efeito estético de Iser*.

Como se vê, seja qual for o interesse do leitor na área da Literatura, são muitas as opções oferecidas por este número da *Scripta Alumni*. Boas escolhas e boa leitura a todos.

Verônica Daniel Kobs

Editora



A AUTOBIOGRAFIA E OS MECANISMOS DE MEMÓRIA EM *INFÂNCIA*¹

Carlos Alberto Alves²

RESUMO: O objetivo deste trabalho é identificar os traços distintivos de autobiografia, memórias e ficção na obra *Infância* de Graciliano Ramos, com o suporte teórico dos conceitos de Philippe Lejeune sobre gêneros autobiográficos, e de Bergson e Halbwachs sobre mecanismos da memória. Por meio de lembranças de fatos e emoções de seu tempo de garoto, resgatadas pela memória, um narrador autodiegético realiza a busca de suas raízes que emergem da sociedade patriarcal conservadora do século XIX, no nordeste brasileiro. Primeiramente abordam-se questões sobre a identidade entre autor, narrador e personagem e a pertinência da classificação da obra como autobiografia, romance autobiográfico ou de memória. Em seguida, examina-se a construção da memória de tempos passados como fruto do relacionamento social.

Palavras-chave: Autobiografia e memórias. Lejeune. Halbwachs. Graciliano Ramos. *Infância*.

ABSTRACT: The aim of this paper is to identify distinctive traits of autobiography, memoir and fiction in Graciliano Ramos' narrative *Infância* (Childhood), with the theoretical support of Philippe Lejeune's studies on autobiographical genres, and of Bergson's and Halbwachs' concepts of the mechanisms of memory. Through recollection of facts and emotions from his childhood, an autodiegetic narrator seeks for his roots in the context of nineteenth century patriarchal society, in Northeastern Brazil. Firstly, matters of the identity among author, character and narrator will be considered, in order to determine whether the book can be classified as either an autobiography, or an autobiographical novel. In the sequence, the construction of memory as a result of social relationships is examined.

Keywords: Autobiography and memoir. Lejeune. Halbwachs. Graciliano Ramos. *Infância*.

¹ Artigo recebido em 01 de outubro de 2013 e aceito em 28 de outubro de 2013. Texto orientado pela Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo.

² Mestrando do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: alberto.psico@hotmail.com



INTRODUÇÃO

O *corpus* desta análise é a obra literária *Infância* de Graciliano Ramos, cujo assunto é o relato das experiências traumáticas de infância que forjaram a identidade e visão de mundo do narrador.

Discutem-se dois pontos. Primeiramente, a classificação da obra: autobiografia ou romance? Em segundo lugar, o mecanismo da memória no resgate das lembranças. Para embasar esta análise serão exploradas as obras *O pacto autobiográfico* de Philippe Lejeune, *Matéria e memória* de Henry Bergson e *A memória coletiva* de Maurice Halbwachs. O primeiro autor nos fornece a teoria sobre autobiografia e gêneros vizinhos. Os demais analisam os mecanismos da memória. Como metodologia, buscam-se em *Infância* exemplos dos conceitos estudados.

Sigmund Freud chama a atenção para a relevância do período da infância na formação da personalidade do indivíduo. Assim, quando a revisitamos por meio de lembranças buscadas na memória, revelamos o que nos formou e trazemos à tona vários elementos significativos que edificaram nossa identidade. *Infância* é, em essência, o relato da construção de uma identidade.

O século XX consolidou os meios terapêuticos utilizados pela psicologia, mais especificamente pela psicanálise, nos quais o terapeuta realiza uma anamnese com o paciente. Essa prática consiste em uma entrevista que busca relembrar todos os fatos que se relacionam à doença e à pessoa doente. Embora a obra em análise não seja realizada em um *set* terapêutico, muito menos tenha fins de cura de um paciente, lembra as características da anamnese. Assim, pode-se ver *Infância* como uma espécie de anamnese feita pelo narrador-personagem, trabalho que para ele tem efeito catártico.

A QUESTÃO DA IDENTIDADE

Philippe Lejeune foi o pioneiro no estudo da autobiografia. Para defini-la traçou paralelos com os gêneros vizinhos: memórias, biografia, diários e romance pessoal.

A definição de autobiografia abrange quatro critérios: a forma da linguagem, o assunto tratado, a situação do autor e a posição do narrador. Quanto à linguagem o texto deve ser uma narrativa em prosa; ao assunto, contar a história de uma vida individual. Deve haver identidade entre autor e narrador, bem como entre ambos e o personagem principal. É necessário, ainda, que o narrador adote uma perspectiva retrospectiva ao narrar.

Uma vez que as três categorias – autobiografia, romance pessoal e biografia – são narrativas em prosa que contam a vida de alguém, os dois primeiros



critérios as separam, mas não as distinguem entre si. Para tal é necessário utilizar os critérios três e quatro que estabelecem a identidade entre autor, narrador e personagem principal. Cabe ressaltar que essa identidade, para Lejeune, deve ser estabelecida pelo nome próprio.

A classificação de biografia é descartada quando houver identidade entre narrador e personagem principal. Portanto, a obra *Infância* está excluída da categoria biografia. Restam-nos a autobiografia e o romance.

Se o texto preencher os quatro critérios apontados, estamos diante de uma autobiografia. Assim, por meio de oposições entre os gêneros, Lejeune define a autobiografia como "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade" (LEJEUNE, 2008, p. 14).

A categorização do texto como autobiográfico, então, é uma questão de identidade. Ou seja, deve haver identidade (=) entre o autor (A), o narrador (N) e o personagem principal (P). Podemos exprimi-la com a equação $A=N=P$.

Quando essa relação não for explícita no interior do texto, recorreremos ao pacto autobiográfico: "O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro" (LEJEUNE, 2008, p. 26). Em *Infância* constatamos o nome do autor, Graciliano Ramos.

Agora vamos atrás do nome do narrador. No texto temos sua voz em "A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso..." (RAMOS, 1995, p. 7) e em "Mergulhei numa comprida manhã de inverno" (p. 17). Inferimos daí que estamos diante de um narrador em primeira pessoa, pois as formas verbais " guardei " e " mergulhei " remetem à primeira pessoa do perfeito. Ao longo de todo o texto, porém, nada se diz sobre o nome próprio desse narrador. Dirijamos nossa análise, agora, para o personagem.

Do texto extraímos esta passagem:

Chegamos a um marquês, sentamo-nos, deitei familiarmente a cabeça nas pernas da mulher. Os objetos esfumavam-se, entre eles, remota, quase imperceptível, a árvore que se despojava no pátio, junto ao carro de bois. Voltou-me a curiosidade, apontei com desânimo a planta calva, gaguejei:

- Minha filha, que pau é aquele? (RAMOS, 1995, p. 39)

Nessa passagem os termos "deitei" e "voltou-me" indicam um narrador em primeira pessoa. Para introduzir o discurso direto, o narrador utiliza o termo "gaguejei", o que nos mostra que quem está a contar os fatos é também partícipe deles.



A seguir, já no discurso direto, aparece a voz do personagem, ou seja, segundo a linha de ação da narrativa, também é aquele que está a gaguejar – o personagem.

Em outra passagem fica evidente a percepção infantil:

O pátio, que se desdobrava diante do copiar, era imenso, julgo que não me atreveria a percorrê-lo. O fim dele tocava o céu. Um dia, entretanto, achei-me além do pátio, além do céu. Como cheguei ali não sei. (RAMOS, 1995, p. 11)

Assim, compreende-se que narrador e personagem são a mesma pessoa. Ainda que anônimos, concluímos que possuem o mesmo nome próprio.

Até aqui só podemos afirmar que narrador e personagem possuem a mesma identidade. Falta-nos o nome próprio de um desses para verificarmos se existe identidade entre autor, Graciliano Ramos, e personagem. Como o texto não nos fornece esse dado, não o podemos afirmar. No entanto, também não podemos negar.

Segundo Lejeune (2008), outra possibilidade de atribuir ao texto o caráter autobiográfico, seria alguma declaração do autor de que se trata de uma "autobiografia" ou "história da minha vida", o que não se encontra em *Infância*.

Devemos examinar, então, a hipótese de romance; no caso da obra de Graciliano Ramos, de romance autobiográfico.

Em contraposição ao pacto autobiográfico (que é o cerne da sua teorização), Lejeune diz que pode existir um pacto romanesco, quando os dados paratextuais o afirmam: a palavra "romance" estampada na capa, por exemplo. No caso de *Infância* também não acontece. Portanto não se firma nenhum pacto – autobiográfico ou romanesco – entre autor e leitor.

A indeterminação é total.

A importância do contrato (autor-leitor) pode ser, aliás, comprovada pela própria atitude do leitor que é determinada por ele: se a identidade não é afirmada (caso da ficção), o leitor procurará estabelecer semelhanças, apesar do que diz o autor. (LEJEUNE, 2008, p. 26)

O leitor, segundo seu humor, poderá ler essa narrativa no registro que quiser. (LEJEUNE, 2008, p. 29)



A identidade é um fato diretamente observável no enunciado. Como *Infância* não explicita a identidade entre a tríade (autor-narrador-personagem), a equação $A = N = P$ não basta. Então um quarto termo é necessário à equação: um referente extratextual, um modelo, um protótipo, com o qual se estabelece relação de semelhança.

Importa deixar claro que identidade não é o mesmo que semelhança. A identidade dá-se no interior do texto. Já a semelhança é extratextual, ela tem que ser procurada fora do texto. A semelhança “é uma relação, sujeita a discussões e nuances infinitas, estabelecidas a partir do enunciado” (LEJEUNE, 2008, p. 35). Ou seja, embora a semelhança seja buscada fora do texto, ela só é pertinente quando confrontada com o texto.

Assim cabe ao leitor, conforme sugeriu Lejeune, procurar semelhanças do autor com o narrador-personagem. Comparar fatos da vida real do autor (extratextual), Graciliano Ramos, com as relatadas no enunciado, buscando as semelhanças entre eles.

Graciliano Ramos, nosso autor, nasceu em Quebrangulo, interior de Alagoas, em 1892. Dois anos depois, a família muda-se para Buíque, interior de Pernambuco. Comparemos essas informações com o texto: “Tínhamos deixado a cidadezinha onde vivíamos, em Alagoas, e entrávamos no sertão de Pernambuco, eu, meu pai, minha mãe, duas irmãs” (RAMOS, 1995, p. 9) e esta outra: “Buíque tinha a aparência de um corpo aleijado: o largo da Feira formava o tronco...” (p. 45). Remetemos a primeira passagem do texto citada à saída da família do interior de Alagoas, e a segunda à chegada ao interior de Pernambuco.

No ano de 1900, a família Ramos muda-se para Viçosa, em Alagoas. O que é relatado no texto:

Meu pai (...), mercadejava com o fim de obter meios para regressar às Alagoas e à mata(...). Mas de madrugada, quando os almocreves inqueriam as últimas cargas e minha mãe fiscalizava a casa deserta (...). Uma caminhada extensa, dezena de léguas (...). Chegamos ao município de Viçosa, em Alagoas. (RAMOS, 1995, p. 160)

Em 1904, incentivado por Mário Venâncio, Graciliano Ramos funda o *Dilúculo*, um jornal de crianças, do qual foi editor. Seu incentivador e mentor intelectual comete suicídio em 1906, o que implica também no fim do *Dilúculo*. Encontramos esses fatos no capítulo *Mário Venâncio*:

Insinuou-nos a fundação de um periódico. (...). Aferramo-nos a ela e, vencendo embaraços e canseiras, tornamo-nos diretores do Dilúculo,



folha impressa em Maceió, com duzentos exemplares de tiragem quinzenal. (...). O desgraçado título foi escolha do nosso mentor, fecundo em palavras raras. (...) Mário Venâncio continuava a animar-me, eu desviava pretensões arriscadas. (...). Esse amável profeta bebeu ácido fênico. (...). O Dilúculo também morreu logo. (RAMOS, 1995, p. 230)

Essas comparações entre o texto literário e dados da vida do autor permitem-nos estabelecer as semelhanças, sugeridas por Lejeune, a fim de classificar a obra como um romance autobiográfico.

USO DA MEMÓRIA

Para introduzirmos essa seção, voltemos à definição de autobiografia: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Desmembramos os termos da definição: narrativa significa contar, relatar; retrospectiva implica voltar ao passado; pessoa real, um indivíduo humano, que existe de fato. Assim, para uma pessoa real relatar algo ocorrido no passado é necessário que faça uso da memória, uma atividade mnêmica.

Bergson (2011) faz uma distinção entre percepção e lembrança. O ato perceptivo é um contato sensorial por meio dos órgãos de sentidos humanos, um ato presente que estimula o cérebro que, por sua vez, nos traz uma representação. A lembrança é a resposta a esse ato. Ou seja, tudo que vier à tona despertado pela representação. Ela traz à superfície o que estava submerso. Mas presente e passado trabalham juntos nesse processo:

Aos dados imediatos e presentes dos nossos sentidos nós misturamos milhares de pormenores da nossa experiência passada. Quase sempre essas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais retemos então apenas algumas indicações, meros “signos” destinados a evocar antigas imagens. (BERGSON, 2011, p. 30)

Ecléa Bosi explica essa passagem de Bergson: “A memória permite a relação do corpo presente com o passado, e ao mesmo tempo interfere no processo atual das representações” (BOSI, 2001, p. 46).



A fim de explicar as relações entre a percepção e a memória, Bergson (2011) elaborou o esquema do cone invertido, conforme mostra a figura abaixo:³

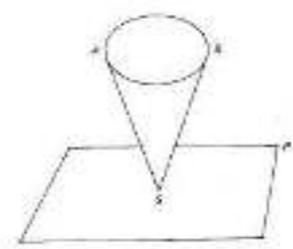


Figura 1: Cone invertido. (LEJEUNE, 2008, p. 178)

Sua dinâmica se daria do seguinte modo: S tem contato com P, isso gera uma percepção das coisas (sensorial). Esse contato dispara um sinal que vai percorrer a memória (processo neurocerebral) até encontrar a representação da coisa, ou algo que se assemelhe a ela. Isso desperta (acende uma luz) na memória uma emoção psíquica vivida por aquela representação.

Por isso, toda vez que o narrador (agora, tempo presente) ouve alguém falar alto, ou vê determinados objetos, sente a emoção vivida anos atrás, recuperada agora e trazida à tona pela memória.

Observemos essas ideias de percepção e lembrança no capítulo *Um cinturão*:

Onde estava o cinturão? Impossível responder. Ainda que tivesse escondido o infame objeto, emudeceria, tão apavorado me achava. Situações deste gênero constituíram as maiores torturas da minha infância, e as conseqüências delas me acompanharam. (...) Onde estava o cinturão? Hoje não posso ouvir uma pessoa falar alto. O coração bate-me forte, desanima, como se fosse parar, a voz emperra, a vista escurece, uma cólera (...). Onde estava o cinturão? A pergunta repisada ficou-me na lembrança: parece que foi pregada a martelo. (...) Foi esse meu primeiro contacto que tive com a justiça. (RAMOS, 1995, p. 32)

³ SAB = "(...) totalidade das lembranças acumuladas em minha memória, (...)" (BERGSON, 2011, p. 178).

AB = "(...) assentada no passado, permanece imóvel, (...)" (BERGSON, 2011, p. 178).

S = "(...) figura a todo momento meu presente, avança sem cessar, e sem cessar também toca o plano móvel P (...)" (BERGSON, 2011, p. 178).

P = "(...) minha representação atual do universo" (BERGSON, 2011, p. 178).



O objeto cinturão desperta no narrador reações emotivas. Note-se como o fato de falar alto – no presente – provoca igual reação.

Por meio de associações de similaridade e de contiguidade, a memória ativa um sistema de dinamismo interno que, a partir de uma imagem qualquer aciona outras imagens tornando possível novas relações. Conhecemos similaridade também como metáfora e contiguidade como metonímia. Exemplifiquemos com passagens do texto: “As formigas suavam, as camisas brancas tingiam-se, enegreciam, (...)” (RAMOS, 1995, p. 11). Não eram as formigas que suavam, mas os trabalhadores. Por meio de associações de imagens – trabalhadores com formigas – forma-se uma reação de similaridade.

Ecléa Bosi (2001) destaca que o princípio central do trabalho de Bergson sobre a memória é tê-la como conservação do passado em estado latente: “Memória como conservação do passado; este sobrevive, quer chamado pelo presente sob as formas da lembrança, quer em si mesmo, em estado inconsciente” (BOSI, 2001, p. 53). Inconsciente porque está fora da consciência atual, momentânea e ativa. Bergson utiliza inconsciente diferente do significado que Freud lhe atribui.

A MEMÓRIA COMO RECONSTRUÇÃO DO PASSADO

Para Maurice Halbwachs, o conceito bergsoniano de memória como conservação do passado em sua inteireza e autonomia, falta, a rigor, um tratamento da memória como fenômeno social. A memória do indivíduo carrega as concepções, as imagens que construiu no relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão. A imagem que fica é aquela fornecida pelo relacionamento social. É frequente associar instituições a pessoas. Isso acontece em *Infância*, quando o menino faz essas associações:

Para reduzir-me as travessuras, encerrar-me na ordem, utilizaram diversos elementos: a princípio os lobisomens (...) em seguida a religião e a polícia, reveladas nas figuras de Padre João Inácio e José da Luz. Resumiram-me o valor dessas autoridades. (RAMOS, 1995, p. 87)

Na passagem acima, instituições como a igreja e a polícia ficaram na lembrança do narrador conforme associações feitas pelo menino com pessoas que as representavam, o padre João Inácio e o José da Luz. Trata-se de um exemplo de memória coletiva, fruto do relacionamento social.



Em outra passagem ilustrativa, o relato retrospectivo torna a associar a instituição Igreja às figuras dos padres:

Frei Clemente, um bárbaro que fustigava as mulheres e infundia enorme respeito. Padre João tinha muito de Frei Clemente: não chegava a açoitar os paroquianos, mas, se se aperreava, distribuía insultos aos pequenos, raça de cachorro com porcos. Este desacato era proferido com energia e gritos, fora do púlpito, pois não consta que Padre João Inácio haja pregado. (RAMOS, 1995, p. 46)

Note-se que inicia falando de outro representante da igreja – Frei Clemente. A este é atribuída a ação de fustigar as mulheres. Vejamos os significados para o termo fustigar: “Fustigar. 1. Bater com vara (...) 2. Vergastar, açoitar (...) 3. Castigar, maltratar (...) 4. Excitar, incitar, estimular” (FERREIRA, 1986, p. 824). Com essa ação o Frei impunha respeito. Segundo nosso narrador-personagem, Padre João Inácio não era diferente de Frei Clemente. Mas seus desacatos eram proferidos fora do púlpito, ou seja, sua prática não era a mesma que pregava. Portanto foi a convivência que teve com o padre João Inácio que lhe fincou a impressão sobre a igreja.

Além do exemplo já citado nos comentários ao capítulo *Um cinturão*, a concepção de justiça reaparece em outras passagens:

Assistíamos a uma pena estranha, infligida sem processo. A acusação se desenvolveria em segredo. No decurso da tortura, o diretor rosnava, e pelo mover dos beijos percebíamos a injúria murmurada no recreio. Não havia defesa. Nenhuma interferência. (RAMOS, 1995, p. 237)

Mais tarde, quando os castigos cessaram, tornei-me em casa insolente e grosseiro – e julgo que a prisão de Venta-Romba influiu nisso. Deve ter contribuído também para a desconfiança que a autoridade me inspira. (RAMOS, 1995, p. 224)

Sua concepção de justiça foi-lhe repassada pelas situações que vivera e que permaneceram em sua memória, tanto as que ele próprio sofreu como as que presenciou.

Diferente de Bergson (2011) que tratou a memória como conservação do passado tal como fora, Halbwachs (2006) trata a memória como reconstrução do passado que nos afeta no presente. O ponto de vista passa a ser outro, pois hoje nossa percepção já não é a mesma de outrora, a visão de mundo alterou-se.



Toda vez que evocamos uma lembrança, ou mesmo que ela venha espontaneamente, a concebemos de uma nova forma, porque já somos outro. Segundo Halbwachs:

(...) a lembrança é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora já saiu bastante alterada. (HALBWACHS, 2006, p. 91)

Percorremos o texto para buscar um exemplo desse conceito:

Tinham-me chegado notícias da escravidão, sem relho, sem tronco, aceitável, quase desejável. Maria Moleca e Vitória, livres, viviam sossegadas em casa de meu avô. Não me vinha a ideia de que se conservassem ali por hábito ou por não terem para onde ir. (...). Ingratas. Não me ocorria que alguém manejara a enxada, suara no cultivo do algodão e da cana: as plantas nasciam espontaneamente. (RAMOS, 1995, p. 168)

A convivência do personagem, o menino anônimo, com a escravidão era tranquila. O narrador adulto, por sua vez, analisa essas lembranças com a visão do momento da escrita.

É por meio das relações sociais que o discurso dominante é interiorizado pelo personagem:

Foi por esse tempo que o negro velho apareceu, limpo, de colarinho, gravata, botinas, roupa de cassineta, óculos. Estranhei, pois não admitia tal decência em negros, e manifestei a surpresa em linguagem de cozinha. (...). Meu pai achou a observação original enxergou nela intenções inexistentes em mim, referiu-a na loja aos fregueses, aos parceiros do gamão e do sol. (...). Estão vendo essa maravilha? Produto meu. (...). Tornei-me, de qualquer forma, autor de uma frase aparatosa e amaldiçoei o negro velho, origem dela. (...). Impossível dizer onde ela estava, como tinha surgido, mas teimavam em aceitá-la, em declará-la minha, e isto me deixava perplexo. (RAMOS, 1995, p. 103)

Essa passagem mostra o conflito do personagem que faz uma declaração impulsiva, da qual se arrepende, com a reflexão. Mas entre o pronunciamento



e a reflexão seu pai apoderou-se da frase e divulgou com orgulho o julgamento do filho. Essa atitude do pai aborreceu o personagem, mas já era tarde, a situação fugira ao seu controle. Esse trecho ilustra a predominância do social sobre o individual. O indivíduo pode até querer reagir, mas inevitavelmente acaba por incorporar um pouco, ou muito, do discurso dominante de sua época.

Outras passagens ilustram a construção da identidade do personagem pelo grupo de convivência:

Ainda isento de compromissos, murchava diante de pessoas desconhecidas. Com certeza já me haviam habituado a julgar-me um ente mesquinho. (RAMOS, 1995, p. 34)

Minha mãe estranhou a manifestação rebelde (...). Teimava em declarar-me um animal. (RAMOS, 1995, p. 69)

No íntimo julgava-me fraco. Tinham-me dado esta convicção e era difícil vencer o acanhamento. (RAMOS, 1995, p. 110)

Se eu fosse como os outros, bem; mas era bruto em demasia, todos me achavam bruto em demasia, (...). (RAMOS, 1995, p. 190)

Nota-se que os adjetivos “mesquinho”, “animal”, “fraco” e “bruto” não representam autojulgamento, mas rotulações que as pessoas que conviviam com ele lhe impunham; a ele coube apenas incorporá-las.

Quando o fato a ser recapturado na memória for muito distante no tempo e particularizado, quase que uma experiência exclusiva do indivíduo, menos compartilhado com a sociedade, menor será a ação da consciência atual.

É o caso das imagens do sonho. Essas lembranças singulares devem, de algum modo, despersonalizar-se, senão banalizar-se, para se encaixarem na percepção atual que se põe como relação imediata e ativa do corpo com o mundo, do eu com a sociedade. (BERGSON, citado em BOSI, 2001, p. 51)

Halbwachs também contribuiu a respeito de sonho e memória: “(...) é no sonho que o espírito está mais afastado da sociedade” (HALBWACHS, citado em BOSI, 2001, p. 56). Encontramos no texto as seguintes passagens:



De qualquer modo a aparição deve ter sido real. (RAMOS, 1995, p. 7)

O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade. (RAMOS, 1995, p. 23)

Os meus ouvidos aguçavam-se, reconstituíam frases indistintas, supriam lacunas – e isto encurtava ou alongava o tempo. (RAMOS, 1995, p. 132)

Essas coisas, lentas, quase invisíveis, passaram-se num espírito nebuloso. Para bem dizer, não havia tempo. Na sombra avultavam figuras luminosas. Mas entre elas ficavam espaços vazios, que novas imagens vieram preencher. (RAMOS, 1995, p. 199)

Muitos fatos distantes no tempo e vividos particularmente não são atualizados pela consciência atual. Assim surgem lacunas a serem preenchidas pelo próprio indivíduo que as tem como reais.

CONCLUSÃO

Infância é um romance autobiográfico. Chega-se a esse veredicto, baseado nas teorias de Lejeune, após excluir a biografia (narrador e personagem são idênticos) e a autobiografia (não há identidade entre autor-narrador-personagem). Restou o romance autobiográfico, escolhido pelo critério da semelhança entre o narrador-personagem (no texto) e dados extratextuais sobre a vida do autor.

Se Bergson tinha a memória como conservação do passado tal como ele fora, Halbwachs a tem como reconstrução do passado. Há dois momentos distintos: o da lembrança, momento em que a memória é acessada, e o do fato lembrado, este em algum ponto do passado. Entre um e outro há um hiato. Nesse interim, inevitavelmente, o indivíduo já não é mais o mesmo. Assim, não lhe é possível ter a mesma concepção do fato vivido no passado, pois a visão de mundo, concepções, valores, crenças e a cultura desse indivíduo transformaram-se. Além disso, quanto mais distante do presente for a lembrança, provavelmente maiores serão os espaços não preenchidos, o que implica em uma ação da memória em preencher esses espaços, a fim de dar-lhe um caráter coerente com a racionalidade. Aqui é que entra o papel da ficção, preencher esses espaços – este o papel do escritor.



Em *Infância* temos o tempo do fato vivido pelo menino, o personagem, que difere do tempo do narrador-adulto no momento da escrita. Há uma visita do narrador aos fatos vividos outrora pelo menino. Mas não é mais o menino quem transita por esse passado. O narrador já é outro. A frase de Heráclito (aproximadamente 535 a. C. - 475 a. C.) "Não é possível entrar duas vezes no mesmo rio (...)" (NICOLA, 2005, p. 19) ilustra o entendimento de que a memória reconstrói o passado, e não simplesmente o visita tal como fora.

Halwachs acrescenta à teoria de Bergson o caráter do social na construção da memória. O texto de *Infância* permite-nos constatar o quanto o meio social influenciou o personagem na construção de concepções a respeito das instituições sociais.

Narrar uma experiência pessoal, geralmente traumática, implica o uso da memória, trabalho este que funciona como catarse para o indivíduo. É por meio dele que se faz, no presente, uma descarga e também uma organização das ideias passadas. No texto literário analisado, já no último capítulo, encontramos uma passagem na qual o narrador-personagem nos dá um testemunho desse caráter catártico ao narrar e fazer uso da memória: "Se pudesse abrir-me com alguém, narrar alegrias e decepções, talvez conseguisse alívio" (RAMOS, 1995, p. 246).

REFERÊNCIAS

BERGSON, H. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins e Fontes, 1990.

BOSI, E. *Memória e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2004.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Maria Vita Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

NICOLA, U. *Antologia ilustrada de filosofia: das origens à idade moderna*. São Paulo: Globo, 2005.

RAMOS, G. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1995.



A LITERATURA COMO INSTRUMENTO DA COMPREENSÃO DO HOMEM E DAS SUAS RELAÇÕES COM O MUNDO: *GETÚLIO*, UMA HISTÓRIA DE LIDERANÇA¹

Ana Rosa do Carmo Sana²

RESUMO: Este trabalho analisa o romance biográfico *Getúlio* (2004), de Juremir Machado da Silva, cuja ação se desenrola nas horas que precederam o suicídio do presidente, em 24 de agosto de 1954. Tem o objetivo de levantar a visão do romancista sobre o líder Getúlio Vargas, o homem histórico transformado em personagem ficcional. Caracteriza-se inicialmente *Getúlio* como romance biográfico, conforme a conceituação de Philippe Lejeune sobre o caráter referencial da biografia, e segundo estudos de Mikhail Bakhtin sobre a tipologia histórica do gênero. Na análise, estruturada com base no conceito bakhtiniano de cronotopo, enfatizam-se as características do personagem como líder, para evidenciar o valor da literatura na identificação da essência da liderança.

Palavras-chave: *Getúlio*. Romance biográfico. Literatura e liderança. Lejeune. Bakhtin.

ABSTRACT: This paper analyzes the biographical novel *Getúlio* (2004), by Juremir Machado da Silva, whose action covers the hours that antecede the suicide of the president, on August 24th, 1954. It aims at ascertaining the author's view of Getúlio Vargas as a leader, a historical figure transformed into a fictional character. Firstly, it establishes the defining traits of *Getúlio* as a biographical novel, following Philippe Lejeune's studies on the referential character of biography, and Mikhail Bakhtin's on the historical typology of the genre. The textual analysis, which is structured according to the bakhtinian concept of cronotope, focuses on the protagonist's qualities as a leader, in order to evidence the relevance of literature in identifying the essence of leadership.

Keywords: *Getúlio*. Biographical novel. Literature and leadership. Lejeune. Bakhtin.

¹Artigo recebido em 01 de outubro de 2013 e aceito em 13 de novembro de 2013. Texto orientado pela Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: anarosa.carmo@yahoo.com.br



INTRODUÇÃO

Nas primeiras décadas do século XX, no Brasil, tempo e espaço do romance *Getúlio*, assim como no século atual, a existência de uma liderança firme é requisito básico para o sucesso em todos os momentos e situações, quer na vida do indivíduo, quer no âmbito dos grupos sociais. O mundo do trabalho, especificamente, vem sofrendo mudanças radicais desde os primórdios da era da industrialização, no século XVIII, – quando a principal força era a dos músculos, ou seja, o trabalho braçal – até os dias de hoje, quando se fala muito em trabalhador do conhecimento, protótipo do trabalhador atual. Não obstante mudanças profundas, a função do líder nada perdeu de sua relevância, nem a existência de liderança em qualquer tipo de empreendimento, seja ele político, econômico ou cultural, deixou de ser essencial.

Getúlio Dorneles Vargas foi um dos maiores referenciais de liderança política na história do Brasil do século vinte, cuja determinação, presença e força carismática mudaram para sempre a vida dos brasileiros. Sua trajetória política cobre o período de 1920 a agosto de 1954, quando, acossado por ataques a seu governo, encontra no suicídio a única saída para a crise.

Sua figura de líder é paradoxal: originário da oligarquia dos senhores da terra, passou para a história como o “pai dos pobres”. Preocupado em tornar o Brasil um país independente e mais justo – segundo seus discursos políticos, testemunhos pessoais e de membros de sua equipe – tomou medidas que aboliam as liberdades individuais, dissolveu o Congresso e estabeleceu um regime de exceção.

Em consequência, sua avaliação é igualmente controversa. Para muitos sua liderança foi populista e carismática, mas, ao mesmo tempo, racional. As estratégias na tomada de decisões foram arquitetadas minuciosamente no intuito de tirar o país da era agrícola e trazê-lo para a era industrial. Getúlio teria sido um autêntico líder trabalhista, que conquistou para o operário o direito à carteira assinada, o fundo de garantia e férias remuneradas; implantou o salário mínimo, criou o Ministério do Trabalho e concedeu à mulher brasileira o direito ao voto. Em contraste, as críticas ao líder que sancionou torturas e prisões são igualmente apaixonadas, em especial no âmbito da intelectualidade brasileira que não lhe perdoa a perseguição sem causa a figuras exponenciais como Graciliano Ramos e Monteiro Lobato.

Neste trabalho, que analisa o romance biográfico *Getúlio* (2004), de Juremir Machado da Silva, propomo-nos observar a visão do romancista sobre o líder Getúlio Vargas, o homem histórico transformado em personagem ficcional. A transformação de uma figura histórica em herói romanesco permite ao escritor chegar a uma compreensão maior do homem e das suas relações com o mundo. No caso específico deste artigo, permite-nos observar a relação do personagem Getúlio com os seus liderados e a imagem do líder que emerge da leitura do texto. E, deste modo, abordar a capacidade da literatura de ajudar a identificar a essência da liderança.



Considerando que o objeto de análise é o Getúlio-personagem como um caso de liderança, discute-se, primeiramente, a relevância do texto literário como meio para o conhecimento dos traços de caráter e das circunstâncias particulares que fazem um líder, bem como para uma reflexão sobre seus atos, erros e acertos.

Para caracterizar o romance *Getúlio* como biográfico, incluem-se considerações de Bakhtin sobre o desenvolvimento diacrônico do romance e a conceituação de Philippe Lejeune sobre o caráter referencial da biografia, bem como sobre a atitude do biógrafo em relação ao narrado.

A LITERATURA E SUA RELEVÂNCIA PARA O CONHECIMENTO DO HOMEM

Historicamente a literatura faz parte da vida do homem e acompanha, em consequência, as transformações e mudanças que a tornam cada vez mais complexa. Daí seu valor como repositório de fatos passados e preservador da tradição. Seu valor é atemporal e fornece ao homem de hoje não só relatos de vivências passadas, que levam à reflexão, mas a carga de sentimentos e emoções que acompanham os fatos narrados.

Através dos tempos a literatura tem sido o mais fecundo instrumento de compreensão do homem e das suas relações com o mundo. Sófocles, Shakespeare, Cervantes, Rousseau, Dostoievski, Kafka, etc. representam novos modos de compreender o homem e a vida e revelam verdades humanas que antes deles se desconheciam ou eram apenas pressentidas. (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 110)

A reflexão de Victor Manuel de Aguiar e Silva referenda nosso propósito neste artigo, qual seja, buscar no texto literário uma visão do lado de dentro de líderes “à medida que pensam, preocupam-se, esperam, hesitam, envolvem-se, exultam, arrependem-se e refletem” (BADARACCO, 2007, p. 11)³. O autor de *Uma questão de caráter* aponta que o autoconhecimento adquirido nos testes e desafios da carreira de um líder é a verdadeira alma da liderança. De modo vicário, a experiência vivida por líderes em textos de ficção pode alargar a visão de liderança e levar à reflexão sobre questões de caráter. A narrativa de ficção associa-se ao contexto histórico-cultural em pauta: a influência da literatura na formação do caráter do líder. Reis e Lopes destacam esse aspecto da *perspectiva narrativa*:

³ Joseph L. Badaracco Jr. é professor da cadeira de ética nos negócios, na Harvard Business School. Em *Uma questão de caráter*, o autor desenvolve um tema que lhe é caro: Como a literatura ajuda a identificar a essência da liderança, usada como subtítulo da obra.



A perspectiva narrativa constitui um dos aspectos mais complexos da configuração da narrativa e um dos mais visados por reflexões teóricas de proveniência e credibilidade muito diversas. O destaque de que ela se reveste no campo da narratologia não pode, entretanto, dissociar-se de motivações histórico-culturais que ajudam a perceber o seu desenvolvimento, sobretudo a partir do século XIX, tanto ao nível da *práxis* literária como da reflexão teórica. (REIS & LOPES, 1988, p. 278)

No contexto de proliferação midiática do mundo do século XXI, em que tecnologias digitais surgem em ritmo muito mais veloz do que a capacidade de nossas instituições culturais, legais ou educacionais para acompanhá-las, é para esse campo que os jovens de hoje se voltam, em busca de líderes e de caminhos para o sucesso. Bill Gates, da Microsoft, e Steve Jobs, da Apple, são os líderes inspiradores do nosso século. O lançamento da biografia autorizada deste último, logo depois de sua morte, intitulada simplesmente *Steve Jobs*, foi recebido com expectativa entusiasta. Aos possuidores efetivos ou prospectivos de iPhones, iPads e iPods, intriga-lhes conhecer intimamente o homem e o gênio criador. Um texto biográfico interessante, mais do que mero entretenimento, é uma lição de vida, que coloca o leitor em contato direto com mentes excepcionais. Trata-se de exemplo concreto do que nos propomos neste trabalho.

Nas melhores histórias, diz Badaracco, vida e literatura convergem e “os personagens surgem como pessoas reais, não marionetes ou espécimes de laboratório” (BADARACCO, 2010, p. 12). É a convergência de vida, ficção e fato histórico que buscamos na biografia romanceada de Getúlio Vargas, para alargar nossa visão de liderança, na avaliação do caráter, das atitudes e dos conflitos psicológicos de um líder diante de circunstâncias difíceis.

GETÚLIO, UM ROMANCE BIOGRÁFICO

No verbete romance, de seu *Dicionário de termos literários*, Massaud Moisés destaca o caráter proteiforme do gênero e, conseqüentemente, a variedade de classificação que lhe pode ser atribuída, de acordo com a perspectiva do crítico e com o aspecto mais relevante da obra. Não há dúvidas quanto à classificação de *Getúlio*: trata-se de um relato biográfico, mas sem pretensões de historiar a vida do biografado. Seu aspecto referencial faz parte da natureza do que se convencionou chamar de “romance biográfico”, pois são óbvios os recursos ficcionais utilizados, tais como *flashbacks* e um narrador onisciente que interpreta os pensamentos dos personagens, ou lhes concede o direito de reflexões próprias, em discurso indireto livre. O próprio recorte dos



acontecimentos selecionados é um argumento em favor da ficcionalidade do texto: todos desembocam ou têm origem na reunião ministerial da madrugada de 25 de agosto de 1954, que precede o suicídio de Vargas. A conclusão do romance procura amarrar os “fatos” que se seguem: a violenta reação popular, a perplexidade dos habitantes do Catete, e os rituais fúnebres tradicionais. Mas o desfecho da narrativa traz as reflexões íntimas tanto de companheiros fiéis, como de desafetos e oportunistas, para construir o necrológio do protagonista. Fica para o leitor a tarefa de responder à pergunta: “Que espécie de líder foi Getúlio?”

Os dados paratextuais não deixam dúvidas quanto ao caráter híbrido da obra: a palavra *Romance* em destaque na capa do livro e as indicações “Ficção. Romance brasileiro”, na ficha catalográfica. Todo brasileiro escolarizado, porém, é capaz de identificar a figura sorridente de Getúlio, na composição gráfica da capa, o que cria expectativas de uma narrativa verdadeira. Todos sabemos que Getúlio teve existência concreta; os livros de história nos põem a par de seu destino.

Os estudos pioneiros de Philippe Lejeune sobre autobiografia lançam luz sobre a natureza referencial, tanto do texto convencionalmente escrito em primeira pessoa sobre a vida e a personalidade do próprio autor (autobiografia), como da história da vida de alguém, escrita por outrem (biografia). Para identificar um texto como autobiográfico, é imprescindível que haja identidade entre o autor (cujo nome figura na capa do livro), o personagem (cujo nome próprio, igual ao do autor, aparece na narrativa) e o narrador, a entidade que dá voz aos dois primeiros.

Reside aí o que opõe fundamentalmente a biografia à autobiografia, isto é, as relações de semelhança e/ou identidade do personagem, uma figura interior ao texto, com o seu correspondente extratextual, que Lejeune chama de “modelo”. A autobiografia se caracteriza pela identidade discutida acima, que é o seu ponto de partida real, enquanto a biografia, em que o sujeito da enunciação não é idêntico ao sujeito do enunciado – S.E. ≠ S.e. – a relação entre personagem e modelo é de semelhança. A palavra de Lejeune explica com clareza a hierarquização dessas relações:

(...) o que vai opor fundamentalmente a biografia à autobiografia é a hierarquização das relações de semelhança e identidade; na biografia, é a semelhança que deve fundamentar a identidade, na autobiografia, é a identidade que fundamenta a semelhança. A identidade é o ponto de partida real da autobiografia; a semelhança, o impossível horizonte da biografia. (LEJEUNE, 2008, p. 39)

Assim, a relação do Getúlio-personagem, criado por Juremir Machado da Silva, com a figura histórica do presidente Getúlio Vargas é de “semelhança”.

Em seus estudos sobre o gênero do romance do ponto de vista histórico, *Para uma tipologia histórica do romance*, Mikhail Bakhtin faz uma retrospectiva



do desenvolvimento da prosa de ficção entre os gregos, baseada nos princípios estruturais da imagem do herói principal que determinaria o tipo do romance: romance de viagem, romance de provas, romance biográfico e romance de educação ou formação. Ressalta o grande teórico que, no estudo diacrônico realizado, não se encontrou forma pura em nenhuma das variantes, mas sim a predominância de um dos traços do herói.

De fato, na narrativa dos mitos criacionais, tanto como nos contos populares e maravilhosos a que deram origem, Joseph Campbell aponta que “The standard path of the mythological adventure of the hero is a magnification of the formula represented in the rites of passage: *separation-initiation-return*; which might be named the nuclear unit of the monomyth”⁴(CAMPBELL, 1968, p. 30). Observa-se a estrutura de “monomito”, em princípio, nos romances de viagem e de provas; nada impede, no entanto, que as fases de “separação-iniciação-retorno” estejam presentes, também, nas formas mais recentes do romance biográfico e de formação.

O texto bakhtiniano sobre romance biográfico, embora referente à sua gênese entre os gregos, aponta algumas características verificáveis em textos atuais. O *enredo* é baseado em “momentos típicos e fundamentais da vida humana” (BAKHTIN, 1997, p. 231-232) – nascimento, educação, trabalhos e obras até o desfecho, a morte. O destino do herói se sobrepõe à própria *imagem do herói*, pois a atenção se concentra sobre suas obras, façanhas, méritos e atos. O *tempo biográfico*, que surge neste tipo de romance, opera com períodos longos, “com partes orgânicas (as idades, etc.) do todo de uma vida” (BAKHTIN, 2003, p. 232).

GETÚLIO, UM ROMANCE DE JUREMIR MACHADO DA SILVA

Quem foi Getúlio Vargas? Um oligarca com pendores sociais, um revolucionário inesperado, um ditador cínico, um reformador social maquiavélico, um fascista tupiniquim, um homem sedento de poder e sem escrúpulos para conservá-lo, um político do seu tempo com um projeto que mudou o Brasil, um democrata que morreu para lavar a própria honra? Passados 50 anos do seu suicídio, que o tornou mito, o enigma Getúlio persiste. Os historiadores dão conta da sua época. Os sociólogos o esvaziam em conceitos *prêt-à-porter*. O homem continua múltiplo, sedutor, complexo, contraditório, paradoxal. Um personagem

⁴ “O caminho padrão da aventura mitológica do herói é uma ampliação da fórmula representada nos ritos de passagem: separação-iniciação-retorno, que se poderia chamar de unidade nuclear do monomito.” (Tradução da autora deste artigo). Em nota explicativa, Campbell atribui a origem da palavra monomito a James Joyce, em *Finnegans wake*.



de romance, o romance da sua vida. (SILVA, citado em GALDBEM, 2010)⁵

Assim resume Juremir Machado da Silva, em entrevista à revista *Sociedade brasileira de estudos interdisciplinares da comunicação*, em 2010, as indagações que persistem até hoje entre historiadores, sociólogos, biógrafos e outros estudiosos, a respeito da figura histórica, Getúlio Vargas, a que respondem diferentemente, conforme sua própria ideologia. Em obra de ficção, o autor tem a liberdade de fazer recortes de acontecimentos, manipular o tempo da narrativa, penetrar o pensamento de personagens, utilizar-se de figuras históricas e criar figurantes fictícios. Nesse processo de criação, revela-se também, indefectivelmente, a posição do romancista em relação ao biografado.

Durante três anos, Juremir Machado da Silva, historiador e escritor, coletou informações em arquivos oficiais bem como de jornais e de outros periódicos; em biografias e obras de historiadores, além de entrevistar setenta e três pessoas direta ou indiretamente tocadas pela morte do Presidente, em 24 de agosto de 1954. Como resultado, diz o autor, na mesma entrevista:

Getúlio é uma galeria de personagens no melhor estilo da retórica da época: o Monstro, o Mandão, o Patrão, o Corvo, o Profeta, o Anjo Negro, a Bem-amada, o Cavaleiro da Esperança, o Pistoleiro, o Manco da Fala Fina... Ou uma sequência de datas carregadas de significados: 1930, 1932, 1935, 1937, 1938, 1945, 1950 e 1954 (GALDBEM, 2010).

A “galeria de personagens” age e reage nas mais de quatrocentas páginas do romance, agrupadas em duas partes: a primeira com vinte e sete capítulos e a segunda com vinte e nove. A estrutura da narrativa, na primeira parte, é circular. O leitor é levado do início ao término da reunião ministerial, quando um Osvaldo Aranha comovido afirma, “em poucos minutos que lhe haviam parecido, pelo menos, 24, anos”, haver apenas duas soluções para a gravidade da situação: a resistência pessoal ao preço da própria vida, ou a renúncia do presidente Getúlio Vargas (SILVA, 2004, p. 224). Getúlio responde com palavras proféticas: “– Como não chegaram a nenhuma decisão, declaro que aceito uma licença, mas se vierem me depor, encontrarão o meu cadáver” (SILVA, 2004, p. 224). E retira-se de cabeça erguida (p. 224).

A ação do romance propriamente dita se desenvolve em apenas algumas horas, o tempo de duração da reunião ministerial convocada por Getúlio Vargas,

⁵ <http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/> Ano 3 | # 01 | janeiro a abril de 2010.



na madrugada de 24 de agosto de 1954, para enfrentar a crise política que ameaçava o governo.

Passava bastante da meia noite. Já se vivia a madrugada de 24 de agosto de 1954. No salão de refeições dos barões de Friburgo, primeiros donos do Catete, transformado em sede da Presidência poucos anos depois da implantação da República, o ministério estava quase completo. (SILVA, 2004, p. 13)

Passava das quatro horas da manhã de 24 de agosto de 1954. (SILVA, 2004, p. 224, ênfase acrescentada)

A estrutura circular da narrativa é enfatizada pelo paralelismo das frases que marcam o início e o fim da reunião ministerial. O suicídio de Getúlio ocorre no vigésimo primeiro dos vinte e nove capítulos da segunda parte. Seguem-se descrições da reação popular à morte do presidente, no Rio de Janeiro.

O tempo da narrativa na primeira parte compreende o governo de Vargas, as relações com a família, as conquistas, os ataques violentos da oposição e a reunião ministerial convocada para fazer frente ao mar de lama que atingia o Catete. Alternam-se episódios no presente da narrativa e outros em *flashback*, fruto de lembranças do protagonista e de alguns personagens secundários.

Na segunda parte, o tempo cobre o dia do atentado a Carlos Lacerda, 5 de agosto de 1954; a crescente certeza da inevitabilidade da renúncia de Getúlio; o suicídio do Presidente às 8h35min do dia 25 de agosto de 1954; a revolta popular subsequente e finaliza em 2004, no Rio de Janeiro, cinquenta anos após a morte do líder controverso que transformou o Brasil.

No velório de Getúlio Vargas, seguem-se os discursos dos companheiros de governo, a exemplo das palavras de Jango Goulart, “Morreste como mártir, tiveste a glorificação que só têm os grandes estadistas, os que sabem viver e morrer” (SILVA, 2004 p. 373). O fecho do romance da vida de Getúlio Vargas é poético:

Um pássaro amarelo pia numa árvore qualquer. Guilherme Arinos despede-se do corpo com um aceno. Faz-se um grande silêncio. Quase se pode ouvir o rumor das lágrimas caindo. Getúlio está de volta à “savana verde”, ao pequeno cemitério de São Borja, à sua fronteira indevassável. Simplesmente, ao pampa. (SILVA, 2004, p. 374)



Os capítulos finais constituem um breve retrospecto das ações e reações à morte de Getúlio Vargas, nos círculos políticos do governo e da oposição. Aspecto singular da estrutura são os capítulos intercalados, três na primeira parte e três na segunda. São diálogos entre dois personagens, designados apenas como “o velho” e “a anciã”, situados em 2004. A mulher, “metida num vestido vermelho que a fazia parecer ainda mais excêntrica e impetuosa” (SILVA, 2004, p. 17) critica acerbamente Getúlio, enquanto o ancião lembra suas qualidades de líder. A identidade de ambos é revelada apenas no final da trama. Trata-se de Tércio Ramos, personagem fictício, biógrafo de Getúlio, encarregado da guarda dos diários do presidente, e de uma amiga anônima da esposa alemã de Lutero Vargas, filho de Getúlio, também personagem fictício, cheia de motivos para odiar “o ditador à brasileira” (p. 17).

O Getúlio dos últimos dias, apresentado no romance, está velho e alquebrado. O grande ícone do populismo brasileiro está só com suas reflexões sobre aliados políticos que em algumas ocasiões se viraram contra ele para depois voltar a gravitar sob sua esfera de influência. A história do personagem Getúlio Vargas, “pai dos pobres”, mas, sobretudo homem de carne e osso, como é apresentado por seu criador, é a longa história de um líder confrontado com uma série interminável de situações críticas, que exigiam soluções imediatas, que só a ele cabia tomar. De 1930 a 1954, sua carreira foi uma sequência contínua de altos e baixos, de salvador da pátria a César Anão, afastado do poder por antigos correligionários. São, ainda, correligionários e simpatizantes que o convencem a deixar o refúgio nos pampas, para concorrer às eleições para a Presidência da República, em 1950. Esse é o contexto em que Juremir Machado da Silva situa seu romance.

O CRONOTOPO NO ROMANCE *GETÚLIO*

O ponto de partida da análise do romance *Getúlio* é, portanto, os estudos de Bakhtin sobre o desenvolvimento diacrônico do romance e a natureza da metamorfose a que é submetido o herói. Estamos no âmbito do romance biográfico, em que o tempo biográfico abrange a totalidade da vida do herói, ao invés dos episódios estanques dos romances de viagem e de provas: “Tudo está relacionado com os momentos que lhe correspondem na vida do homem (costumes, atividade e trabalho) e que constituem o tempo cíclico” (BAKHTIN, 1997, p. 243). E o tempo está indissoluvelmente ligado ao espaço, em forma artisticamente assimilada em literatura, a que denomina cronotopo.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio



espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 1993, p. 211)

Em literatura, argumenta Bakhtin, o princípio coordenador do cronotopo é o tempo, pois, como categoria formal que abrange também o conteúdo, determina a imagem do indivíduo.

A íntima conexão entre tempo e espaço, no romance *Getúlio*, não constitui mero pano de fundo, mas um acontecimento em si. O tempo biográfico do protagonista abrange, pelo processo de rememoração, o início – a infância – e o fim – o suicídio, aos setenta e dois anos de idade. Não é apenas o momento passado que nos interessa, mas o que se percebe que virá: “As contradições internas da época, perdendo seu caráter absoluto, eterno, adquirido, revelam no interior da época uma pluritemporalidade da história: o remanescente do passado e os germes, as tendências do futuro” (BAKHTIN, 1997, p. 244-45).

Exemplo deste tipo de imagem, onde passado, presente e futuro se chocam, é o personagem Getúlio Vargas, um homem marcado pela história. Seus feitos ecoam nos anos afora influenciando o comportamento de indivíduos sociais. Ao falar sobre as formas clássicas de autobiografias e biografias, Bakhtin faz notar que eram atos verbais de glorificação ou de autojustificação do cidadão, realizados em praça pública.

O cronotopo real é a praça pública. Foi ali que, pela primeira vez, surgiu e tomou forma a consciência autobiográfica e biográfica do homem e de sua vida, na Antiguidade clássica. (...) E nesse cronotopo concreto, que parece englobar tudo, realizava-se a exposição e a recapitulação de toda a vida do cidadão, efetuava-se a sua avaliação público-civil. (BAKHTIN, 1993, p. 251-252)

O protagonista de *Getúlio* é sempre mostrado em praça pública, ou locais abertos ao público que funcionam como similares. A narrativa tem início no Palácio do Catete, onde o ministério reunido busca solução para os ataques e calúnias contra o presidente. O desenlace, o suicídio, ocorre no mesmo espaço poucas horas depois. Encerra-se a vida de um homem público, mas sua avaliação público-civil não está concluída.

Nas páginas iniciais do romance, Getúlio conversa com Gregório Fortunato, cognominado “Anjo Negro”, seu fiel guarda-costas, sobre as datas importantes de sua vida, previstas por uma vidente da campanha gaúcha:



Assim mesmo como estou te dizendo, Negro. As datas seriam 1931, 1933, 1936, 1938, 1946, 1951 e 1955. Acho que, por causa da obsessão pelo sete, ficou me devendo algumas datas. E errou tudo por um ano a mais, talvez pelo fato de que não nasci em 19 de abril de 1883, como está na minha certidão, mas em 19 de abril de 1882. Quem sabe ainda acerta 1955. (SILVA, 2004, p. 34)

As datas correspondem a fatos históricos importantes relatados no romance: a Revolução de 1930, no Rio Grande do Sul; a Revolução Constitucionalista de 1932; a Intentona Comunista de 1935; o Estado Novo em 1937. Getúlio é deposto em 1945; eleito democraticamente para a presidência, em 1950; comete suicídio em 1954. Mediante a conjugação de tempo aos locais dos acontecimentos, estabelecemos o cronotopo do romance e analisamos a atuação do líder em cada situação.

Em 3 de outubro de 1930: "(...) quando tudo, de fato, começou, com a deflagração da revolução liderada por ele, que mudou o Brasil" (SILVA, 2004, p. 11). No salão do Palácio do Catete, examinando seus Ministros reunidos à volta da mesa, os pensamentos do personagem Getúlio o conduzem de volta ao Rio Grande do Sul. Lembra-se de que anotara no diário, iniciado naquela mesma data: "A minha sorte não interessa e sim a responsabilidade de um ato que decide do destino da comunidade" (SILVA, 2004, p. 12).; "Toda a sua visão de mundo estava ali, a capacidade de antecipação, o cálculo das ações e das expectativas de todos os envolvidos (...)" (p. 12).

Trajando o uniforme da Brigada⁶, Getúlio parte de Porto Alegre em um trem, rumo ao Rio de Janeiro. A jornada foi vagarosa e o líder supremo da revolução falou a multidões exaltadas pelo caminho. No espaço restrito de um vagão, Getúlio planeja o seu governo, quem destinar para este ou aquele cargo. Recolhido em seus pensamentos, assume a atitude que o caracterizaria como líder: o semblante impassível, como que alheio para observar e intervir no momento preciso. "Ninguém nunca sabia o que, realmente, estava focando, embora não desviasse o olhar" (SILVA, 2004, p. 13). Daí os epítetos de jogador, articulador, raposa, enxadrista, esfinge.

Em 03 de novembro, Vargas se torna chefe do governo provisório, cargo almejado por João Neves, que inicia uma batalha verbal. Para João Neves, "Getúlio Vargas era fraco, um indeciso, um manipulador" (SILVA, 2004, p. 73). Em contraposição, em diálogo com Osvaldo Aranha, Getúlio revela opinião nada lisonjeira sobre João Neves: "(...) sempre foi um pequeno frasquinho de veneno manejando brilhante capacidade oratória e pequena capacidade de compreensão das situações muito especiais" (p. 72). O que não o impede de admirar a eloquência do outro.

⁶ Unidade militar, cujo contingente e estrutura variam de acordo com a época e as circunstâncias.



Ano de 1932. Revolução Constitucionalista,⁷ patrocinada pela oligarquia paulista com o fim de exigir do governo federal a reconstitucionalização do país. Vargas registra em seu diário: "(...) Irrompe o movimento da Revolução em São Paulo. Todo o tempo absorvido nas providências para combatê-lo" (VARGAS, citado em SILVA, 2004, p. 115); "Morosidades, confusões, atropelos, deficiências de toda ordem, felonias, traição, inércia" (p. 115).

Ano de 1935. Intentona Comunista. É apresentada no romance em um diálogo de Getúlio com o General Góis Monteiro, no quarto de hospital onde este último estava internado. "O ambiente da clínica, o fantasma da morte, sua tristeza, os temores de Góis, tudo ajudou para que falassem abertamente, perdendo a noção do tempo e confessando o inconfessável" (SILVA, 2004, p. 50-51).

As entradas de 24 e 25 de novembro no diário de Getúlio Vargas registram: "A conspiração comunista, estimulada pelas divergências políticas, explodiu em duas rebeliões: a do 21º Batalhão de Caçadores, em Natal, e a do 29º Batalhão de Caçadores, em Pernambuco" (VARGAS, 1995, p. 444). Bem diferente é o relato de Góis Monteiro, personagem do romance, no referido diálogo:

— Já em 1935, tivemos de estimular os comunistas para que pusessem a cabeça de fora e nos deixassem cortá-la em legítima defesa do regime. A Intentona Comunista aconteceria de qualquer maneira, mas nossos agentes infiltrados ajudaram no parto. Erramos? Não. A época exigia medidas fortes, e vermelhos e verdes eram perigos reais se agigantando no horizonte. (SILVA, 2004, p. 57)

Em 1937, o Estado Novo foi anunciado por Vargas, em 10 de novembro. No mesmo diálogo com Góis Monteiro, Getúlio desabafa:

— Precisávamos do golpe. A Constituição de 1934 era um entrave ao meu governo, e eu sempre disse que seria o primeiro a revisá-la. Depois, me convenci de que seria necessário rasgá-la. Existem momentos que não estão maduros para a democracia. (...). Sabemos que uma ditadura esclarecida pode ser um meio para um fim, nunca um fim em si mesma – explicou, quase perdendo o fôlego, como se precisasse desabafar. (SILVA, 2004, p. 55)

⁷ No dia 9 de julho, tropas da 2ª Região Militar e da Força Pública de São Paulo, comandadas por Isidoro Dias Lopes e Euclides Figueiredo, levantaram-se contra o Governo Provisório, dando início ao movimento que se tornou conhecido como Revolução Constitucionalista (VARGAS, 1995, p. 115).



Outubro de 1945. Getúlio é deposto por um golpe militar liderado por Góis Monteiro. O tempo recua nove anos, mas o espaço permanece o quarto de hospital de Góis Monteiro, a quem Getúlio pergunta: "Por que você me derrubou em 1945?" Góis Monteiro responde que o fizera porque temia que Getúlio pretendesse instalar um regime totalitário. No presente da narrativa, os dois personagens estão novamente do mesmo lado, o que ilustra a filosofia de liderança de Getúlio: "– Tudo normal. Nunca tive amigos de quem não pudesse me separar, nem inimigos de quem não pudesse me aproximar. (SILVA, 2004, p. 61). Cinco anos mais tarde, concorre à presidência, em eleições livres, por insistência de amigos e correligionários.

Em 1950, Getúlio é eleito presidente do Brasil com 48,7% do total de votos. Getúlio cumpriu sua promessa: "Voltarei, mas como líder de massas, não de partidos" (SILVA, 2004, p. 80). Em discurso proferido no encerramento da campanha, Vargas faz uma citação bíblica: "Limpo o pó das minhas sandálias e atiro para trás"⁸ (p. 7). A capacidade de colocar o bem do grupo como prioridade é uma das características básicas do líder.

Com o tempo os problemas surgem em grande escalada; a oposição desenterra fatos passados e ataca com violência. O antigo líder ditatorial está prestes a sucumbir: o poder entristece e a memória é seu pior e mais agudo inimigo. Suas reflexões são amargas:

A cabeça de Getúlio é o Brasil, e cada brasileiro, certamente, pensa naquele instante um naco do seu pensamento. O país se diluía numa mistura candente de pequenas verdades e grandes mentiras, sendo que tudo se prestava ao verdadeiro e ao falso. Numa ciranda de fragmentos, tudo está lá, tudo está nele, já não sabia se pensava o que pensava ou se apenas deixava cair o lábio e pressentia o que todos pensavam, numa balbúrdia de cacós, em cada canto longínquo da nação. (...). Era a roda da vida e a vida num turbilhão. No entanto, não havia movimento, a não ser as esferas azuladas que lhe saltavam do entorno dos olhos como pedrinhas no Ibicuí. (SILVA, 2004, p. 223)

Em 24 de agosto de 1954, Vargas se suicida às vésperas de golpe militar para destituí-lo. Cumpre, assim, o que registrara em 3 de outubro de 1930, em Porto Alegre: "Sinto que só o sacrifício da vida poderá resgatar o erro de um fracasso" (SILVA, 2004, p. 13). Frases semelhantes recorrem na narrativa: "A morte pode ser o último dom de um homem ao seu povo. O poder pode tudo, menos deter a autonomia do homem para morrer" (SILVA, 2004, p. 63). Comentários do narrador ilustram a imagem

⁸ Citação bíblica feita por Getúlio Vargas no encerramento de sua campanha, em 1950, que serve de epígrafe ao romance *Getúlio*.



do líder. Para o DIP⁹ “ele seria sempre o “pai dos pobres”, o sorriso largo da simpatia, da honra e do amor ao trabalho”. Para os biógrafos, porém:

Getúlio sempre será a esfinge. Oceano de memória, poeira do tempo, rebentação precoce ou tardia, crepúsculo ou alvorada da revolução, ponteiro sinuoso numa vida feita de saltos para a frente ao sabor de infinitas e silenciosas digressões. (SILVA, 2004, p. 200)

No último capítulo do romance, Juremir Machado da Silva introduz a figura histórica, Guilherme Arinos, a quem atribui a função de transmitir ao leitor uma visão favorável do personagem-título, Getúlio Vargas, bem como dar um tom de tranquilidade ao desfecho da narrativa.

Guilherme Arinos sabe que a morte de Getúlio Vargas foi a mais forte emoção de sua vida.

Sabe que Vargas nasceu de novo ao morrer. Sabe que ninguém deu como ele o sangue por uma causa. Duvida que alguém possa eliminar o seu legado, o extraordinário legado das leis que puseram fim à escravidão dos trabalhadores brasileiros. Nos seus ouvidos certamente ainda ressoa, mesmo vindo do estádio São Januário, do Vasco da Gama, o bordão metálico e hipnótico “trabalhadores do Brasil”. (SILVA, 2004, p. 428)

Ao dar voz à figura histórica, Guilherme Arinos, o autor referenda o perfil biográfico do Getúlio-personagem traçado no romance. Assim, o tom da narrativa na conclusão se torna favorável: um líder capaz de despertar profundas lealdades, assim como a mais abjeta repulsa. É a atitude do protagonista de colocar o bem comum acima de qualquer consideração que justifica, em parte, os atos arbitrários que comete como ditador.

Para a liderança, as atitudes do Getúlio Vargas histórico e do ficcional, são relevantes no contexto social atual. Atitudes como: dedicação, saber ouvir, comprometimento, ponderação dos fatos, visão aguçada, coragem, firmeza são marcantes e inspiradoras.

⁹ Departamento de Imprensa e Propaganda. Lira Neto se refere ao famigerado DIP.



CONCLUSÃO

Do ponto de vista teórico, procuramos definir romance biográfico, tanto no aspecto diacrônico do gênero, segundo estudos de Mikhail Bakhtin, como na questão do caráter referencial da biografia. O critério de semelhança entre o sujeito do enunciado e o modelo extratextual, proposto por Philippe Lejeune, ajuda a distinguir história, ficção e ficção de caráter referencial, como o romance biográfico analisado.

O emprego do conceito bakhtiniano de cronotopo para estruturar a análise do romance permitiu relacionar o presente da narrativa, a reunião ministerial a portas fechadas, na madrugada de 25 de agosto de 1954 e a morte solitária do protagonista, horas mais tarde, a algumas datas-chave da história de vida de Getúlio Vargas.

A análise da figura histórica, Getúlio Vargas, transformada em personagem ficcional de um romance biográfico, corrobora a premissa de que liderança é uma questão de caráter. De modo geral, o artigo propicia reflexões sobre a relevância da literatura como fonte de motivação para indivíduos em qualquer posição de liderança.

REFERÊNCIAS

BADARACCO, J. L. *Uma questão de caráter: como a literatura ajuda a identificar a essência da liderança*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

CAMPBELL, J. *The hero with a thousand faces*. 3. ed. Princeton: Princeton Un. Press, 1973.

GALDBEM, A. A. *Juremir Machado da Silva: sarcástico analista do jornalismo provinciano*. Disponível em <<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

SILVA, J. M. *Getúlio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

VARGAS, G. *Diário 1930-1936*. São Paulo, Rio de Janeiro: Siciliano, Fundação Getúlio Vargas, 1995.

_____. *Diário 1937-1942*. São Paulo, Rio de Janeiro: Siciliano, Fundação Getúlio Vargas, 1995.



GUATÁ: A VIOLÊNCIA CÁ NO FUNDO DO MUNDO¹

Valdemir Klamt²

RESUMO: A cultura brasileira contemporânea é repleta de vozes da violência. Nas décadas de 1980 e 1990, a violência chega a adquirir o sinônimo de realismo, o mote da escrita passa a ser a violência, o tema se transforma em recurso literário. Nesse contexto, o intuito do presente texto é tentar responder como o escritor Flávio José Cardozo, em *Guatá*, trabalha esse tema. A literatura com o motivo da violência, escrita a partir da segunda metade do século XX, tem como alvos o negro, a mulher, as crianças, os jovens e os homossexuais; em *Guatá* as vítimas são predominantemente os pobres. O romance é uma espécie de máquina que reitera, aprofunda e vivifica os aspectos da violência, de episódio em episódio.

Palavras-chave: Romance. Violência. Literatura contemporânea.

ABSTRACT: The contemporary Brazilian culture is full of voices of violence. In the 1980s and 1990s, the violence comes to acquiring synonymous with realism, the tone of the writing becomes violence, the topic turns to literary device. In this context, the aim of this paper is trying to answer how the writer Flávio José Cardozo in *Guatá* works this theme. The literature of the reason for violence, written from the second half of the twentieth century, have targeted the black, women, children, young people and homosexuals, in *Guatá* victims are predominantly poor. The novel is a kind of machine that repeats, deepens and enlivens aspects of violence, from episode to episode.

Keywords: Novel. Violence. Contemporary literature.

¹ Artigo recebido em 02 de setembro de 2013 e aceito em 18 de novembro de 2013. Texto orientado pela Profa. Dra. Salma Ferraz (UFSC).

² Doutorando do Curso de Teoria Literária da UFSC.
E-mail: valdemirklamt@gmail.com



INTRODUÇÃO

A arte não pode apresentar a própria coisa.

(Victor Hugo)

A ensaísta Beatriz Resende, na apresentação da obra *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*, afirma que a tendência da crítica contemporânea — sob o viés da memória e da história — é a de ver o passado como campo fértil porque conflituoso enquanto que com o presente estabelece-se uma relação de indiferença. A ensaísta reforça esse pensamento ao citar o livro *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos* da professora Susana Scramin no qual há a defesa de que a literatura do presente tem uma noção maior que a do contemporâneo porque assume riscos como de deixar de ser literatura, de colocar a literatura em outro lugar que é passagem entre discursos.

Quando a questão é responder o que significa literatura contemporânea, cabe uma digressão para apresentar Eric Karl Schollhammer que entende o contemporâneo como aquele que tem a capacidade de chamar a si seu tempo e entrever o seu conteúdo. Nesse sentido, a literatura contemporânea não é necessariamente a produzida ou a que representa a atualidade. O ser contemporâneo tem a habilidade de se orientar no escuro e o ânimo do compromisso com o presente com o qual não coincide. Schollhammer explica que “o escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 10). A pressa, a tentativa de alcançar a realidade com eficiência (realidade que não se enxerga de frente) pode, segundo o ensaísta, ter menor eficiência estilística da literatura sobre a realidade social e seu vínculo com os problemas sociais e culturais do seu tempo. Mas, se não temos mais estéticas porque perder tempo em buscá-las? A literatura ainda tem a função de alterar realidades sociais e culturais? Há leitores para obras que exijam vagar?

Schollhammer esclarece que a produção contemporânea apresenta o contraste de duas estéticas literárias: “(...) de um lado, haveria a brutalidade do realismo marginal, que assume seu desgarramento contemporâneo, e, de outro, a graça dos universos íntimos e sensíveis, que apostam na procura da epifania e na pequena história inspirada pelo mais dia, menos dia de cada um” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 15). Mas, esse dualismo também é redutor. Os escritores que trabalham a dimensão social também incorporam o íntimo e pessoal; assim como o escritor da experiência subjetiva não desconhece a realidade exterior.

No intuito de mapear a produção literária do presente, Resende delinea alguns pontos principais. A primeira tendência é a chamada fertilidade. Há extenso volume de publicações e de consumo de literatura, principalmente nas grandes



idades. Nesse sentido, é possível citar o incremento no número de livrarias, de eventos literários e a publicação em sítios eletrônicos e redes sociais. Resende explica que:

(...) novas vozes surgem a partir de espaços que até recentemente estavam afastados do universo literário. Usando seu próprio discurso, vem hoje, da periferia das grandes cidades, forte expressão artística que, tendo iniciado seu percurso pela música, chega agora à literatura³. (RESENDE, 2008, p. 17)

A segunda observação de Resende diz respeito à qualidade dos textos e ao esmero na preparação da obra. A produção que vem a público tem escrita cuidadosa, experimentação inovadora, conhecimento da sintaxe e erudição. A autora graceja dizendo que com o auxílio dos editores de texto e da tecnologia “nossos escritores parecem estar escrevendo tão rápido quanto bem” (RESENDE, 2008, p. 17).

A terceira comprovação é a multiplicidade que advém da fertilidade, da juventude e das possibilidades editoriais. Há uma heterogeneidade em convívio que se manifesta na linguagem, nos formatos, na relação com o leitor. A multiplicidade, assim, configura-se como lugar de resistência e liberdade. A criação literária contemporânea, segundo Resende tem em suas múltiplas formas:

(...) a apropriação irônica, debochada mesmo, em alguns casos, de ícones do consumo; a irreverência diante do politicamente correto; a violência explícita despida do charme hollywoodiano; a dicção bastante pessoalizada, voltada para o cotidiano privado; a memória individual traumatizada, seja por momentos anteriores da vida nacional, seja pela vida particular; a arrogância de uma juventude excessiva; a maturidade altamente intelectualizada; a escrita saída da experiência acadêmica e assim por diante (...). (RESENDE, 2008, p. 20)

Dentre as questões comuns e predominantes nos autores das últimas décadas prevalece a presentificação (o olhar no futuro tão ao gosto dos modernistas desaparece, a urgência da voz elimina intermediários, interessa o tempo e o espaço presentes). Os aspectos formais também sofrem alteração com a simultaneidade e ganham destaque contos curtos, narrativas para serem lidas em um único fôlego, a

³ Flávio José Cardozo pode ser inscrito como uma dessas vozes que vem de espaços afastados e que trata do tema da violência de um recôndito do interior de Santa Catarina. Depois de publicar por editoras locais, o escritor alcança a publicação de sua obra pela Editora Record, uma das maiores editoras nacionais e provavelmente aquela com a melhor distribuição do seu catálogo editorial no país. Dessa forma, uma voz conhecida localmente amplifica a sua presença para o contexto nacional.



mininarrativa. Uma segunda constante, para Resende, é o retorno ao trágico, o que se realiza no momento presente e a familiaridade com o trágico cotidiano. O terceiro tema recorrente é a violência:

Em torno da questão da violência aparecem a urgência da presentificação e a dominância do trágico, em angústia recorrente, com a inserção do autor contemporâneo na grande cidade, na metrópole imersa numa realidade temporal de trocas tão globais quanto barbaramente desiguais. Na força deste cotidiano urbano onde o espaço toma novas formas no diálogo do cotidiano local de perdas e danos com o universo global da economia, também a presentificação se faz um sentimento dominante e o aqui e agora se modifica pelas novas relações de espaço encurtados e de tragicidade do tempo (RESENDE, 2008, p.20)

A VILA OPERÁRIA DE GUATÁ

Nos últimos anos acentua-se a descentralização da produção literária do eixo Rio-São Paulo para uma geografia mais ampla, incluindo, sobretudo o nordeste e o sul do país. Além disso, o motivo de um romance dificilmente poderia, na contemporaneidade, ser atrelado a uma única geografia. Charles Kiefer pergunta se “pode ser chamado nacional um romance que trata de sujeitos fragmentados, contraditórios e não resolvidos, como são os sujeitos da pós-modernidade, independentemente de terem nascido em Berlim, Hong Kong ou Passo Fundo?” (KIEFER, 2010, p. 105). Nesse palco, traz-se a cena da análise um romance sulbrasileiro. O autor Flávio José Cardozo estudou jornalismo na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, trabalhou no departamento Editorial da Editora Globo, foi diretor da Imprensa Oficial de Santa Catarina e da Fundação Catarinense de Cultura. Como escritor, publicou *Singradura* (Globo), *Zélica e outros contos* (Francisco Alves), *Sobre sete viventes* (Sanfona), *Uns papéis que voam* (FTD), *O Tesouro da serra do Bem-bem* (Saraiva), *Guatá* (Record) dentre outros. Também é o tradutor de *O Aleph* e *História universal da infâmia*, de Jorge Luis Borges.

Guatá (Editora Record, 2005, 302 páginas) narra a penosa vida na áspera vila de Lauro Müller (região carbonífera de Santa Catarina), durante as décadas de 1920 a 1960. As vidas de Belmiro Coan, Cilião Palheta e Rosalvo-Duas-Foices — imigrantes italianos e mestiços, operários de minas de carvão, cujo espaço é dividido pelos três — acabam criando uma relação nem sempre amigável. A cor, o cheiro, a topografia, as ruelas e casinhas, o entorno do ambiente, o jeito das pessoas e a vida cotidiana dos mineiros também são desvelados. O comportamento desses homens,



privilegiando a singeleza das relações humanas, é retratado através da fala, das brigas, dos modestos divertimentos, da fé ingênua em Deus e nos santos, dos sonhos, da pobreza, da morte.

O narrador desce ao palco das reminiscências: "(...) entro no Guatá pela Serra do Rio do Rastro, depois volto por baixo, pelo vale do rio Tubarão, onde o trem corria. Assim pensei, assim é. Mas antes estaciono no belvedere, meus olhos pedem a vasta paisagem" (CARDOZO, 2005, p. 9). O narrador vem pela serra, desce e conversa com os antigos moradores, perambula, transcreve treze episódios, revive, e sai pelo vale.

No prefácio do romance *Guatá* o autor compara a memória dos fatos com a flor-das-almas que abriga sanguinários ácaros e ao mesmo tempo é boa de mel. A memória como a flor, para o escritor, é venenosa e doce. Transparece, assim, de certo modo o escritor contemporâneo motivado pela urgência em se relacionar com a realidade histórica, mas consciente da impossibilidade de captá-la na sua especificidade no tempo presente, como propõe Eric Karl Schollhammer. Na árdua, quase sempre desnecessária e nem sempre produtiva tarefa de classificar, a narrativa de Cardozo poderia inscrever-se como romance histórico. Cabe ao filósofo húngaro George Lukács, na obra *O romance histórico* (1930), a definição das características do romance histórico contemporâneo. Dentre elas, se destacam a existência simultânea de personagens históricos e ficcionais; a narrativa focada em pessoas comuns (atenção à individualização dos personagens e detalhes de apresentação do seu ambiente); narração pormenorizada das transformações na vida das pessoas de determinado espaço e tempo (ruptura com a tradição literária anterior de usar histórias atemporais para refletir verdades morais imutáveis e a compreensão de que as personagens do romance só podem ser individualizadas se estão situadas num contexto com tempo e local particularizados). O narrador que não se distancia em nenhum momento do que relata, ao voltar ao Guatá, reencontra os personagens do passado e ao manter diálogo com as pessoas que ainda vivem, parece querer confirmar os fatos e acontecimentos da sua infância e as vidas que apresenta durante a narrativa.

Os treze episódios são independentes⁴, mas se relacionam como acordes musicais ordenados. No prefácio do livro, ficamos sabendo da paixão do autor pela música e da sua modéstia em relação ao que nos será apresentado no livro: "(...) cisme com isto: ouvir diante da imensidão a clarineta de Mozart. Evocações flutuam nas asas do adágio. Lá embaixo (...) tirarei do estojo minha clarineta de amador e extrairé dela alguns solos" (CARDOZO, 2005, p. 9). Nos treze solos de clarineta, os personagens são recorrentes, vivem em um mesmo espaço (lugar que explorava minérios e homens), em uma mesma época. Assim, há o duelo ao sol do meio-dia para obter o amor da mulher amada; o duelo no meio da sessão de um filme de faroeste entre o aguateiro da

⁴ Em rotas de conversa, Flávio José Cardozo costuma falar do dia em que o editor de *Guatá* ligou pedindo se a obra era um livro de contos ou um romance. Ele, irônico, respondeu, que já que havia sido perguntado, preferia que na capa aparecesse a palavra romance.



mina e o feitor da companhia para reparar uma injustiça; somos apresentados ao menino Abelzinho que pensa que os personagens saem dos filmes e convivem com ele na dura realidade de mortalidade infantil da Vila; há o fim trágico advindo de mexericos e mentiras; as premonições de Maria Querubina; e as mortes gratuitas.

A OSSATURA DE *GUATÁ*

Guatá é uma história de enredos amorosos, de filmes de faroeste aos sábados à noite, das condições insalubres de trabalho, dos atos de coragem, da esperança. O cenário é a vila operária⁵ remota mergulhada em valores poéticos e solidariedade. O fio condutor é a vida dos trabalhadores nas minas de carvão e dos demais moradores⁶. A população não cuidava da água, não havia tratamento médico das crianças doentes e a higienização na família era precária. No cemitério de Guatá, ainda há determinados túmulos com até seis crianças enterradas. A situação chegava ao ponto das próprias crianças maiores serem as encarregadas dos enterros das mortas⁷:

Vejo-as, sim, em outros dias — nos seus dias mal-lembrados, vários, quando por elas (por estas) passa um cortejo, os meninos de um lado e as meninas de outro, à frente o caixãozinho branco enfeitado de galão azul ou rosa conforme o sexo de quem vai nele. São estas ruazinhas que vejo, elas mesmas e ao mesmo tempo tão outras. (...) nem se pergunta mais de quem é a criança que vai sendo levada, são acontecimentos que pelos dias se repetem, sem nenhuma novidade. (CARDOZO, 2005, p. 289)

O narrador se diz um sobrevivente dessas mortes prematuras. O escritor nasceu e viveu a infância em Guatá e cria a partir de uma realidade que conhece (em alguns momentos anda de ombro com o relato memorialístico). O ato criativo, assim, é uma espécie de cavoucar a realidade para incorporar o vivido de forma estética

⁵ A vila de Guatá, na metade do século XIX, possuía casas — para a habitação dos operários da exploração carbonífera, com aluguéis simbólicos, mas que deveriam ser pagos — escolas, casas comerciais, igreja, clube de esportes, banda de música, teatro, cinema, clube de baile, farmácia etc. Tudo o que uma pessoa necessitava para viver na vila operária existia, e o escritório da Companhia mantinha o controle do lugar e tratava dos assuntos dos trabalhadores sem que eles precisassem sair. Assim, a vila se tornou uma pequenina cidade, semelhante às dos filmes de faroeste.

⁶ A exploração de carvão a céu aberto, com extração manual e animal, gerava pilhas e pilhas de rejeitos com metais pesados derivados da extração do carvão que eram depositados em matas virgens e em riachos e rios. O descuido com a natureza trouxe várias doenças. No início, não havia luz elétrica e nem água encanada. A água poluída, sem qualquer tipo de tratamento, causava a morte de quase todas as crianças.

⁷ Em 1944, segundo Dall'Alba (1986), o maior índice de mortalidade infantil do mundo era de Guatá.



ao texto, trata-se do autor que habitou dentro do tema antes do tema morar nas páginas do romance. Assim, conseqüentemente, o narrador está no centro da narrativa e os personagens parecem ser todos mais factíveis.

Outros temas abordados são a prostituição e os vícios. Depois do trabalho, os mineiros, solteiros ou casados, passavam em casa para tomar banho, iam beber e jogar em bares, encontrar mulheres nas casas de prostituição e brigar nas ruas⁸. Mesmo a prostituição era precária. Zidália, a mulher abandonada pelo marido, já velha, torna-se prostituta em Guatá. Ela é a única que atua nesta função e quando é dia de pagamento muitos homens a procuram: “Olha, escuta que grito! Sim, osso como que partindo e pernas se rompendo, é um grito longo de Zidália. Silvério Alves escava brutaemente, debaixo dele a mulherzinha não é flor, é rocha. Inesperado grito de Zidália” (CARDOZO, 2005, p.103-104).

Nesse contexto, a igreja exercia o papel de moldar o povo nos princípios da fé. O Monsenhor opera como se fosse o próprio Deus que julga tudo e todos e não deixa de estar a serviço da companhia exploradora — consciente ou inconscientemente. No episódio *Por nossas vidas pequenas*, Amantino é blasfemador persistente enquanto sua mulher é cristã fervorosa. Em uma das discussões com o intuito do marido cessar de chamar insistentemente o nome do demônio, ela fica tão nervosa que dá a luz a filha e morre:

Pois é, o Amantino. Contam os homens que, quando, uma vez ou outra, já velho, ele se referia ao que houve, seus olhos brilhavam como os de um moço que acabou de ser assaltado, mordida a boca para não falar demais, e terminava dizendo, sem desrespeito, e também sem receio, que foi Ele, tinha certeza disso, foi Ele quem deu tamanho castigo à pobrezinha Noemi. (CARDOZO, 2005, p. 41)

As condições de trabalho eram precárias. Muitos empregados eram contratados ilegalmente e não tinham direitos trabalhistas. O salário era tão exíguo que não era suficiente nem para manter as condições básicas de sobrevivência⁹. Nesse palco, há aqueles desesperados que se sujeitam a ideias insanas como relata o episódio *A mão esquerda de Tobias*. Tobias (chamado de Neném pela mulher) e Angelisa sonham sair da Vila de Guatá e para morar na Serra. Ele planeja perder uma mão na mina para se aposentar e realizar o sonho:

⁸ A prostituição, geralmente em locais infectados por doenças contagiosas, era um problema para as esposas dos mineiros. O salário de um mês inteiro, muitas vezes, era gasto com vícios e a família passava dificuldades.

⁹ A jornada de trabalho era cansativa para alcançar a tabela, que era a quantia de carvão que um mineiro era obrigado a tirar por dia; se não a tirasse na jornada de trabalho, ficaria trabalhando até a hora que conseguisse. Os empregados trabalhavam dentro da água que às vezes chegava até a altura da barriga, causando muitas mortes e doenças pela umidade. Na mina, existiam muitos fios desencapados e os mineiros morriam eletrocutados. O trabalho era manual e o carvão era retirado à picareta; não tinham proteção como capacetes e havia bastante desmoronamento do teto da mina, o que ocasionou muitas mortes.



O senhor quer ver Neném? Não repare, coitadinho. São tantos anos de cama. Ele não se levanta, não fala, não ouve, não vê ninguém, mas para o meu sentimento antes assim que amortilhado, digo isso pela luz dos meus olhos. O senhor sabe do acontecido: a mão esquerda ficou perfeita, ele foi se ajeitar quando a malé vinha vindo disparado, escorregou, ai, quebrou perna, quebrou coluna, quebrou cabeça. (CARDOZO, 2005, p. 215)

A Vila Operária de Guatá, além de sofrer com a violência, os vícios, as mentiras, as intrigas, era alvo da dominação e repressão da grande empresa Cia. Barro Branco. Havia perseguições de operários que se revoltavam contra os princípios da companhia¹⁰. No episódio *Santa Bárbara*, depois de ouvir o sermão do padre Tadeu, na festa de Santa Bárbara, Gloriana decide ajudar o pai, o empreiteiro Ramiro Bertussi, no escritório. Após muito resistir o pai aceita que ela trabalhe com apenas 14 anos de idade. No entanto, a menina começa a pagar mais aos funcionários mais pobres e a não anotar todas as compras de outros. O pai a manda para um colégio de freiras em Laguna. Depois de quatro meses, a menina volta. Na noite do seu retorno, os funcionários e Juremir Jacques, moço de 18 anos, fazem uma homenagem para Gloriana. O pai não aceita o atrevimento da declaração de amor de Juremir e decide usar a violência para prestar contas:

Como se explicam certos descontroles que se dão na vida? O sangue em desmando, o orgulho por demais sensível, o inflamado ciúme? Estava tudo acumulado, agora Ramiro libera seus demônios. A mão vem do bolso com o revólver, se a intenção é matar nem ele mesmo talvez saiba, o fato é que vem, ligeira, mas Juremir Jacques é um rapaz ágil de vista e de gesto — vê o enorme perigo e empurra a arma, que sai de seu alvo e ganha outro, e dispara nessa fraçãozinha de tempo, e o atingindo, sob o queixo atravessando toda a cabeça, é o próprio Ramiro Bertussi, que tomba sem largar o revólver e sem desmanchar as exaltadas linhas do rosto. (CARDOZO, 2005, p. 258)

O cinema de faroeste é a grande paixão da população de Guatá porque de certa forma retrata a sua situação, motivo provável da paixão que o cinema exerce nas suas vidas. Em *O aguateiro*, Luquinhas interrompe o filme *O anjo e o bandido* para acertar as contas com o feitor. O próprio episódio esclarece a paixão dos

¹⁰ A vigilância sobre os empregados era exercida para evitar-se a participação em movimentos sociais e em sindicatos. Além do domínio econômico, a Companhia sempre trabalhou a ideologia dos operários e de suas famílias. Guatá é construída em função da exploração do carvão, os passos dos trabalhadores e moradores eram controlados pela companhia exploradora, visando o lucro da empresa, sempre com condições precárias de trabalho, em um lugar violento e miserável.



funcionários pelo cinema: "(...) há operários que sabem o nome de todos os artistas de todos os filmes; aí no fundo da terra, no fundo cá deste fundo do mundo (...)", e ainda, "aos sábados, o cinema enche como a igreja nos domingos. A entrada é bem baratinha, uma bondade que a Companhia faz para o povo se distrair, entrar um pouco na fantasia" (CARDOZO, 2005, p. 62-63). No episódio *O agrimensor e seus ajudantes*, o menino Abelzinho classifica os adultos, com a ajuda do pai, em bandidos e mocinhos. O menino tem dois revólveres de pindavuna, um rifle de galho de cabriúva e um cavalo feito de cabo de vassoura chamado Bem-bonito. Um dia o menino cismou que na venda do João Horácio o homem do filme que foi ver comprava fumo em rolo, brim-pedra para calça e trazia um revólver como os que se vê no cinema.

Hoje, agora, de revólver rigorosamente apontado, firme na mira, ele queria saber se o agrimensor da Companhia era do lado dos bandidos ou do mocinho. Ora, que perguntinha um filho da gente faz, assim de repente. Mas o pai, que não queria ver seu menino arranjando tiroteio com o agrimensor e seus ajudantes, respondeu, com toda a firmeza:

- Ele é do lado do mocinho.

- Mesmo?

- Mesmo.

- Ah, bom.

- Pode baixar o revólver. (CARDOZO, 2005, p. 58)

Diferente de textos produzidos com estereótipos da marginalidade no qual os personagens não possuem nenhuma humanidade¹¹, *Guatá* é carregado de personagens consistentes e efetivamente humanos. Um exemplo é a violência praticada contra as crianças: Rubinho é filho de Adriano Lopes. Ele e Vado (filho de Elias) são amigos que passam o tempo jogando bola feita de pano de meia. Ambos pedem uma bola de couro aos seus pais. Enquanto os meninos jogam bola, os pais jogam baralho no bar do Dal-Bó. O jogo dos meninos é interrompido:

¹¹ No romance *Inferno* (2000), escrito por Patrícia Melo, os personagens não têm condescendência com questões humanas. É como se houvesse uma ausência de humanidade e os personagens-coisas reagissem a outros seres como objetos em colisão. Qualquer motivo ou regra do crime é suficiente para a violência. Um exemplo é o fragmento a seguir: "Miltão entrou, durante os comerciais. Desliga a TV, disse para o Jaú. Babacas, ele falou, olhando para os meninos. Babacas cagões. Perdemos o Melão por causa de cinco bostas fedidos babacas cagões. Tenho cinco bostas fedidos babacas cagões de merda putos imbecis trabalhando para mim. Cinco bostas fedidos e cegos. Imbecis. Venha aqui, ô otário. Imbecil. Só matando. Cagão. Você primeiro, Reizinho. Os outros fazem fila. E eu achando que neguinho tinha futuro, você mesmo, Reizinho, pensei que neguinho conectava lé com cré. Ele sempre dizia isso, o Miltão. Lé com cré. Babacas. Vem cá, babaca. Reizinho se aproximou. Miltão tirou um revólver da cintura, encostou o cano da arma na palma da mão do garoto e detonou" (MELO, 2000, p. 17).



— Dona Lélia, Dona Lélia, seu marido esfaqueou o Adriano Lopes no bar.

— Ai, Deus! — ouviu-se lá dentro.

Prosseguiu o rapaz, Dona Lélia já na porta:

— Avisamos Dona Nena. Ela estava de cama, levantou-se e foi pra lá.

(...) Adriano Lopes tinha os olhos saltados, na mão uma garrafa quebrada, Dona Nena tossia sobre ele, chorava tossindo, acariciava o rosto do marido. Rubinho sentou-se, tirou a camisa, limpou um pouco do sangue, chorou baixinho. As palavras giravam ao seu redor: discussão, ladrão, baralho voando, garrafa, punhal, foi isso. Elias fugiu, pegou a estrada da Serra. (CARDOZO, 2005, p. 221)

Apesar de ser um motivo torpe para a morte, os pais disputam cada qual uma bola de couro para seus filhos. Há um motivo, uma essência, algo a ser conquistado para o deleite do filho. Mas, mesmo o autor optando pela intensa presença da violência, não se trará de uma literatura que almeja um processo de naturalização ou banalização da violência. As mortes acontecem por descuido, na tentativa de melhorar de vida, para acertar as contas (e nesse caso é um duelo ao meio dia em espaço público ao modelo de "farveste").

A violência em *Guatá* tem o envolvimento de vários atores, mas a origem da produção da violência geralmente é de um indivíduo pelo dissenso de um acontecimento e a sua temporalidade é gradual (distribuída em episódios). Não se trata de atos de violência como um assassinato específico e nem da violência advinda de um caos social. O romance apresenta um estado de violência que perpassa uma pequena vila carbonífera, um recôndito distante de qualquer centro urbano, um lugar de difícil acesso. A violência é perpetuada devido à situação de dominação dos trabalhadores pela empresa exploradora de carvão. Luquinhas é o aguateiro da Mina 2, passa o dia retirando água da mina e jogando fora. Ao pedir um vale para comprar remédio para a mãe, é negado. Como vingança pega uma revista com a foto do patrão, vai ao mato e diz que vai se limpar. O gerente da Mina vê a cena e suspende o funcionário por quinze dias. Luquinhas acerta as contas com o gerente na sessão de sábado com o cinema lotado.

— É dinamite, Seu Ascensão, dinamite!

A notícia corre pela sala: Luquinhas tem bananas de dinamite amarradas na cintura e uma na mão, Luquinhas quer matar Seu Ascensão, que explodir o cinema, Luquinhas está louco! É um espalhamento, uma exclamação de terror em muitas bocas: sim, Luquinhas ficou louco! (CARDOZO, 2005, p. 80)



Levanta mais a mão e é o bastante para a plateia se mexer, se remexer, dizer oh, olhar com mais aflição ainda para os dois homens que se elevam sobre todos num duelo por enquanto sem violência, só com palavras e gestos, mas daí a pouco sabe-se lá que tragédia. (CARDOZO, 2005, p. 84)

Um ponto importante a ser ressaltado aqui é a forma como o invisível aguateiro, que usualmente nem falava, vence o feitor através da palavra e da tática. O subalterno descobre que pode ter um ato enunciativo, que a fala ao ser emitida, repercute. No cotidiano, as pessoas comuns subvertem as representações que as instituições tentam impor: "(...) a tática é um movimento 'dentro do campo de visão do inimigo' (...) e no espaço por ele controlado" (CERTEAU, 1994, p. 100)¹². Em outra passagem é também através da engenhosidade do uso da palavra que uma questão é resolvida: "Josafá Dinarte tomou ligeiro uma losna e foi embora contar à mulher grávida uma historinha de amor e perigo. Como se fosse um farveste" (CARDOZO, 2005, p. 38). O episódio foi o duelo de Rosalvo-Duas-Foices e Cilião Palheta pelo amor de Ema. Rosalvo quis decidir a questão no braço enquanto Cilião resolveu o embate com a palavra: em praça pública disse que estava interessado na irmã de Rosalvo, Benigna. Antes, no entanto, havia mandado carta para Ema, objeto de desejo de Rosalvo, com a proposta amorosa, motivo da briga.

Beatriz Resende denomina esse espaço onde se encena o trágico como *ágora*, praça pública de assembleias do povo onde os atores vivem o mundo do trabalho desestruturante. Assim, a violência é apresentada em *Guatá*, ela é oferecida:

(...) como objeto distante, quase um objeto estético, que podemos observar a salvo, como se os conflitos estivessem sendo apresentados em uma arena, ou sendo tanto narrados como vividos, trazidos para o espaço político, *locus* de discussão, de debates, espaço que passa a ser partilhado por todos: os que sentiam a salvo na condição de meros expectadores e os próprios personagens que reivindicavam a cidadania completa. (RESENDE, 2008, p. 34)

¹² O modelo tático é composto por indivíduos ou grupos que são fragmentados e para os quais a necessidade faz uma tática. Ela é ágil e flexível, infiltra, mas não tenta dominar. Certeau afirma que "ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as 'ocasiões' e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas" (CERTEAU, 1994, p. 100). A tática é uma metodologia e acontece, por exemplo, quando uma pessoa altera uma história durante o processo de leitura. O poder da tática está na impossibilidade de sua identificação quando as pessoas criam ou recriam obras habitáveis para suas mentes. O autor acrescenta que "sem lugar próprio, sem visão globalizante, cega e perspicaz como se fica no corpo a corpo sem distância, comandada pelos acasos do tempo, a tática é determinada pela ausência de poder assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder" (CERTEAU, 1994, p.101).



Portanto, as cenas da violência são apresentadas sem que o leitor seja convocado a elucidar o crime, nem é seduzido a identificar-se com os agentes da violência, também não é mergulhado em paradoxos insolúveis como se fosse coautor da narrativa como usualmente acontece nas narrativas dos representantes do motivo da violência na literatura brasileira, dentre eles Rubem Fonseca, Patrícia Mello e Fernando Bonassi.

Na *ágora* a violência integra o mundo organizado pelo trabalho e produz impacto no leitor. Em oposição à *ágora* existem as arenas. Segundo Resende, a literatura começa a apresentar arenas, espaços de conflito que encenam a violência como fonte de deleite. A consequência é o esgotar da grandeza humana de seus membros a ponto de atingir a despersonalização:

O foco excessivamente fechado do mundo do crime termina por recortá-lo do espaço social e político, da vida pública. Torna-se, então, ação passada em uma espécie de espaço neutro que não tem mais nada a ver com o leitor. Corre-se o risco de resultarem disso tudo, o mais das vezes, obras literárias que temo considerar descartáveis. (RESENDE, 2008, p. 38)

O romance *Guatá* usa a violência como consequência, como pano de fundo da cena, mesmo quando nos episódios a situação agônica só se resolve quando os corpos tombam como é possível verificar em *Pontas que nem punhais* e *Onde o trem bebia*. No primeiro, de um simples boato ou maledicência do povo, Betina é envolvida em um caso extraconjugal. A violência nesse caso é psicológica: trata-se da opressão que a coletividade impinge em Betina. O Monsenhor inábil na condução do caso faz o marido Valmirê Matias se matar:

— Valmirê — gritou Betina.

A picareta subiu no ar, pontas terríveis. Desceu, uma das pontas enterrou-se fundo no barro preto. A outra parecia um raio de luz. Um punhal exposto.

— Valmirê — gritaram outras vozes.

Ele não ouviu. Fez outro sinal-da-cruz enquanto se ajoelhava e se dobrava num forte impulso sobre o ferro. O punhal entrou e sua ponta rubra apareceu nas costas. (CARDOZO, 2005, p.127)

No segundo, Dalvinha, filha de Uriel, segundo as más línguas, está sendo assediada pelo Aldírio Patrício, homem casado e de boa colocação no escritório da empresa. No trem rumo a Tubarão, para fazer exame dos pulmões, Uriel encontra Aldírio



e os dois tratam do assunto. Fica-se sabendo que foi Dalvinha que estava assediando Aldírio. Ela própria foi encontrar Aldírio no trem naquela mesma viagem. Enquanto Dalvinha é confrontada com o pai a tragédia acontece:

E então, num ímpeto, ela se ergue. Correu. Aldírio foi atrás, Uriel também, não chegaram a tempo: a doida abriu a porta, só viram o vulto de branco (estava de branco, como uma noiva) se jogando no vão entre os dois vagões. (CARDOZO, 2005, p. 283)

Se a literatura com o motivo da violência, escrita a partir da segunda metade do século XX, tem como alvos o negro, a mulher, as crianças, os jovens e os homossexuais; em *Guatá* as vítimas são predominantemente os pobres: aqueles que trabalham para sobreviver como atesta o episódio *Eles apenas saíram*. João e José, os filhos gêmeos de Dulcília, entregavam marmita na mina para aumentar a renda da família. Antônio Polucena querendo mostrar aos meninos os cartuchos de explodir acaba causando um grande acidente: “Algum descuido, assim Deus quis. Alguma coisa deu a chispa, foi um clarão, um estrondo misturando Antônio Polucena e os meninos na mesma massa escura. Nem deixaram Dulcília ver, pregaram os caixõezinhos com os restos” (CARDOZO, 2005, p. 133).

CONCLUSÃO

Através da representação, o autor faz a crítica da ininterrupta atrocidade cotidiana. Todos os treze episódios do romance trazem como desfecho uma cena de violência que resulta em uma ou em várias mortes. A miríade de violência inclui a praticada contra as crianças que morrem devido às condições da água e da higiene, a violência contra as mulheres, à opressão da empresa exploradora e aquela entre os homens. Nesse sentido, parece que a sequência dos episódios funciona como uma máquina que reitera, aprofunda e vivifica os aspectos da violência. É como se o autor nos impedisse da possibilidade de tirar da memória a opressão. Sergio Givone explica que “esquecer significa desprender alguma coisa de suas ligações, subtraí-la ao fluxo temporal, deixá-la permanecer numa espécie de imobilidade fora do tempo” (GIVONE, 2009, p. 472). Em *Guatá*, o leitor não tem a opção de esquecer-se da violência enquanto atravessa a narrativa. É como se estivéssemos o tempo todo na cidade infernal que o famoso viajante veneziano Marco Polo narra ao imperador dos tártaros, Kublai Khan, no final do labiríntico texto-cidade, da obra de Ítalo Calvino:



O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte dele até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo e abrir espaço. (CALVINO, 1990, p. 150)

A partir da infernal Guatá, Flávio José Cardozo arquiteta uma obra sublime ao gosto de Lopes que propõe uma estética engajada e localizada no tempo e no espaço: “uma estética híbrida, intertextual, transemiótica, multimidiática” (LOPES, 2006, p. 170) distante dos embates que pretendem definir campos de conhecimento e linguagens artísticas, ou seja, uma estética que tenha como núcleo a experiência. Em uma sociedade marcada pelo midiático, Lopes propõe a opção pelo sublime como alternativa, a “experiência entre o horror e o prazer, experiência de fascínio diante de uma paisagem, uma pessoa ou uma obra de arte (...)” (p. 172). Nesse sentido, Victor Hugo, o romancista francês, entende que “(...) é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno (...)” (HUGO, 1988, p. 26-27). Para o autor, o grotesco como meio de contraste com o sublime é fonte de criação da arte porque “o sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo” (p. 31). O motivo da violência tão em voga na literatura do presente, cá no fundo do mundo adquire o status de sublime no estilo irrepetível, irreprodutível e único de Flávio José Cardozo.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Z. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARDOZO, F. J. *Guatá*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*, v. 1. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CORTAZAR, J. Situação do romance. In: CAMPOS, H.; ARRIGUCI JR., D. (Orgs.). *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 61-83. (Coleção Debates).



GIVONE, S. Dizer as emoções. A construção da interioridade no romance moderno. In: MORETTI, F. (Org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 459-478.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do "Prefácio de Cromwell". Tradução, prefácio e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

KIEFER, C. *Para ser escritor*. São Paulo: Leya, 2010.

LOPES, D. Beleza, beleza e nada mais. *Ilha do Desterro*, n. 51, Florianópolis, jul./dez. 2006, p.165-181.

RESENDE, B. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.75-97.

SCHOLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

STALLONI, Y. *Os gêneros literários*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Difel, 2007.



NELSON RODRIGUES E O SUBLIME GROTESCO EM *ÁLBUM DE FAMÍLIA*¹

Luiz Rogério Camargo²

RESUMO: Em suas peças, Nelson Rodrigues oferece ao espectador um mundo em crise. Particularmente, em *Álbum de família*, – enquadrada dentre as peças míticas do autor (1967) – as imagens com que o dramaturgo compõe o seu “álbum” apresentam, sem nenhum disfarce, a própria natureza do homem vivendo nesse mundo. Partindo de motivos como amor, família, sexo, religião etc., o autor apresenta o choque entre realidades aparentemente opostas, mas que, como diferentes faces de uma mesma moeda, fazem parte de análoga unidade. Nesse sentido, este trabalho tem por objetivo analisar o jogo de oposições presentes em *Álbum de família*, partindo das relações entre os diferentes planos narrativos da peça, bem como do contraste entre sublime e grotesco nela existentes.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues. *Álbum de Família*. Desagradável. Grotesco. Sublime.

ABSTRACT: In his plays, Nelson Rodrigues offers the audience a world in crisis. Particularly, in *Álbum de família*, - which fits in the mythic plays of the author (1967) – the images that the playwright uses to produce his “album” present, without any disguise, the own nature of the man living in this world. Having as the starting point reasons like love, family, sex, religion etc., the author presents the shock between realities that are apparently different, however, as different faces of the same coin, make part of analogous unity. To this end, this paper aims to analyze the opposition game in *Álbum de família*, based on the relations between the different types of narratives of the play, as well as the contrast between sublime and grotesque within it.

Key-words: Nelson Rodrigues. *Álbum de Família*. Unpleasant. Grotesque. Sublime.

¹Artigo recebido em 14 de setembro de 2013 e aceito em 09 de novembro de 2013. Texto orientado pelo Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto (UFPR).

² Mestre em Estudos Literários pela UFPR. Professor de Literatura e Dramaturgia na FAE (Curitiba).
E-mail: lrcamargo.roger@hotmail.com



INTRODUÇÃO

Escrita em 1945, mas apresentada somente em 1967, no Teatro Jovem do Rio de Janeiro – quando enfim livre da censura –, *Álbum de família*, de saída, já fora enquadrada por Nelson Rodrigues naquilo a que chamou de um “teatro desagradável”. Gênero, ao qual incluiu também *Anjo negro* e *Senhora dos afogados*, assim definido pelo próprio autor em texto publicado na revista *Dyonisios*, em 1949: “E por que peças desagradáveis? Segundo já se disse, **porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si só, de produzir o tifo e a malária na plateia**” (RODRIGUES, 2004, p. 275, ênfase acrescentada).

À parte algumas figuras “abnegadas e corajosas”, como Manuel Bandeira, Prudente de Moraes Neto, Lêdo Ivo entre outros, que desde logo conferiram à obra uma categoria artística, Nelson comenta os curiosos pontos de vista dos detratores em relação à peça:

Por exemplo: dizia-se que havia incesto demais, como se pudesse haver incesto de menos. Esse critério numérico foi adotado por quase todo mundo. Alguns críticos estariam dispostos a admitir um incesto ou dois; mais não. Outros assinalavam minha “insistência na torpeza”; terceiros, arrasavam a “incapacidade literária”; ficou patenteada também a inexistência de um “diálogo nobre” (RODRIGUES, 2004, p. 275)

Vê-se, portanto, que as reações contrárias a *Álbum de família* estavam muito mais ligadas a juízos morais – o medo e o horror do incesto – do que artísticos em relação à obra. Entretanto, segundo Sábato Magaldi (1981), a própria evolução dramática de Nelson o levava, inevitavelmente, a esse mergulho na inconsciência primitiva do homem. *A mulher sem pecado*, primeira peça do dramaturgo, já estava carregada de motivos psicológicos a um passo de romper com as barreiras da censura interior. Barreiras que seriam transpostas com a peça seguinte, *Vestido de noiva*, com a qual o autor, rasgando o véu da consciência, abriu caminho para o livre acesso às fantasias do subconsciente. Explorando verdades profundas do indivíduo, o passo seguinte se dirigia para o esclarecimento dos arquétipos, dos mitos, voltando-se para a origem das forças vitais do homem. Assim sendo, “a menos que se traísse sua vocação autêntica, Nelson teria mesmo que escrever *Álbum de família*” (MAGALDI, 1981, p. 14).

Não resta dúvida: o mundo retratado por Nelson é, de fato, um mundo em crise. As imagens com que vai compondo o seu “álbum” apresentam, de forma nua e crua, a própria natureza desse homem, chafurdando naquilo que dela parece o mais “fétido”, “pestilento”, sórdido e grotesco. Simultaneamente, partindo de motivos



como o amor, a família, o sexo, a religião, a política etc., o autor apresenta o choque de realidades aparentemente opostas, mas que, como os dois lados de uma mesma moeda, fazem parte de um todo ao mesmo tempo uno e diverso.

Nesse sentido, este artigo tem por objetivo analisar de que maneira se configura tal jogo de oposições em *Álbum de família*, partindo das relações entre os diferentes planos narrativos da peça, bem como do contraste entre sublime e grotesco nela existentes.

O ÁLBUM: 1º RETRATO

A estrutura dramática de *Álbum de família* está articulada em dois planos narrativos. O primeiro é composto pelas fotos do álbum, paralelamente apresentadas e comentadas por um *Speaker*, que funciona como uma espécie de opinião pública. O segundo apresenta a vida familiar das personagens e sua intrincada rede de relacionamentos. A primeira fotografia do álbum é datada de 1900, tirada no dia seguinte ao casamento de Jonas e D. Senhorinha.

Enquanto o fotógrafo esmera-se em preparar a “pose” do casal, termo que não por acaso já indica a postura artificial do primeiro plano em relação ao segundo, o *Speaker*³, que “além do mau gosto hediondo dos comentários, prima por oferecer informações erradas sobre a família” (RODRIGUES, 2004, p. 33), informa sobre a timidez “natural” “da noiva que apenas começou a ser esposa” (p. 33) e a consequente partida do casal para a fazenda em Minas Gerais onde viverão.

O caráter errôneo da primeira informação pode ser confirmado pela atitude de pudor histórico de D. Senhorinha quando da tentativa de Jonas de abraçá-la, uma vez que ali não há nada de natural, tanto no comportamento, quanto na reação.

Logo em seguida, após um *black-out* que marca a passagem dos planos, ilumina-se um dormitório onde a filha do casal, Glória, também firma um pacto amoroso com sua colega Tereza por meio de um beijo na boca. Ao contrário da cena apresentada no primeiro plano, o idílio entre as duas jovens nada tem de posado e artificial, pois é evidente o clima de erotismo e carnalidade entre elas. Nas palavras de Edécio Mostaço, o efeito de choque para a plateia é instantâneo, pois o contraste entre as duas cenas imediatamente coloca o espectador no espaço intervalar de uma respiração. “É este o efeito buscado e é esta a sensação que o acompanhará até a

³ Além de “representar” uma possível opinião pública do ponto de vista narrativo de Nelson, o *Speaker* funciona, ele mesmo, também como um narrador. O mesmo vale para a figura do fotógrafo, que vai “narrando” por meio de imagens. Ambos, *Speaker* e fotógrafo, saídos da crônica jornalística e esportiva (largamente praticadas por Nelson), testemunham a intimidade trágica da família.



cortina fechar-se sobre este texto de Nelson, o mais formidável ajuntamento psicopatológico de toda a sua obra” (MOSTAÇO, 1996, p. 32).

Em seguida, a terceira cena abre-se na sala da fazenda de Jonas, e vinte e tantos anos depois. Num primeiro momento, a sala está deserta, mas em seguida “alguém chega à janela, por fora, e solta um grito pavoroso, não-humano, um grito de besta ferida” (RODRIGUES, 2004, p. 35). É Nonô, o filho possesso do casal, que, depois de ter enlouquecido, vive no mato, nu, como um animal. E como a dar continuidade ao berro ancestral proferido por Nonô, algum tempo depois ouvem-se os gemidos de uma mulher em dores de parto, numa dependência próxima da casa. Ambos os gritos ecoarão por toda a peça, ajudando a criar uma atmosfera de desconforto ao longo de toda a encenação.

Em contraste a esse apelo invisível, está um retrato de Jesus Cristo na parede. Ainda nas palavras de Mostaço, a oposição entre esses dois elementos deixam entrever os símbolos mais fortes de toda a obra, que vão ajudar a compor as redes de significações subjacentes à trama. Segundo o autor, a violenta marcha-ré em direção ao imaginário empreendida pelas personagens e a moral cristã que as oprime é o motriz de uma acelerada precipitação a um abismo infernal. Dessa forma, “os violentos conflitos desencadeados criarão cenas de um paroxismo crescente, onde, na medida em que a intriga vai sendo desvendada, para o espectador, mais transgressivo se tornará o choque entre as personagens, entre estes e a moral vigente, entre este universo ficcional e as próprias crenças da plateia” (MOSTAÇO, 1996, p. 32).

Toda a *felicidade sugerida* na fotografia do primeiro plano é completamente desconstruída a partir do contraste com a situação vivida pela família. Logo, descobre-se que os gritos da grávida pertencem a uma das tantas meninas de 14 ou 15 anos, arranjadas por Tia Rute, irmã de D. Senhorinha, a fim de satisfazer os desejos sexuais de Jonas. E mais: D. Senhorinha não só tolera a atitude do marido, como em momento algum faz qualquer coisa para que a situação se modifique.

Tal atitude, entretanto, não se limita apenas à subserviência ao declarado machismo do marido e dos filhos, e sim porque D. Senhorinha também tem seus próprios segredos, seus próprios pecados, que, nesse sentido, colocam-na no mesmo patamar de Jonas. Tal comportamento, conivente com uma espécie de necessidade de punição, está justamente ligado ao fato de que “as personagens têm consciência ou intuição de culpas, expiando-as nesse procedimento masoquista” (MAGALDI, 2010, p. 30).

2º RETRATO

No segundo retrato, tirado treze anos após o primeiro, aparece a família completa. Jonas e D. Senhorinha com seus quatro filhos: Guilherme, Edmundo,



Nonô e Glória. Desfeita a pose, Jonas beija a esposa na testa e, em seguida, pega a filha no colo. A cena termina com o comentário do *Speaker*: “Uma mãe assim é **um oportuno exemplo para as moças modernas** que bebem refrigerante na própria garrafinha” (RODRIGUES, 2004, p. 45, ênfase acrescentada).

A fragilidade da construção, já evidenciada na primeira fotografia é ainda mais evidente na segunda. O retrato da família bem estruturada desmorona-se ainda mais, pois na medida em que a trama avança, o espectador se vê diante de uma complexa e fatal rede de relacionamentos incestuosos envolvendo todas as personagens. Isso porque, diferentemente da boa imagem que os retratos procuram transmitir, a situação apresentada no segundo plano é esta: desde que surpreendeu D. Senhorinha com um amante – há sete anos em relação ao agora do segundo plano da peça –, Jonas não coabita com sua esposa. Guilherme, o filho mais velho, encontra-se no seminário, Edmundo está casado e morando fora, Nonô, após ter enlouquecido, circula, completamente nu e alheado, em volta da casa e Glória é internada num colégio de freiras. Completando o círculo familiar, Tia Rute, tipo de pessoa sem nenhum encanto sexual, vive com o casal na fazenda, numa adoração cega pelo marido da irmã, pois este a estuprou quando Rute ainda era jovem.

No transcorrer da ação, Guilherme mutila o próprio órgão sexual e abandona o seminário porque nutre amor por Glória, que deseja ver sua mãe morta para poder dormir com o pai. Tendo seu amor rejeitado, assassina a irmã e suicida-se nos trilhos do trem. Edmundo abandona a mulher em nome do amor que sente pela mãe, mas diante da descoberta de que D. Senhorinha dormiu com Nonô – razão da loucura do filho caçula –, suicida-se diante da mãe. De acordo com Mostaço,

Esta intrincada sequencia de incestos consumados ou desejados torna *Álbum de família* um enredo abismal, um mergulho no inconsciente onde habitam as pulsões da alma humana tramadas no nascedouro mesmo das mais violentas paixões. Paixões em estado puro, personagens em situações nelas se enredam; compondo **um quadro denso e obscuro, violento e primitivo, corrosivo e selvagem, que bordejia os limites da abjeção e do sublime.** (MOSTAÇO, 1996, p. 33, ênfase acrescentada)

Nota-se, evidentemente, o gosto pelo excesso, pelo exagero, pelo desregramento na atitude das personagens. Conforme Sábado Magaldi, essa entrega à mais desvairada liberação dos instintos, sem dar crédito às conveniências, representa uma atitude de abolição da censura e, principalmente, da autocensura em detrimento a todo e qualquer tipo de “estética do bom gosto”. “Excessos e exageros, na fronteira do melodramático e do inverossímil, já compareciam nas mais austeras criações rodrigueanas, e ele sempre descartou a estética do bom gosto, sinônima, no seu entender, do anêmico, do dessorado, do medíocre” (MAGALDI, 2005, p. 29).



A alegação de Nelson a esse respeito está em que, sendo *Álbum de família* uma peça genesíaca, devia, justamente por isso, possuir algo de atroz, repulsivo. É o que diz, no mesmo artigo sobre seu teatro desagradável:

Eu poderia alegar, a favor de *Álbum de família*, várias coisas, inclusive que, **para fins estéticos, tanto fazia um, dois, três, quatro, cinco incestos ou meia dúzia. Podiam ser duzentos. Na verdade, visei um certo resultado emocional pelo acúmulo, pela abundância, pela massa de elementos.** Outro autor, ou eu mesmo, podia fazer do incesto uma exceção, dentro da peça, um fato solitário. Mas não quis, por um motivo muito simples: porque esta exclusividade, esta exceção, não pertencia à concepção original do drama, à sua lógica íntima e irredutível. Por outras palavras: para a minha visão pessoal e intransferível de autor, o número exato de incestos eram quatro ou cinco e não dois ou três. (RODRIGUES, 2004, p. 275-276, ênfase acrescentada)

A citação, apesar de longa é elucidativa. Ao escrever a peça, Nelson não parece ter feito nenhuma concessão a quaisquer critérios de valores tradicionais. “Fui até as últimas consequências do assunto. Mergulhei no abismo. *Álbum de família* é uma peça suicida, que da primeira à última linha desiste do aplauso crítico e tranquilamente admite a própria destruição” (RODRIGUES, 2004, p. 285).

Essa visão aproxima-se muito da visão sobre o grotesco apresentada por Victor Hugo, na escrita do prefácio de *Cromwell*, em 1827. Para o escritor francês, nem tudo na criação é humanamente belo, pois o feio existe ao seu lado, o disforme divide espaço com o gracioso, o grotesco vive no reverso no sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. E é justamente dessa fecunda união entre grotesco e sublime que, conforme Victor Hugo, nasce o gênio moderno – em toda a sua complexidade de formas, inesgotável em suas criações –, em oposição ao gênio antigo.

Com efeito, na poesia nova, enquanto o sublime representará a alma tal ela é, purificada pela moral cristã, ele representará o papel da besta humana. O primeiro tipo, livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas; é preciso que possa criar um dia Julieta, Desdémoma, Ofélia. **O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiúras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxuoso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita,** é ele que será alternadamente Iago, Tartufo, Basílio; Polônio, Harpagão,



Bartolo; Falstaff, Scapino, Fígaro. O belo tem somente um tipo, o feio tem mil. (HUGO, 1988, p. 33, ênfase acrescentada)

Tal oposição se dá porque, segundo o autor, o belo é a forma considerada na mais perfeita simetria, na mais simples e íntima relação harmônica. Daí o belo oferecer, em sua visão, um conjunto sempre completo, mas restrito. Por sua vez "O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos" (HUGO, 1988, p. 33).

Por meio de um constante jogo de oposições, seja entre planos, entre a felicidade sugerida nas fotos e a infelicidade das relações, a convenção social artificialmente sustentada em oposição direta à crueza dos fatos, enredando as personagens em uma trama de amor e ódio que culminará em frustração e morte (três dos filhos morrem de maneira trágica, restando apenas D. Senhorinha, que depois de assassinar o marido, foge com Nonô), Nelson expõe ao público imagens desagradáveis que dizem respeito a uma verdadeira crise dos valores burgueses. Em suas peças, valores como a família, a moral, a igreja e tudo o que diz respeito a uma "ordem oficial" não são mais do que o reflexo de instituições fragilizadas e decadentes.

Ao trabalhar com essências, a peça transcende o mero espaço do homem comum, passando a representar o Homem e seus problemas fundamentais. Segundo Arnaldo Jabor, "analisada objetivamente, é das coisas mais chocantes já produzidas. É a brutalidade de situações, o desnudamento dos fatos mais ignóbeis e intocáveis em questões de moral" (JABOR, 2004, p. 286). Um dos exemplos mais claros a esse respeito é o momento em que, no terceiro ato, Jonas entra no quarto onde uma das meninas violadas por ele está prestes a dar à luz. Indiferente à situação, Jonas a estupra ainda mais uma vez, depois sai como se nada houvesse acontecido: "A porta do quarto abre-se e vem saindo Jonas, ao mesmo tempo que se ouve a voz da mulher grávida, em maldições. DETALHE IMPORTANTE: Jonas vem apertando o cinto e só termina esta operação quando chega junto da esposa" (RODRIGUES, 2004, p. 72).

Ainda na esteira do grotesco, o próprio Nelson já afirmava legítima a união entre elementos "atrozes", "fétidos" e "hediondos", tudo em prol de determinada composição estética. Para o autor, era tão óbvia a possibilidade de se extrair poesia de coisas aparentemente contraditórias, que dizia envergonhar-se de repeti-la (RODRIGUES, 2004). Por isso afirmava que continuaria trabalhando com monstros, no sentido de superação ou violação da moral prática cotidiana.

Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor que o mau. Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais. E no mesmo plano de validade dramática, os loucos varridos, os bêbados, os criminosos de todos os matizes, os epiléticos, os santos, os futuros suicidas. A loucura daria imagens



plásticas e inesquecíveis, visões sombrias e deslumbrantes para uma transposição teatral! (RODRIGUES, 2004, p. 278)

Diante de uma ordem apenas aparente, posada, como a expressa no primeiro plano da peça, não é de se admirar a surpresa quando o fantástico, o monstruoso, o excêntrico e o obscuro invadem a realidade cotidiana, suspendendo leis e rompendo com a ordem habitual das coisas. Para Anatol Rosenfeld, é da surpreendente alienação do mundo que decorre tal reação de horror, espanto e nojo. Já que “mesmo nos graus atenuados do grotesco, de tipo mais lúdico ou satírico, não podemos deixar de sentir um ligeiro estremeamento ante o espetáculo descomunal de um mundo, cujas categorias básicas perdem a sua validade” (ROSENFELD, 1996, p. 61).

O repentino e a surpresa, partes essenciais do grotesco enquanto estrutura (KAYSER, 1986), são indicativos da súbita revelação acerca de um mundo alienado que repentinamente se transformou. Conforme Wolfgang Kayser, a força do horror está precisamente nesta dissolução da segurança aparente, posto que “concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco, não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem” (KAYSER, 1986, p. 159).

3º RETRATO

Na terceira fotografia do álbum, com a qual se inicia o segundo ato, aparece Glória no momento da primeira comunhão, na pose típica da ocasião, de joelhos, mãos postas, segurando um livrinho de missa e um rosário. D. Senhorinha, ainda que presente, não entra no retrato, apenas acompanha a filha, abraçando-a no final. Depois de tecer comentários sobre a esmerada educação da menina e sua inocência resplandecente, o *Speaker* finaliza: “Se Senhorinha é uma mãe extremosa, Glória é uma filha obediente e respeitadora” (RODRIGUES, 2004, p. 49).

As alegorias presentes na peça – o álbum, a imagem de Cristo, uma pendurada na sala da casa e outra, imensamente desproporcional no interior da capela onde Glória é assassinada pelo irmão – contrastam diretamente com seus respectivos pares parodísticos.

Comparando a cena inicial do segundo ato com a última, percebe-se o contraste entre a *ideia de devoção* pretendida no primeiro plano e o *real objeto de adoração* da menina no segundo. Em seu arrebatamento, pouco antes do irmão atirar-lhe duas vezes, Glória ainda associa a imagem do quadro de Cristo à imagem de Jonas, pois “em vez do rosto do Senhor, o que se vê é o rosto cruel e bestial de Jonas. É evidente



que o quadro, assim, grande, corresponde às condições psicológicas de Glória (...)” (RODRIGUES, 2004, p. 59).

Essa fusão entre sagrado e profano é trabalhada na peça a partir do desejo – sempre frustrado – de identificação com um modelo idealizado pela sociedade burguesa. Glória vê na figura do pai o tipo de homem perfeito e mesmo quando Guilherme revela que Jonas é um homem frio e sem compaixão, que assassinou a pontapés uma mulher grávida – crime na verdade cometido pelo próprio Guilherme – a menina se recusa a acreditar nas palavras do irmão. Em seguida confessa: “E mesmo que tudo seja verdade... Que papai tenha pisado a mulher... Que faça isso ou aquilo com mamãe... Que seja o demônio em pessoa. (*declina sua exaltação; doce outra vez*) Mesmo assim eu gosto dele, adoro!” (RODRIGUES, 2004, p. 64).

Ao descobrir que o filho abandonara a o seminário, Jonas afirma que o motivo só pode ser o desejo de correr atrás de alguma prostituta. Isso equivale a admitir a capacidade desejo do filho, associando-o diretamente à impureza: “E eu que sentia um certo respeito por você! Que até me sentia incomodado na sua presença! PORQUE ACHAVA VOCÊ O ÚNICO PURO DA FAMÍLIA!” (RODRIGUES, 2004, p. 51).

O mesmo Guilherme, na tentativa de evitar se tornar como o pai, mutila os próprios órgãos genitais, para assim poder ficar com a irmã. Mas diante da recusa de Glória, depois de confessar-lhe seu amor, mata-a para que Jonas jamais a possua. Segundo Arnaldo Jabor, paradoxalmente, há no texto de Nelson Rodrigues, ainda que por meio da violência de movimentos e atos brutais e impuros das personagens, uma procura de pureza:

Por meio da negação da moralidade, por meio da fuga a qualquer aperfeiçoamento chegar-se-ia à purificação inteira do viver no instinto absoluto, na animalidade mais simples. O homem, oscilante entre duas naturezas, renega sua marcha para um Fim último onde encontrasse uma salvação e mergulha sofregamente em busca da Origem (JABOR, 2004, p. 287)

Tal busca pelas origens a força motriz das relações incestuosas nas quais estão envolvidas todas as pessoas da família, como se verá adiante.

4º RETRATO

Na quarta foto estão D. Senhorinha e Tia Rute, “numa pose falsa como as anteriores, artificialíssima” (RODRIGUES, 2004, p. 58). Depois de exaltar as qualidades de D. Senhorinha como esposa e mãe, ressalta-lhe ainda a qualidade de irmã



extremosa, relembrando os cuidados para com Rute, quando esta ficou doente. "Por sua vez, Rute, que é a mais velha das duas, não fica atrás. São resultados da educação patriarcal!" (p. 58).

A relação entre irmãs, entretanto, como mostrada no segundo plano, está longe de tamanha afeição. Isso porque a inveja é o elemento desencadeador de todo o ódio de Tia Rute. Desde o amor materno, até os namorados da irmã, toda a admiração recebida por D. Senhorinha, inversa e proporcionalmente, fez crescer na mais velha um rancor profundo, expresso na forma de um patético e grotesco ressentimento, como quando do apelo de D. Senhorinha à memória da mãe. Diz Tia Rute: "Ela nunca gostou de mim. Tudo era você, você! Tinha uma admiração indecente pela sua beleza. Ia assistir a você tomar banho, enxugava as suas costas! Quero que você diga: POR QUE É QUE ELA NUNCA SE LEMBROU DE ASSISTIR AOS MEUS BANHOS?" (RODRIGUES, 2004, p. 54).

Ou em relação ao desejo despertado pela beleza de D. Senhorinha: "(...) uma porção de sujeitos sopravam coisas no seu ouvido – às vezes cada imoralidade! Mas a mim nunca houve um preto, no meio da rua, que me dissesse ISSO ASSIM..." (RODRIGUES, 2004, p. 54). O tema da frustração feminina já fora comentado pelo próprio Nelson em entrevista à revista *Manchete*, em fevereiro de 74: "(...) em todos os tempos a mulher é menos realizada que uma cutia na Praça da República" (MAGALDI, 2010, p.25).

Tia Rute é taxada de feia, criatura sem o menor encanto sexual. Por sua vez, D. Senhorinha, apesar de bonita, é acusada por Jonas de ser fria. Conforme Sábato Magaldi, as relações incestuosas são a escapada natural das frustrações femininas na peça, pois é justamente por conta de sua irrealização com o marido, que a mãe se volta para o filho louco Nonô. Entretanto, observa o crítico, não há nisso qualquer pendor moralista, mas tão somente "a intuição ficcional levou Nelson a pintar permanentemente, a frustração feminina, consequência da sociedade machista brasileira. Ele não fez proselitismo, não levantou a bandeira de reivindicações feministas: limitou-se a fixar o fenômeno, e o espectador que tirasse suas conclusões" (MAGALDI, 2010, p. 25).

A fixação de Tia Rute por Jonas está justamente no fato de ele ter sido o único – e apenas uma vez – homem de sua vida. Ao invés de repulsa, o estupro do qual fora vítima quando o marido da irmã estava bêbado, fez com que nascesse na cunhada uma espécie de gratidão e servilidade: "Por isso é que eu gosto dele. Sabia que tinha sido aquela vez só – que não voltaria mais, paciência. Mas como foi bom! Agora, o que ele quiser eu faço. Quer que eu arranje moças, meninas de 13, 14, 15 anos. Só virgens, pois não! Para mim, é um santo, está acabado!" (RODRIGUES, 2004, p. 44).

Ao quebrar convenções sociais de ordem e pudor, as quais, supostamente, manteriam as engrenagens da sociedade em seus devidos eixos, as personagens revelam-se na sua mais íntima nudez, o que, ainda nas palavras do crítico, equivale "ao desnudamento do espectador aos próprios olhos" (MAGALDI, 2010, p. 40).



5º RETRATO

Na quinta fotografia do álbum está Nonô. Aos treze anos de idade, já é um menino excepcionalmente desenvolvido. Conforme os comentários do *Speaker*, “por uma dolorosa coincidência, este retrato foi tirado na véspera do dia em que o rapaz enlouqueceu. Um ladrão entrou no quarto de Senhorinha, de madrugada e, devido ao **natural abalo**, Nonô ficou com o juízo obliterado” (RODRIGUES, 2004, p. 67, ênfase acrescentada).

Entretanto, qualquer tentativa de naturalidade do primeiro plano é frustrada a partir do segundo. Ao ser apanhada em flagrante adultério, Jonas obriga D. Senhorinha a revelar a identidade do amante, que, tendo fugido pela janela, não pode ser imediatamente identificado. Pressionada, confessa que se tratava de um jornalista, identificado por Jonas como “o sujeito que tinha uma corcunda que diziam que era artificial... (*Jonas dominado pela dor*) Se fosse outro, mas logo esse! Esse eu não queria!” (RODRIGUES, 2004, p.74).

Todavia, o jornalista serviu apenas de bode expiatório, uma vez que D. Senhorinha o acusou apenas para proteger a verdadeira identidade do amante: Nonô. Apesar da sucessão de crimes, mutilações, partos e mortes, a força central da peça, como já demonstrado, é o incesto. Contudo, da mesma forma como não há uma bandeira moralista levantada em relação ao tema da frustração feminina, o problema do incesto não é abordado em tom de denúncia. De acordo com Arnaldo Jabor, Nelson não usou da peça chocante para um resultado moralista, pois *Álbum de família* subsiste em outro campo, que não o da moralidade social (JABOR, 2004, p. 286). Para Jabor, em termos individuais, o parto representa a primeira morte, uma vez que se trata do final de um ciclo: o da paz total no exílio total do ventre materno, a participação absoluta no mundo, tendo a mãe como intermediadora entre o filho e a natureza. Se a reintegração é uma procura constante do homem, é essa tentativa de retorno que orienta todo o desenrolar da peça.

Pelo sexo e pelo incesto sublima-se esta tendência, não tendo eles portanto qualquer teor de moralidade desvirtuada. É apenas o sexo-vontade de voltar, sexo-desespero de animalidade contrariada. E em cada momento, as explosões sexuais mais inverossímeis são todas fecundadas por uma procura desarvorada, aflita, procura de uma conspurcação total, de uma auto-flagelação, de auto negação de qualquer racionalidade. (JABOR, 2004, p. 286-287)

Esse comportamento sexual não dissimulado, conforme Walter Neto, é a grande contribuição de Nelson na composição de papéis. “Com seus tipos, Nelson



Rodrigues desmistifica a condição de modelo dramático atribuído ao herói para instaurar uma nova condição trágica em seus tipos sociais” (TORRES NETO, 2011, p. 372).

6º E 7º RETRATOS

Na sexta página do álbum, é a vez de Jonas, em seu último retrato, ser apresentado “numa pose, taciturno, como se estivesse morto por dentro” (RODRIGUES, 2004, p. 76). Como de hábito, os comentários do *Speaker* procuram passar uma realidade outra. Atribuindo-lhe um “civismo congênito”, apresenta as circunstâncias de sua morte de maneira diversa do ocorrido. Depois da morte dos filhos,

(...) não resistindo ao doloroso golpe, Jonas enforcou-se numa bandeira de porta. Outros pretendem que foi a própria mulher quem o matou. A maledicência lavrou infrene. É um pessoal que não tem mesmo o que fazer. Justamente se cogitava da eleição de Jonas para o Senado Federal na seguinte legislatura. Orai pelo eterno repouso de sua alma. (RODRIGUES, 2004, p. 77)

Ressalte-se, nessa passagem, o artificialismo das conveniências sociais. De modo irônico, jocoso, o primeiro plano é construído em completa oposição ao segundo, onde a realidade das personagens se apresenta de maneira visceral, recheada de situações extremas e seriedade no mais das vezes.

De acordo com Edélcio Mostaço, uma paradoxal lógica moral é responsável por essa inversão: Conquanto a conveniência social (situada no primeiro plano, tomado, portanto, como o da aparência) é detentora de atributos negativos, como a hipocrisia, a rigidez cadavérica de retratos que apagam a “verdadeira” vida, como realmente se dá em outro lugar, no plano das pulsões (portanto, primeiro plano, tomado como o reino do ser) habitam opostos extremos como amor e ódio, grotesco e sublime e a verdadeira face do homem/natureza e suas relações humanas interditas por tabus:

É como se o autor sugerisse que a vida social organizada pelas instituições burguesas e puritanas do começo do século não passasse de uma fachada, destituída de propiciar a efetiva felicidade humana. Que só poderia ser encontrada, à custa da violência e da morte, por entre as pulsões mais primitivas que habitam a psique humana. (MOSTAÇO, 1996, p. 39)



É esta mesma fachada que se apresenta na sétima e última fotografia do álbum, onde aparecem Edmundo e Heloísa em sua lua-de-mel. É evidente a condição de mal-estar entre o casal, que não consegue dissimular um ambiente conjugal sadio e feliz. Ainda assim, o *Speaker* ignora completamente a condição psicológica das personagens, apresentando-as como um exemplo a ser seguido: “Os divorcistas que se mireem neste espelho: as fisionomias dos nubentes espelham uma felicidade sem jaça. Só o **matrimônio perfeito** proporciona tão sadia e edificante felicidade (...)” (RODRIGUES, 2004, p. 82, ênfase acrescentada).

Esse jogo de oposições entre planos e conteúdos é a representação de um ideal de existência plena e desejável em conflito direto com o seu contrário, uma realidade insatisfatória e chocante, muito longe de “uma dimensão utópica que não está nem no primeiro nem no segundo plano narrativo mas, num território todo novo que poderíamos chamar Inconsciente. Ou, o Sagrado” (MOSTAÇO, 1996, p. 39).

CONCLUSÃO

“Peçam tudo, menos que eu renuncie às atrocidades habituais dos meus dramas” (RODRIGUES, 2004, p. 278), pediu Nelson, ainda em 1949. Para fins estéticos, na visão do dramaturgo, não havia nenhuma diferença entre o canalha e o benemérito. Na realidade, em termos de valoração dramática, talvez a importância do canalha fosse até mais positiva.

A par de todo tipo de acusação, ainda assim Nelson se considerava um moralista. Atípico, é verdade, pois ao olhar através do inatural e dos disfarces que recobrem uma natureza outra do homem – talvez a verdadeira? –, o dramaturgo devolve algo desse homem que lhe é custoso reconhecer, justamente por este acreditar no distanciamento em relação a ela. A revelação do que de grotesco – em toda a sua brutalidade, crueza e animalidade – pode haver nessa criatura humana não pode deixar de causar um profundo e inabitual estranhamento.

Na agitação de um mundo de aparências, mascarado e constante de “representações”, não é difícil imaginar que “no fundo somos bonecos, estrebuchando, com trejeitos grotescos, nas cordas manipuladas pela vontade cega e inconsciente; palhaços a se equilibrarem, aos tropeços, no circo do Ser absurdo” (ROSENFELD, 1996, p. 66).

Das situações mais mezinhas aos grandes dramas universais, as situações instauradas por Nelson, embora terríveis, desdenham das convenções, expõem as vísceras das personagens diante de um público que, para se defender, não pode mais do que se retirar da plateia. Talvez por isso não seja exagero apoiar-se ainda uma vez mais no que diz Sábato Magaldi ao afirmar que “Ninguém, antes de Nelson, havia apreendido tão profundamente o caráter do país. E desvendado, sem nenhum véu



mistificador, a essência da própria natureza do homem. O retrato sem retoques do indivíduo, ainda que assuste em pormenores, é o fascínio que assegura a perenidade da dramaturgia rodrigueana” (MAGALDI, 2005, p. 23).

Ao despejar sobre o espectador toda uma visão trágica de si mesmo, ainda que por meio de excessos – que por vezes transpõem a barreira do melodramático e do inverossímil –, seu teatro coloca em cena o homem mascarado diante do homem nu.

No mais das vezes, restando apenas saber de que lado do palco cada um está.

REFERÊNCIAS

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

JABOR, A. Álbum de família. 2. ed. In: RODRIGUES, N. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 285-287.

KAYSER, W. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MAGALDI, S. Introdução. In: RODRIGUES, N. *Teatro completo de Nelson Rodrigues 2: peças míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p.14-15.

_____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Nelson Rodrigues: dramaturgias e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MOSTAÇO, E. *Nelson Rodrigues: a transgressão*. São Paulo: Cena Brasileira, 1996.

RODRIGUES, N. Álbum de família. In: _____. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p.27-86.

_____. Teatro desagradável. In: _____. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. 2. ed. Peças psicológicas, v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 273-278.

ROSENFELD, A. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

TORRES NETO, W. L. Crônica teatral: automeditação sobre uma poética desagradável. *Folhetim*, v. 29, Rio de Janeiro, 2011, p. 366-381.



ENTRE O ROMANCE DO DIÁRIO E O DIÁRIO DO ROMANCE O ROMANCE CONTEMPORÂNEO A PARTIR DE *O MAL DE MONTANO*¹

Nadier Pereira dos Santos²

RESUMO: O presente artigo propõe pensar alguns fatores que caracterizam a escrita contemporânea a partir do romance *O mal de Montano*, do escritor catalão Enrique Vila-Matas. Seguindo uma tendência que desde o início do século XX modificou profundamente o romance tradicional, a estrutura do romance acomoda um grande número de gêneros em uma narrativa fortemente intertextual que reflete a respeito de sua própria condição. O romance também permite pensar as relações contemporâneas estabelecidas entre leitor e autor a partir de uma crítica direcionada às condições socioculturais desfavoráveis à escrita de literatura. Apesar das dificuldades, o autor investe na constante busca por uma escrita criativa que responda de maneira positiva a esse contexto.

Palavras-chave: Vila-Matas. Romance. *O mal de Montano*. Diário. Blanchot. Barthes.

ABSTRACT: This paper proposes to think about some factors that characterize contemporary writing from the novel *Montano's Malady* by the Catalan writer Enrique Vila-Matas. Following a trend that since the early twentieth century profoundly modified the traditional novel, the structure of the novel accommodates a large number of genres in a strongly intertextual narrative that reflects about its own condition. The novel also allows thinking the contemporary relations established between reader and author from a criticism directed into the unfavorable sociocultural conditions to literature writing. Despite the difficulties the author invests in a constant search for a creative writing that responds positively to this context.

Keywords: Vila-Matas. Novel. *Montano's Malady*. Diary. Blanchot. Barthes.

¹ Artigo recebido em 01 de outubro de 2013 e aceito em 17 de novembro de 2013. Texto orientado pelo Prof. Dr. Eduardo Aníbal Pellejero (UFRN).

² Mestrando do Curso de Letras da UFRN.
E-mail: nadiers@yahoo.com.br



INTRODUÇÃO

O mal de Montano, romance do escritor catalão Enrique Vila-Matas publicado em 2002, apresenta dificuldades quando se pretende fazer, sem que lhe cometa uma injustiça, e mesmo que de maneira sumária, uma explanação a seu respeito. O que primeiramente pode chamar a atenção é o fato de não se tratar de um romance exatamente extenso, são pouco mais de trezentas páginas. Porém, apresenta em sua estrutura, no ritmo de leitura propiciado e na enorme quantidade de referência literárias uma condição que lhe permite expandir-se rumo a outros inúmeros textos, voltar-se sobre seu próprio processo de criação e adquirir uma condição quase interminável.

Em sua *Breve autobiografía literaria*, o autor escreve a respeito desse romance: "O itinerário de um moderno Dom Quixote, lança em riste contra os abundantes inimigos da literatura. A história de uma bela fuga mínima, cheia de desvios que levam ao abismo e à vertigem da escritura e da vida. Mais uma tentativa de fugir do estabelecido para tratar de criar a beleza estranha de um estilo e dizer coisas diferentes"³ (VILA-MATAS, 2007, p. 25)⁴. Se, a partir do segundo período, a frase fosse atribuída a algum escritor de vanguarda do início do século XX, certamente não causaria espanto. A busca por uma estética que renove ou transgrida os modelos que a precedem e que se estabeleça sobre bases próprias pode ser uma ambição atribuível a qualquer artista. Dessa busca, marcada por uma série de rupturas e de tentativas marcadas pela experimentação com formas e técnicas e por desvios, o século XX dá, já em seu início, um exemplo destacado a partir das vanguardas artísticas. Para o escritor argentino Julio Cortázar, nesse período começam a ser deslocadas as "certezas" de todo tipo advindas do século XIX e de sua ciência, suas letras e seu estilo de cultura e, no que concerne à literatura, autores como Franz Kafka e James Joyce começam a intuir que não cabiam mais dentro da literatura que se fazia até então, que algo excedia suas obras, "que quando vão fechar a mala de cada livro há mangas e fitas penduradas para fora e é impossível encerrar (...)" (CORTÁZAR, 1998, p. 34).

Os experimentos então empreendidos na tentativa de modificar a tradição do romance herdada do século XIX modificaram o gênero de maneira tão intensa que ele passou a adquirir formas e a abarcar elementos que até então lhe eram estranhos, resultando difícil a afirmação de sua identidade e pondo em discussão, conseqüentemente, a questão a respeito de seu esgotamento e extinção. Para Domingo Ródenas de Moya, essa separação se deu por caminhos variados, manifestando-se, sobretudo, em uma tendência à autoanálise e ao questionamento de seu próprio estatuto

³ As citações em língua estrangeira apresentadas em notas foram livremente traduzidas pelo autor deste artigo.

⁴ "El itinerario de un moderno Don Quijote, lanza en riste contra los abundantes enemigos de la literatura. La historia de una bella fuga mínima, llena de desvíos que llevan al abismo y al vértigo de la escritura y la vida. Un intento más de huir de lo establecido para tratar de crear la belleza extraña de un estilo y decir cosas distintas."



literário, o romance voltando-se para si mesmo, sendo reflexo de si mesmo e das inquietudes do autor, deixando também de ser clara a fronteira entre realidade e ficção. A ruptura com o modelo tradicional vinha envolvendo desde o Modernismo a ampliação de gêneros absorvidos pelo romance, fazendo dessa mescla parte de sua identidade e das condições de sua sobrevivência (MOYA, 2007, p. 277-278).

Paradoxalmente, apesar de o gênero romanesco estar sob o signo da extinção e carregando o problema de sua própria identidade, o mercado editorial expandiu-se e continuou a oferecer uma vasta produção de romances a um mercado que a absorve, fazendo dele uma atividade rentável que atualmente é movida com o apoio de, por exemplo, feiras do livro espalhadas pelo mundo e pela imagem de escritores que atingem o status de celebridades. Cortázar oferece uma resposta ao observar que uma linha de escritores proliferou-se, a daqueles que

(...) aproveitando-se astutamente de uma humanidade cada dia mais indefesa, cada dia mais atingida pelo irresistível açúcar do *slogan* e do cinema, se apressam em embrulhar “pedaços de vida” tomando cuidado para que, desde a primeira página, o leitor já saiba com alívio que não lhe será pedido esforço algum – no máximo um esforço grato, como o do amor ou o do espreguiçamento – e que, para sua complacência, lhe será mostrada uma janela que dá para qualquer lugar que não seja aquele onde mora e lê seu livro. (CORTÁZAR, 1998, p. 62, ênfase no original)

Para os objetivos do presente artigo, é importante ressaltar esse contexto incerto e complexo da criação romanesca, pois é a partir de suas condições que se tornam possíveis a escrita e a leitura de *O mal de Montano*. Adotando uma forma que comporta diversos gêneros⁵, resultante do processo ao qual se fez referência acima, o romance em questão, como se tentará demonstrar, não se coloca apenas como um romance escrito *nesse* contexto, mas que traz em sua própria maneira de se constituir a discussão crítica *a respeito* das condições da literatura no contexto sociocultural contemporâneo. Entretanto, se critica as condições culturais contemporâneas, pautadas pelo consumo e pela banalização, e, sobretudo, o mercado editorial e sua administração e avidez por *best-sellers*, não deixa de propor uma aposta contínua na literatura enquanto meio de resistência e combate ante esse panorama.

O impulso de renovação e a indagação a respeito de seu ofício continuam a inquietar os romancistas contemporâneos, nem que seja para que o

⁵ Em certo momento, seu narrador observa “uma estimulante tendência do romance contemporâneo, uma tendência que vai abrindo um território de tripla fronteira entre o ensaio, a ficção e o autobiográfico (...)” (VILA-MATAS, 2005, p. 192).



romance siga “desfrutando de uma longa, saudável e promíscua agonia”⁶ (MOYA, 2007, p. 296).

O MAL DE MONTANO: UMA PRIMEIRA APROXIMAÇÃO

Examinando *O mal de Montano* a partir de sua estrutura, percebe-se que suas cinco partes comportam uma enorme rede de referências literárias, deslocamentos e mudanças de direção no que concerne tanto à forma de narrar, quanto às relações que estabelecem entre si. O leitor é levado a posicionar-se diante do texto, deixando de assumir uma postura meramente receptiva e passando a pôr o narrador em xeque, pois, entre outros motivos que se tentará mostrar ao longo deste trabalho, já no início da segunda parte tudo o que foi narrado até então, e que se desenvolve ao longo de aproximadamente cem páginas, começa a ser sistematicamente desconstruído.

O romance começa quando um famoso crítico literário barcelonês que se diz *doente de literatura*, perdido em um mundo de referências literárias que o asfixia cada dia mais, decide viajar à Nantes com o intuito de ajudar seu filho Montano, uma vez que este último é escritor e encontra-se bloqueado em sua escrita após a publicação de um livro sobre escritores que abandonaram a escrita. Nas palavras do narrador: “(...) constato que vivo rodeado de citações de livros e autores. Sou um doente de literatura. A continuar assim, ela poderia acabar me tragando como um boneco de palha dentro de um redemoinho, até fazer com que eu me perca em seu território ilimitado” (VILA-MATAS, 2005, p. 14).

Porém, sua visita não se mostra produtiva e ele sai da cidade ainda mais *doente de literatura*, pois não pode deixar de lembrar que, entre outras coisas, Nantes é a cidade onde nasceram Jules Verne, Jacques Vaché e Julien Gracq. Além disso, ao menos em sua cabeça, Montano, filho de seu primeiro casamento que acabou com o suicídio da esposa, assume *estados hamletianos* e quer vingar-se do pai, a quem atribui a culpa pela morte da mãe. Não lhe resta alternativa senão fugir da presença de seu filho, já que este só o aproxima ainda mais da literatura.

Então percebi claramente que continuar ao lado de Montano só podia contribuir para que eu ficasse ainda mais doente. Porque estava claro que o mal de Montano, como o meu, consistia em estar doente de literatura. E disse a mim mesmo que, se Montano herdara o mal de

⁶ “(...) disfrutando de una larga, saludable e promiscua agonía.”



seu pai, eu, em definitivo – para dar um nome à doença – tinha o mal de Montano. (VILA-MATAS, 2005, p. 33)

Ao fugir de Nantes, retorna à Barcelona decidido a enxergar o mundo sem literatura, porém, sua tentativa o deixa deprimido, passando a pensar com frequência na morte. O crítico literário viaja então ao Chile e conhece o ator Tongoy, que o aconselha a unir suas duas obsessões, a morte e a literatura, em apenas uma: a morte da literatura, dados os inúmeros ataques que atualmente esta recebe. Mas esse conselho, longe de resolver os problemas do crítico, serve para pô-lo em dificuldades ainda maiores, pois seu problema deixa o âmbito meramente pessoal quando começa a ver a prioridade que possui a questão da grave situação da literatura contemporânea e sua possibilidade de desaparecimento por meio dos ataques da indústria cultural, da qual são representantes os falsos escritores, os equilibristas do marketing e os homens de negócios que editam livros. Dessa forma, se, por um lado, o problema pessoal passa a um segundo plano, por outro, ganha em intensidade quando o narrador se vê justificado por uma causa elevada e de interesse geral, a ponto de levá-lo a decidir encarnar a literatura, combater os inimigos do literário e tornar-se uma espécie de Quixote contemporâneo, o que lhe traz uma série de inconvenientes.

Para que fique claro, estar *doente de literatura*, ou ter o mal de Montano, significa não poder prescindir da literatura para apreender a realidade, remeter quase todos os acontecimentos do cotidiano a uma citação ou recordação na qual a literatura esteja envolvida. O trecho destacado abaixo, que retrata um dos momentos em que o narrador está em Nantes tentando livrar-se de seu mal, torna bastante claro o comportamento daqueles nos quais o mal de Montano se manifesta:

Estava tão doente de literatura que, ao olhar a vitrina da livraria, vi-me refletido no vidro e julguei ser um menino pobre de Dickens diante da vitrina de uma pastelaria. Pouco depois, esse menino transformou-se em o *homem sem qualidades* do romance de Musil, aquele matemático idealista que contemplava as ruas de sua cidade e cronometrava, de relógio na mão, os automóveis, as carruagens, os bondes e as silhuetas dos transeuntes esfumadas pela distância. (VILA-MATAS, 2005, p. 114, ênfase no original)

Todo o enredo se constrói da mesma maneira, a partir do persistente apelo às referências literárias, o que possibilita ao narrador um forte recurso narrativo na medida em que lhe permitirá interpor constantes digressões que podem partir, por exemplo, tanto do comentário quanto do estabelecimento de associações literárias inesperadas.



Na segunda parte, como assinalado acima, tudo o que foi narrado anteriormente começa a ser desconstruído. O leitor é informado de que o diário do crítico literário que se leu até então não passa de uma obra de ficção, escrita por um “narrador de ampla e conhecida trajetória” (VILA-MATAS, 2005, p. 106): Rosario Gironde. Entre outras coisas, é revelado que: a) Montano não existe, é um personagem, b) quem estava com bloqueio criativo era o próprio Gironde, que acabara de publicar um livro sobre escritores que deixam de escrever intitulado *Nada mais jamais*, c) o ator Tongoy de fato existe⁷, assim como é também verdade que se conheceram no Chile, embora em circunstâncias diferentes das narradas anteriormente. Dessa forma, o diário, agora do escritor Gironde, vai demonstrando minuciosamente como a primeira parte do romance, uma ficção denominada *O mal de Montano*, foi construída e de como seu diário o ajudou a escrevê-la e a livrar-se de seu bloqueio literário.

Os episódios narrados na primeira parte são alterados, sempre denunciando a transfiguração em ficção dos fatos vividos pelo escritor Gironde: “Há muito de autobiográfico em *O mal de Montano*, mas também muita invenção” (VILA-MATAS, 2005, p. 106). Sem criatividade para um novo livro, Gironde vai a Nantes após ser convidado a participar de uns “Rencontres littéraires espagnols” pensando ser a cidade um local adequado para acabar com seu bloqueio. Chega à Nantes ágrafa e doente do mal de Montano, embora, até então, a doença ainda não possuísse esse nome. Ao entrar numa livraria, ante todos os motivos para se sentir um homem sem qualidades, lhe vem à mente uma frase de *O homem sem qualidades*, de Robert Musil: “Também um homem sem qualidade pode ter um pai dotado de qualidades” (MUSIL, citado em VILA-MATAS, 2005, p. 115).

Gironde vê na frase a chave para livrar-se de seus problemas. Ainda na livraria, cria para si um filho de nome Montano - nome devido a uma recente leitura de uma edição francesa de um dos livros de Arias Montano - que moraria em Nantes, administraria uma livraria e que estaria sofrendo de um sério bloqueio literário adquirido após publicar um livro sobre escritores que renunciavam à escrita. Montano receberia a visita de um pai dotado de certas qualidades, um renomado crítico literário que estaria *doente de literatura*, mas que estaria preocupado unicamente em ajudar o filho a superar sua condição de ágrafa. Resumindo, a estratégia de Gironde consiste em transformar os problemas decorrentes da publicação de *Nada mais jamais* nos temas centrais de um retorno à escrita e em transferir parte de seus problemas para dois personagens, segundo um procedimento que passa por narrar suas próprias obsessões para tentar ultrapassá-las.

Como acontece com a viagem à Nantes, a viagem ao Chile também é contada de maneira diferente, embora ambas as versões guardem elementos que as

⁷ Ao se considerar a participação de Tongoy no romance, a maneira como interage com o narrador autoriza a considerá-lo antes enquanto um alter ego de Gironde.



fazem se comunicar entre si. Esse procedimento de narrar as viagens de duas maneiras diferentes, uma através do narrador da primeira parte e outra através de Girondo, permite que as duas narrações sejam postas em conflito na construção do enredo, uma desconstruindo a outra à medida que se enfatiza o artifício da escrita de ficção.

Entretanto, como se não fossem suficientes as implicações da segunda parte sobre a primeira, há ainda outro nível em que realidade e ficção se cruzam, um terceiro nível onde se relacionam Montano, Rosario Girondo e, finalmente, o próprio Enrique Vila-Matas, uma vez que este último também acabara de escrever um livro sobre escritores que desistem da escrita: *Bartleby e Companhia*, de 2000. Em entrevista concedida no final de 2002, Vila-Matas afirma: "Fiquei paralisado como escritor após publicar *Bartleby e companhia*, mas encontrei precisamente em meu problema de escritor paralisado a inspiração para regressar ao mundo da criação de ficções. Transferi para Montano, um filho inventado, esse problema, esse mal"⁸ (VILA-MATAS, citado em MOYA, 2007, p. 280). Dessa maneira, o autor faz passar as obsessões de distintos narradores por variados níveis de construção ficcional que se aproximam para modificarem-se mutuamente, encontrando-se ele mesmo em sua exterioridade maior.

Ainda no início da segunda parte, a proposta se altera. Girondo decide aproximar-se de seu leitor, convertendo seu diário pessoal em um dicionário cujas entradas seriam os nomes de autores de diários pessoais que lhe foram mais próximos ao longo da vida e que reforçaram sua própria autobiografia, "feita em parte com base nos diários íntimos dos demais (...)" (VILA-MATAS, 2005, p. 107). Passando por fragmentos de diários de autores como André Gide, Witold Gombrowicz, Franz Kafka, Henri Michaux e Jules Renard, o texto aponta para o tom ensaístico, pois Girondo decide escrever sobre seus autores de diários íntimos preferidos e estabelecer relações entre os temas da escrita de diários íntimos, da possibilidade de conhecer-se a si mesmo e da literatura. Suas reflexões vão seguindo um curso onde as muitas referências literárias continuam funcionando como ponto de partida para expandir a discussão, pois, ao mesclar a escrita de seu próprio diário, agora convertido em um dicionário, à dos demais escritores, Girondo reflete a respeito da construção de seu estilo e do espaço onde inseriu sua obra.

É fácil perceber o posicionamento problemático que um romance com essas características assume ante as disposições da narrativa tradicional aludidas no início deste texto. Além de aproximar os gêneros, o autor estreita a distância entre realidade e ficção, fazendo com que o romance se converta em uma espécie de meio para tornar manifesto o artifício de sua própria construção textual, de tal sorte que

⁸ "Quedé paralizado como escritor tras publicar *Bartleby y compañía*, pero hallé precisamente en mi problema de escritor paralizado la inspiración para regresar al mundo de la creación de ficciones. Le trasladé a Montano, un hijo inventado, ese problema, ese mal".



mesmo o excesso de citações e referências que vão se encadeando ao longo de todo o enredo é abertamente justificado:

Sem pressa, fui criando para mim um pouco de estilo próprio, não deslumbrante, mas suficiente, algo inconfundivelmente meu, graças ao vampirismo e à colaboração involuntária dos demais, daqueles escritores de que me valia para encontrar minha literatura pessoal. (...). Sem pressa, como aqueles personagens subalternos de Walser ou aqueles tão discretos de Joseph Roth, que passam pela vida numa fuga sem fim, situando-se à margem da realidade que tanto os incomoda e também à margem da existência, para defender, ante o mecanismo do idêntico – hoje tão imperante no mundo – um resíduo extremo de irredutível individualidade, algo inconfundivelmente *seu*. Encontrei o *meu* nos outros, chegando *depois* deles, acompanhando-os primeiro e emancipando-me depois. (VILA-MATAS, 2005, p. 122-123, ênfase no original)

DA ENFERMIDADE LITERÁRIA

Para Theodor W. Adorno, contrariamente ao que ocorria no romance tradicional, o narrador contemporâneo se insere em uma conjuntura na qual já não se sente confortável ao dispor os elementos da narração. Para o autor, no romance moderno a reflexão volta-se contra a mentira da representação⁹, contra o próprio narrador, "(...) que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva" (ADORNO, 2003, p. 60). Isso fez alterar a distância estabelecida entre texto e leitor: enquanto a forma tradicional do romance é marcada por uma distância fixa na qual o leitor aceita os jogos propostos pelo autor, em sua forma moderna, infundir dúvidas, quebrar a tranquilidade contemplativa ou frustrar o leitor impedem que este assuma uma postura passiva diante do texto.

Em *O mal de Montano*, o narrador permite que o leitor tenha acesso aos acontecimentos mais corriqueiros de seu cotidiano, tais como o horário em que se levanta, o que compõe seu café da manhã, seu método de trabalho, os medicamentos de que faz uso, seus horários, a administração de sua correspondência e suas obrigações

⁹ Talvez seja um efeito desse tipo que leve o chileno Alejandro Zambra a começar seu curto romance *Bonsai* (2006) da seguinte maneira: "No final ela morre e ele fica sozinho, ainda que na verdade ele já tivesse ficado sozinho muitos anos antes da morte dela, de Emilia. Digamos que ela se chama ou se chamava Emilia e que ele se chama, se chamava e continua se chamando Julio. Julio e Emilia. No final, Emilia morre e Julio não morre. O resto é literatura" (ZAMBRA, 2012, p. 10).



profissionais. Nesse sentido, Gironde deixa perceber “a mediocridade de sua existência de escritor preso para o resto da vida a seu ofício e à monotonia de sua tragédia cotidiana” (VILA-MATAS, 2005, p. 141), permitindo com isso que autor e leitor também passem a dividir um mesmo horizonte de sentido, reconhecendo-se enquanto pertencentes a um contexto e a uma problemática comuns, marcados por uma situação de esgotamento e conformação. Ao tratar da relação do narrador com a realidade à qual pertence, o autor não deixa de denunciar um cotidiano insuficiente para a criação literária¹⁰. Por isso, Cortázar afirma que “não há mais *personagens* no romance moderno; há somente cúmplices. Cúmplices nossos, que também são testemunhas e sobem ao estrado para declarar coisas que – quase sempre – nos condenam (...)” (CORTÁZAR, 1999, p. 212, ênfase no original).

Ainda segundo Cortázar, é da fricção e do desacordo que surge o romance. Alguém lê ou escreve um romance “para escapar de certa realidade ou para se opor a ela¹¹, mostrando-a tal como é ou deveria ser” (CORTÁZAR, 1999, p. 220). Nesse mesmo sentido, Adorno afirma que: “Desde sempre, seguramente desde o século XVIII, (...) o romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas” (ADORNO, 2003, p. 57-58). Em *O mal de Montano*, é esse desacordo que faz com que o narrador, em sua nobre tarefa de defender o literário, esbarre muitas vezes com os inconvenientes de um mundo marcado pelas frases-feitas, pela tolice e, sobretudo, pelo desprezo e pela indiferença ante a literatura, dando surgimento a uma série de episódios, muitos deles de tom humorístico, que reclamam o direito à criação literária.

Cortázar defende que a lúcida consciência característica de toda literatura moderna, a qual tem por objetivo principal o homem enquanto tema de exploração e conquista, explica o estado de desenvolvimento e o estado do romance como forma predileta da atualidade, pois, para o autor, o romance é “o instrumento verbal necessário para a tomada de posse do *homem como pessoa*, do homem vivendo e sentindo-se viver” (CORTÁZAR, 1999, p. 211, ênfase no original). O autor argentino vê o romance dotado de uma potencialidade capaz de denunciar a alienação dos homens, enquanto meio para tomada de consciência, pois embora tudo possa ser motivo de poesia, o homem ainda precisa do romance para se conhecer e para conhecer, pois: “Poesia é sumo conhecimento, mas as relações pessoais do homem consigo mesmo e do homem com sua circunstância não sobrevivem a um clima de absoluto (...)” (p. 211).

¹⁰ No que se refere a um cotidiano restrito, se na primeira parte o narrador força uma discussão com a esposa para atualizar seu diário, na segunda telefona para um amigo com o mesmo intuito: “(...) ‘na verdade liguei para você aparecer no diário que estou escrevendo e que se tornou um romance e um dicionário e cada vez se parece menos com um diário, sobretudo porque passo dias falando de coisas do passado, por isso talvez tenha ligado, talvez para ter algo para contar que tenha ocorrido hoje, que tenha se passado nessa quinta-feira da vida real, necessito um pouco de presente” (VILA-MATAS, 2005, p. 111).

¹¹ No final da quarta parte do romance lê-se que a literatura “nos está recordando a todo momento que a vida é assim e o mundo foi organizado *assado*, mas poderia ser de outra forma” (VILA-MATAS, 2005, p. 309, ênfase no original).



O mistério de seu ser me chamará, quem sabe, algum dia, e arrancará de mim o poema que o busque e talvez o encontre e o nomeie. Mas hoje passei esta folha pelo rolo de uma máquina, e em cima dela pus centenas de manchas de tinta que formam palavras. Isto já é visão de romancista, tarefa de romance, objeto de romance. (CORTÁZAR, 1999, p. 211)

Nesse contexto, a doença da literatura, o mal de Montano, vai desempenhar papel determinante. O narrador parece buscar enredar o próprio leitor na partilha de sua condição de *doente de literatura* por meio da profusão de citações e de uma tensão que envolve realidade cotidiana e literatura, ou seja, se põe nos termos de uma decisão que orienta em direção à cura ou à doença, pois, se seu mal inicialmente revela o receio e a angústia de apartar-se completamente da realidade cotidiana por meio da literatura, também é verdade que não deixa de revelar a primeira enquanto fornecedora de uma bastante empobrecida experiência quando desvinculada da segunda. Dessa forma, ao longo do enredo, o narrador buscará entender a dissonância entre si e o mundo e passará a buscar em sua doença o elemento individualizante que permitirá aproximar-se de si. Essa constatação é importante porque no momento em que o narrador percebe que sua doença possui mais valor que o remédio é possível alcançar os elementos necessários a uma crítica do homem frente ao mundo. No receio de Gironde de curar-se completamente, a literatura surge enquanto elemento de resistência ante seu pessimismo em relação ao mundo.

A terceira parte do romance consiste em uma conferência que o narrador é convidado a dar em Budapeste sobre o tema do diário pessoal enquanto forma narrativa. A conferência é convertida em uma conferência-teatro, onde Gironde oferece uma performance e se converte em um homem traído, pois acusa sua esposa de enganá-lo com seu amigo Tongoy, fato, aliás, classificado pelo narrador como totalmente infundado na quarta parte, e que diz ter envelhecido vinte anos durante a apresentação. A partir de sua performance, o tema do diário continua a ser desenvolvido no que ele chama de um microcosmo do que está sendo escrito em Barcelona, reunindo ensaio, memória pessoal, diário, livro de viagens e ficção narrativa. Mas a relação entre ficção e realidade se dá em um nível diverso do apresentado até então: já não está circunscrita nas páginas do diário ou da *nouvelle* à maneira de transfigurações e jogos com fatos reais, é preciso que o narrador converta a si mesmo em personagem e que este seja levado à realidade de uma conferência para obter material para o que está



escrevendo¹². Mais que isso, tenta expandir sua ficção particular, seu mal de Montano, aos presentes, contagiá-los.

Interrompi o romance para estar hoje com vocês, (...) mas penso continuá-lo com o que hoje aqui suceder, com o que ocorrer ao longo desta conferência. Vocês, portanto, são personagens de meu diário romanceado e devem permanecer atentos e bem despertos a tudo o que se passa e fazem, pois a qualquer momento pode repercutir em suas vidas. (VILA-MATAS, 2005, 213)

Na quarta parte do romance são tratados os desdobramentos da fuga empreendida após a conferência em Budapeste. Os múltiplos deslocamentos empreendidos pelo narrador chamam a atenção do leitor: Santiago, Budapeste, Viena, Kierling, os Açores, Lisboa, Sevilha. Entretanto, também esse tom errático do romance vai chocar-se inevitavelmente com a percepção por parte do próprio narrador do inconveniente marcado pela artificialidade de suas ações. Ainda na primeira parte, o narrador foge de Nantes e de seu filho Montano planejando “pegar o primeiro trem disponível”, mas não deixa de denunciar a atitude como muito literária¹³. Na quarta parte, a ironia do autor se apresenta de forma mais acabada, quando Gironde foge, analisa o “romantismo” de sua situação e conclui com o sarcasmo que dá mostras suficientes da certeza antecipada de seu fracasso: “Foi com a roupa do corpo, mas, isto sim, dentro da roupa escura estava – não por acaso – o cartão de crédito” (VILA-MATAS, 2005, p. 258).

Além disso, as expectativas do leitor são novamente frustradas quando se percebe que as viagens são apenas o ensejo para pensar a literatura e, entre outras coisas, aproximar-se de Robert Walser e assumir seu nome, imaginar-se conversando com Musil ou meramente comentar o diário de Kafka. Assim, Gironde escreve: “Deveria ir terminando, mas vou prosseguir um pouco mais, vou continuar relatando a história da minha íntima fuga mínima, vou seguir viagem sem sair de casa, mas estando também na estrada perdida” (VILA-MATAS, 2005, p. 271).

No final da segunda parte do romance Gironde já reconhece que seu mal de Montano é a única coisa valiosa que possui e conclui que “no fim das contas a literatura é a única coisa que poderia chegar a salvar o espírito numa época tão deplorável como a nossa” (VILA-MATAS, 2005, p. 204). O mesmo ponto de vista é mantido na quinta e última parte, de apenas doze páginas, onde se encontra que “a

¹² No início da quarta parte do romance encontra-se: “(...) a mão do que escreve este diário é a de um velho a quem enganaram em Budapeste” (VILA-MATAS, 2005, p. 252).

¹³ “(...) partirei no primeiro trem que saia desta cidade, irei no primeiro. Já sei que fazer isso é muito literário, já sei, além disso, que os trens são muito literários, mas dá na mesma, no primeiro que encontrar irei embora de Nantes (...)” (VILA-MATAS, 2005, p. 36).



salvação do vazio moderno, a salvação do espírito numa época em que a realidade já não tem sentido e a literatura é um instrumento ideal para a utopia, para construir uma vida espiritual que por fim dê a hora exata” (p. 313-314). O que culmina no simbolismo da última cena do romance, onde, fugindo dos inimigos do literário, Gironde encontra-se com Musil junto a um abismo, ambos cercados pelos inimigos do literário, mas de onde conseguem ver o mar “muito longe, além de tudo, como uma miragem de salvação surgida do vazio e do abismo (...)” (p. 324). Simbolismo que reflete a aposta final do autor na validade da literatura, apesar de todos os prognósticos desfavoráveis à sua sobrevivência.

DOS DIÁRIOS

Se José María Pozuelo Yvancos afirma que “A atividade de tecê-lo é o argumento do livro, voltado sobre si mesmo uma e outra vez (...)”¹⁴ (YVANCOS, 2007, p. 269), à sua afirmação pode-se acrescentar ainda que ela é tecida pelo movimento dos diários. Claramente, a escrita do diário permeia todo o romance, por exemplo, a mãe de Gironde possuía um diário, descoberto apenas após sua morte, no qual se encontra um longo ensaio que versa sobre a atividade de escrever diários íntimos; o crítico literário da primeira parte, “movido por um impulso misterioso” (VILA-MATAS, 2005, p. 19), percebe que pode converter o diário que mantém há anos no ponto de partida de uma história que exigiria leitores; na segunda parte, Gironde se dedica a converter seu diário em dicionário; a terceira parte se passa num “Simpósio Internacional sobre o Diário Pessoal como forma Narrativa” (p. 211); na quarta parte acompanha-se a melancolia do diário de Gironde; e, finalmente, é o *Diário de viagem à Itália, por suíça e Alemanha*, de Montaigne, que acompanha o narrador em sua viagem aos Alpes na parte final.

Em muitos momentos, Gironde ensaia sobre as possibilidades do diário. Destaca-se aqui uma passagem na qual o diário de Gombrowicz é comentado, levando a pensar numa possível expansão desse gênero do âmbito do íntimo e confessional rumo à ficção:

Em seu diário, ele levou a cabo uma nova invenção da Forma e ao mesmo tempo inventou uma nova forma de escrever um diário. E o fez talvez porque, como escritor, o que Gombrowicz mais temia era a Sinceridade, sabia que esta, em literatura, não leva a nada: “Já se viu

¹⁴ “La actividad de tejerlo es el argumento del libro, vuelto sobre sí mismo una y otra vez (...)”



alguma vez um diário que fosse sincero? *O diário sincero* é, sem dúvida, o diário mais falaz, pois a franqueza não é deste mundo. E, no fim das contas, a sinceridade, que chatice, não é nada fascinante”. (VILA-MATAS, 2005, p. 146, ênfase no original)

O próprio Gironde vai tentar essa passagem à ficção, prova disto são, por exemplo, suas viagens imaginárias da quarta parte do romance. No mais, sua intenção é vislumbrada claramente na seguinte passagem:

(...) se passo muitas páginas deste dicionário ajoelhado no altar da Veracidade e dando uma série de informações verdadeiras sobre minha vida e sobre como construí a ficção de *O mal de Montano*, trata-se de um parêntese que abri com muito prazer aqui e o abri em forma de tímida autobiografia, mas também é verdade o fato de eu ter pensado que (...) entrarei num terreno mais fronteiro entre a ficção e a realidade, será possivelmente algo assim como um alívio depois de ter sido tão fiel ao verídico (...). (VILA-MATAS, 2005, p. 147)

Para Cortázar, “(...) o romance supera tudo o que é concebível em matéria de parasitismo, simbiose, roubo com danos e imposição de sua personalidade” (CORTÁZAR, 1999, p. 212). Nesse sentido, a tentativa de romancear o diário pode ser considerada um procedimento que permite expandir ainda mais a liberdade do narrador, pois no diário também cabe tudo. Entretanto, como se tentará demonstrar em seguida, esse procedimento traz consigo uma série de implicações.

Em *Deliberação*, texto de 1979, Roland Barthes se questiona: “(...) devo manter um diário *com vistas à sua publicação*? Posso fazer do diário uma ‘obra’?” (BARTHES, 1988, p. 360, ênfase no original). No fundo, ao discutir essa passagem do diário à obra, Barthes está sublinhando que a dificuldade própria do diário é não dar garantias de que aquilo que nele se escreve na espontaneidade de um prazer recupere uma importância segunda, artística, liberada pela escritura, por isso pergunta-se “Como fazer daquilo que é escrito a quente (...) um bom prato frio?” (p. 371), pois, afinal, o resultado dessa tensão será o que diferenciará o bom do mau diário.

Após descartar a extirpação da ansiedade e a salvação, motivos pelos quais Kafka mantinha seu diário¹⁵, e os atributos da sinceridade que tradicionalmente são atribuídos ao diário íntimo, Barthes deduz que, para ele, a justificativa do diário

¹⁵ “(...) Kafka manteve um diário para ‘extirpar a ansiedade’, ou, se preferirem, ‘encontrar a salvação’. Tal motivo não me seria natural, ou pelo menos constante. (...) a psicanálise, a crítica sartriana da má-fé, aquela outra, marxista, das ideologias, tornaram vã a confissão: a sinceridade não passa de um imaginário de segundo grau” (BARTHES, 1988, p. 360, ênfase no original).



Íntimo (como obra) só poderia ser literária. A partir disso, desenvolve quatro motivos: a) poético: oferecer um texto colorido com uma individualidade de escritura; b) histórico: espalhar, dia a dia, as marcas de uma época, da informação maior ao pormenor de costumes; c) utópico¹⁶: constituir o autor em objeto de desejo, tentar seduzir passando do escritor à pessoa, e vice-versa, ou provar que ele vale mais que aquilo que escreve em seus livros, nesse caso, o leitor busca conhecer sua intimidade, a distribuição cotidiana de seu tempo, de seus gostos, de seus humores e de seus escrúpulos, podendo mesmo preferi-lo à sua obra; e, por fim, d) amoroso (idólatra da frase): constituir o diário em oficina de frases, não de “belas” frases, mas de frases certas, afinar continuamente a justeza da enunciação. Barthes conclui então que a vontade de se manter um diário é concebível, pois pode admitir a possibilidade de, no próprio quadro do diário, passar do que lhe parecia impróprio à literatura a uma forma que dela reúne as qualidades de individuação, marca, sedução e fetichismo da linguagem.

Seguindo sua argumentação, Barthes recorre a três citações de Franz Kafka, célebre autor de diários, que apenas reforçam o paroxismo que atinge a escrita de um diário que se destine à publicação: “No Diário, (...) a ausência de valor de uma anotação sempre é reconhecida demasiado tarde”, (KAFKA, citado em BARTHES, 1988, p. 371); “Não achei que o que escrevi até aqui fosse particularmente precioso nem tampouco que merecesse realmente ser posto fora” (p. 370) e, finalmente: “Quando digo alguma coisa, essa coisa perde imediata e definitivamente a sua importância. Quando anoto, também perde, mas às vezes ganha outra” (p. 371). Por isso, no final de *Deliberação*, Barthes afirma que o estatuto literário do diário lhe escapa, sente-o, por meio de sua facilidade e obsolescência, como a forma inconstituída, involuída e imatura do Texto, mas do qual é um fragmento que, embora sem alcançá-lo, comporta seu tormento essencial, uma vez que: “Como o perverso (...), sujeito ao ‘sim, mas’, sei que o meu texto é vão, mas ao mesmo tempo (por um mesmo movimento) não posso me furtar à crença de que ele existe” (BARTHES, 1988, p. 370, ênfase no original). No entanto:

Não posso investir num Diário como o faria numa obra única e monumental que me fosse ditada por um desejo louco. A escritura do Diário, regular, diária como uma função fisiológica, implica sem dúvida um prazer, um conforto, não uma paixão. É uma maniazinha de escritura cuja necessidade se perde no trajeto que vai da anotação produzida à anotação relida (...). (BARTHES, 1988, p. 370)

¹⁶ “(...) a escrita do Diário erige-se, então, como uma *força-mais* (Nietzsche: *Plus von Macht*), que se acredita dever suprir as deficiências da plena escritura; chamemos a esse motivo: utópico, tanto é verdade que nunca se dá cabo do Imaginário” (BARTHES, 1988, p. 361, ênfase no original).



Maurice Blanchot, em *O diário íntimo e a narrativa*¹⁷ distingue dois espaços específicos: o da narrativa e o do diário. Para o autor, manter um diário íntimo “é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa proteção, e é também proteger-se da escrita, submetendo-a à regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar” (BLANCHOT, 2005, p. 270). O que se escreve no diário passa a ser delimitado pela perspectiva do cotidiano, daí que não se pode prescindir da sinceridade, pois este é o expediente para garantir a transparência sobre a existência confinada de cada dia e alguma verdade que ligue seu autor a si mesmo e aos outros.

Segundo Blanchot, a narrativa distingue-se do diário por tratar do que não pode ser verificado, constatado ou relatado, “é o lugar da imantação, que atrai a figura real para os pontos em que ela deve se colocar, respondendo ao fascínio de sua sombra” (BLANCHOT, 2005, p. 271). Sombra que aqui representa o que o autor desconhece e o leva para trás de seus sentimentos, no espaço incandescente que estes lhe designam. No espaço da narrativa os sentimentos se orientam para o centro de gravidade que é seu lugar verdadeiro, que ocupam inteiramente e onde expulsam o movimento das horas, dissipam o mundo e, com o mundo, o poder de vivê-las. Ou seja, se está fora do tempo e impelido a buscar uma nova linguagem, pois tempo e mundo não mantêm um equilíbrio suportável quando caem no espaço da narrativa.

Parece que devem permanecer incomunicáveis a experiência própria da obra, a visão pela qual começa, a “espécie de desvario” que provoca, e as relações insólitas que estabelece entre o homem que podemos encontrar no dia-a-dia e que, precisamente, escreve o diário de si mesmo, e aquele ser que vemos alçar-se por detrás de cada grande obra, para escrevê-la (...). (BLANCHOT, 2005, p. 276, ênfase no original)

Ainda para Blanchot, o diário permite escapar comodamente ao silêncio e ao que há de extremo na fala, é proteção contra o esquecimento e contra o desespero de não ter nada a dizer, dá a ilusão de escrever e, por vezes, de viver. É ainda um recurso contra a solidão que une a insignificância da vida com a inexistência da obra,

¹⁷ Em *O mal de Montano*, há passagens que demonstram claramente o conhecimento desse texto por Vila-Matas, numa delas, quando Gironde trabalha em seu dicionário a entrada correspondente a Henri Michaux, encontra-se uma referência ao trecho com a qual Blanchot abre seu texto: “Como já observara Blanchot, o diário, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades (...) está submetido, contudo, a uma cláusula de aparência superficial mas terrível: deve respeitar o calendário. É curioso, mas esse respeito às datas – não sei se Blanchot pensou nisso – desaparece em alto-mar, tal como se vê no diário de viagem de Michaux, que já desde seu começo balança com as ondas: ‘Vejam, estamos em trinta ou em trinta e um de dezembro? Estamos em alto-mar faz dois ou três dias? No anticalendário do mar? Pobre diário!’” (VILA-MATAS, 2005, p. 168-169).



tudo isso faz dele uma empresa de salvação: escreve-se para salvar a escrita, para salvar a vida pela escrita, para não se perder na pobreza dos dias ou para não se perder na exigência sem limite da arte, pois “no espaço da obra, tudo se perde e talvez a própria obra se perca. O diário é a âncora que raspa o fundo do cotidiano e se agarra às asperezas da vaidade” (BLANCHOT, 2005, p. 273). Por isso, o diário comporta uma armadilha, encontra sua tensão e sua gravidade a partir do duplo malogro representado pelo fato de que não se viveu nem se escreveu, numa dupla nulidade: quem nada faz escreve que não faz nada, e eis, apesar de tudo, algo feito; quem se desvia “da escrita pelas futilidades do dia, agarra-se a esses nada para contá-los, denunciá-los ou gozá-los, e eis um dia preenchido” (p. 274).

No que diz respeito ao diário e à obra, tanto Barthes quanto Blanchot delimitam dois espaços distintos. Em última instância, o que os dois autores buscam analisar é o elemento através do qual é possível verificar certa permeabilidade entre esses dois espaços, ou seja, a prática da escrita e os movimentos que a fazem assumir dois estatutos diferentes na oscilação entre o cotidiano e a literatura e o que pode ela expressar do indivíduo quando este dela se serve para reconhecer-se no mundo. Nesse movimento, para Barthes, o prazer com que se escreve no diário corrompe-se num segundo momento, ao se perceber que o diário não transforma pela ação do trabalho, que está circunscrito pelo espontâneo; já para Blanchot, no diário confiam-se os dias à escrita, mas esta os modifica.

O mal de Montano parece tentar manter essa mesma tensão durante toda sua extensão, o narrador oscila constantemente entre o espaço da obra, ou pelo menos a tentativa de alcançá-lo, e a descrição de seus dias. Vila-Matas escreve o romance tentando pôr a escrita à prova nesse espaço entre o diário e a obra, busca localizar, mas já dentro do espaço da narrativa, essa oscilação e explorar justamente esse interstício. Daí que o referido romance também pode ser lido como uma sequência de transgressões ao estatuto do diário, da passagem e das sobreposições possíveis entre diário e narrativa.

Na primeira parte do romance, tem-se o crítico literário que passa a narrar no diário que mantém há anos. Nessa sobreposição de gêneros que devem ocupar lugares distintos há uma primeira exploração da passagem do diário para a narração¹⁸. A primeira parte do romance, é resultado dessa passagem, é a uma só vez fruto da passagem do diário do narrador à obra, assim como resultado da passagem da realidade de Gironde e, como já mencionado anteriormente, do próprio Vila-Matas à ficção¹⁹. Na

¹⁸ “(...) agora escrevo este diário que já vai virando romance” (VILA-MATAS, 2005, p. 30).

¹⁹ No que concerne aos elementos da realidade de Vila-Matas introduzidos ao material narrativo de maneira ficcional, o trecho a seguir dá mostras suficientes do procedimento do autor: “Sería sencillo establecer la conexión entre los viajes del escritor o sus compromisos profesionales (...) y los desplazamientos y actividades de Gironde. Vila-Matas trasladaba al texto de su novela una parte de su cotidianidad, desde la estancia en Nantes, Chile o las Azores hasta el encuentro con Rita Gombrowicz, que se produjo realmente en Barcelona, o el congreso en Budapest, donde, efectivamente, conoció (...) a Imre Kertész de él tomó el



segunda parte, o projeto de Gironde de converter por algum tempo seu diário em um dicionário pode ser entendido como a tentativa de uma segunda transformação do espaço destinado ao diário. Na terceira parte, Gironde informa ao público sua intenção de que sua conferência fosse um microcosmo do que está escrevendo em Barcelona, reunindo “ensaio, memória pessoal, diário, livro de viagens e ficção narrativa” (VILA-MATAS, 2005, p. 226). E assim segue toda a construção do enredo, imposto às demandas tanto do diário quanto da ficção²⁰, na medida em que Gironde vai aproximando-se da autoficção e, conseqüentemente, rompendo com o pressuposto de sinceridade que garantiria o distanciamento fixo entre realidade e ficção. Se o diário está condenado à sinceridade e ao cotidiano, Vila-Matas permite que a abertura ao imaginário esgote esse espaço.

Ainda se poderia questionar se *O mal de Montano* seria simultaneamente obra e diário da obra, se o romance comportaria o diário de sua própria construção, ou seja, se, em última instância, Vila-Matas logrou unir as instâncias da narrativa e do diário.

Para Blanchot, o diário da obra não pode existir, dado que “o escritor só pode escrever o diário da obra que ele não escreve. (...) esse diário só pode ser escrito tornando-se imaginário, e imergindo-se, como aquele que escreve, na irrealidade da ficção” (BLANCHOT, 2005, p. 276-277). Ainda segundo Blanchot, o diário da experiência criativa “seria tão fechado, e ainda mais separado do que a obra realizada. Pois os arredores de um segredo são mais secretos do que ele mesmo” (p. 277-278). A tentativa de manter um diário dessa experiência seria, portanto, ingênua.

De fato, ao longo do enredo Gironde vai direcionando-se à ficção na medida em que vai construindo um texto sem saída e heterodoxo que mais se aproxima a uma empresa de malogros que se aglutinam numa série de tentativas inconclusas que se sobrepõem na forma de capítulos. Talvez o resultado obtido não possa ocupar o exigente estatuto atribuído por Blanchot ao espaço da obra, mas poderá ao menos refletir sua própria condição enquanto se constrói. E o narrador reconhece a condição autorreflexiva, de busca e de experimentação de seu texto quando, por exemplo, reconhece ser “um escritor condenado, talvez, cedo ou tarde – obrigado pelas circunstâncias do tempo que me coube viver -, a praticar, mais que o gênero autobiográfico, o autofictício (...)” (VILA-MATAS, 2005, p. 124) ou quando admite que “é

apellido para Tongoy (Felipe Kertész), amén de la figura desvaída del propio novelista húngaro. En una entrevista (...) afirmaba: ‘Muchas de las cosas que me sucedían en la vida cotidiana mientras trabajaba en *El mal de Montano* las introduje con carácter de ficción dentro de mi libro’. Como todo diario, la escritura del libro está cronológicamente pautada (...). Coincide, desde luego, con el lapso de composición de la novela y sirve tan sólo como un dato más que confirma la intención del autor de convertir su personal realidad vital en material narrativo (...). En noviembre de 2001, Vila-Matas participó en el simposio ‘El diario como forma narrativa’ que se celebró en (...) y allí expresó su interés por el ‘diario de ficción’ y anunció estar trabajando en un diario muy heterodoxo” (MOYA, 2007, p. 282-283).

²⁰ No próprio enredo, encontram-se trechos que denunciam a reflexão dessas relações por parte de Gironde, por exemplo: “Estou aqui (...) trabalhando uma vez mais neste dicionário de escritores de diários íntimos e tratando de relacioná-lo com *O mal de Montano*, tentando recompor o tecido esgarçado dessas relações entre os dois textos distintos, tentando que de novo algo cintile (...)” (VILA-MATAS, 2005, p. 192).



melhor assim, (...) seguir um pouco como até agora, tratando de transformar a arte do romance, o que já é muito. Eu sei que há mil maneiras de fazê-lo e que devo encontrar a minha, na realidade, já a estou encontrando" (p. 205).

CONCLUSÃO

Por tudo o que foi mostrado, *O mal de Montano* é um romance que abrange a novela, o relato de viagem, a autoficção, o ensaio e, sobretudo, o diário. Em sua proposta encontram-se elementos que possibilitam repensar aspectos que dizem respeito à atual atividade do escritor, à forma do romance contemporâneo, às relações entre os gêneros e à redefinição de seus limites. Nele tornam-se evidentes os impasses envolvidos na tentativa de superar pela escrita as condições de um tempo marcado pelo esgotamento dos temas e pela inevitável impressão de que "tudo já foi escrito". Seu caráter intertextual é o reconhecimento de que se insere em uma longa tradição literária e crítica da qual não pode prescindir, revelando a importância e a necessidade de relacionar-se com ela, apropriar-se dela, deslocar-se em relação a ela e propor novos agrupamentos de seus elementos.

A despeito dos esforços do narrador, seu enorme percurso traça o perfil de um escritor preso ao cotidiano e em meio às suas referências literárias. Entretanto, a trajetória de Gironde, pontuada pela doença, pelo mal de Montano, não deixa de ser marcada pelas atitudes de alguém que não aceita o dia que lhe dão e que quer fazer uso da ficção para resistir. Ao pôr-se em igualdade com o leitor, a rotina do narrador passa a ser apenas mais uma, quebrando-se assim ainda mais a distância proposta pelo romance tradicional. Se o leitor contemporâneo não consegue largar livros desse tipo é porque, ao menos inconscientemente, algo lhe é dito, a partir deles pode pensar em sua própria relação com a tradição, com a história, com a arte e com a política.

Para usar uma expressão de Cortázar, cada um desses romances "*nos deixa doentes*" (CORTÁZAR, 1999, p. 227, ênfase no original). O homem contemporâneo não pode prescindir dos romances, mas não porque eles funcionem enquanto forma vicária de uma vida diferente da que se tem, não pode prescindir dos romances porque nestes continuam a ecoar o dilema e a prolongada litania do escritor contemporâneo, que não diferem do dilema e da prolongada litania do leitor contemporâneo.

Ao nomear o mal de Montano, Vila-Matas nomeou da mesma forma uma comunidade de leitores, de atentos doentes que tomam parte nos destinos da literatura, ao mesmo tempo em que os convidou a uma aventura de leitura ainda viva e



necessária. Como seu narrador alerta: "Quanta razão tinha Gide ao dizer que as doenças são chaves que nos podem abrir portas!" (VILA-MATAS, 2005, p. 115).

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003, p. 55-63.

BARTHES, R. Deliberação. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 359-372.

BLANCHOT, M. O diário íntimo e a narrativa. In: _____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 270-278.

CORTÁZAR, J. *Obra crítica/1*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. Situação do romance. In: _____. *Obra crítica/2*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 203-227.

MOYA, D. R. de. La novela póstuma o el mal de Vila-Matas. In: HEREDIA, M. (Ed.). *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 2007, p. 273-299.

VILA-MATAS, E. *O mal de Montano*. Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. Breve autobiografía literaria. In: HEREDIA, M. (Ed.). *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 2007, p. 19-28.

YVANCOS, J. M. P. Enfermo de literatura. In: HEREDIA, M. (Ed.). *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 2007, p. 269-272.

ZAMBRA, A. *Bonsai*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2012.



THE DOCILE HOMOSEXUAL TERRORIST MONSTER¹

Marcia Tiemy Morita Kawamoto²

RESUMO: Este artigo analisa a relação entre sexualidade e nacionalismo no filme *The bubble* de Eytan Fox. O contexto do filme é a contemporânea e cosmopolita Tel Aviv e a fronteira entre Israel e Palestina, onde o soldado israelense, Noam, encontra e se apaixona pelo palestino, Ashraf. As consequências são literalmente e metaforicamente explosivas, como descreve os personagens. O enquadramento teórico investiga o complexo entrelaçamento entre orientação sexual, normatividade e nacionalismo por meio da discussão de Puar e Rai, em que o terrorismo é visto como uma forma de heterossexualidade fracassada. Neste contexto, a homossexualidade incorpora a figura do monstro e do terrorista, mas o filme consegue mostrar o outro lado do problema, a docilidade do monstro terrorista.

Palavras-chave: Sexualidade. Filme. Terrorismo.

ABSTRACT: This paper analysis the relation between sexuality and nationalism in the film *The bubble* by Eytan Fox. This film's context is the contemporary and cosmopolitan city of Tel Aviv and the border between Israel and Palestine, where the Israeli soldier, Noam, meets and falls in love with the Palestinian, Ashraf. The consequences are literally and metaphorically explosive, as the characters say. The theoretical framework investigates the convoluted intertwinement of sexual orientation, normativity and nationalism, through Puar and Rai's discussion of terrorism as a form of failed heterosexuality. In this context, the homosexual incorporates a figure of a monster and a terrorist, but the film manages to show the other side of the problem, the docility of the terrorist monster.

Keywords: Sexuality. Film. Terrorism.

¹ Artigo recebido em 26 de agosto de 2013 e aceito em 19 de novembro de 2013. Texto orientado pela Profa. Dra. Anelise R. Corseuil (UFSC).

² Doutoranda do Curso de Letras da UFSC.
E-mail: marcia.tiemy@gmail.com



INTRODUCTION

Sex is only one of the issues concerning sexuality. Judith Butler in *Undoing Gender* explains that society has assumed that sex implies gender and sexuality, as if they are corresponding terms. For instance, society through normativity understands that a person who was born with a vagina is a woman, and has sexual desires for man. Her biology forces her into a gender and a sexual orientation. The problematic is not everybody who has a vagina feels like a woman, wearing pink dresses, or desires man, or even, not everybody is born with only one sexual organ, as hermaphrodites, then how would these people fit into these categories, as they do not represent them. In this sense, social organization and institutions impose a behavior into us that not always agrees with how we feel.

Therefore, this paper focuses on the representation of the homosexual, which should be considered through its many social complexities. Sexuality, as Foucault evinced in *The history of sexuality*, is constituted by power relations, which expose the historical construction behind many ideas concerning sexuality. Bearing this in mind, this paper investigates the homosexual as a representation of a terrorist and a XXI century monster. The analyzed film is *The bubble* (2006) by Eytan Fox, which presents the contemporary conflict between Israelis and Palestinians as context.

The analysis exposes the intertwinement of sexuality and nationality. Therefore, the discussion is on how being a homosexual Israeli and a homosexual Palestinian is problematized within this war zone, and how the characters' identities are constructed in relation to other normative identities. Furthermore, the question is also if their own identities are not *tamed* into a normative heterosexual identification, as they become the Romeo and Juliet symbols of opposed nations, in which each one represents a side of the same coin. In doing so, this paper attempts to consider sexual identity as unresolved, but still affected by pre-determined positions. In this context, to think queerness through a political position is to investigate queer performativity in a war zone.

THEORETICAL FRAMEWORK

Puar and Rai shed light on the relation between terrorism studies and sexuality. They state that "Sexuality is central to the creation of a certain knowledge of terrorism, specifically that branch of strategic analysis that has entered the



academic mainstream as 'terrorism studies'" (PUAR; RAI, 2002, p. 117). Their explanation is that the terrorist is generally portrayed as an irrational monster, opposed to a benevolent human and good normative patriot. This image of a terrorist monster is constructed over a supposedly perverse sexuality. To develop this issue, Puar and Rai resort to Foucault's ideas on the abnormal; which defends that monsters and abnormal have been sexual deviants from their beginning. Their monstrosity, deformation or obsession is most commonly accompanied by some sexual perversity or violence. A literary example is Dracula and his desire for blood from virgins, how his teeth resemble an animal and how his skin is abnormal white. Another classic character is Frankenstein, who is deformed since he is composed by different people's parts.

Sexuality relates to the representation of the monster, but then how does the monster relate to nationality? And thus to terrorism? Puar and Rai discuss Ruby's classification of the terrorist in two aspects, as an individual with a psychological disorder and through a military perspective, as a group that does not have the necessary resources. The first aspect relates to pathological personalities. In this sense, a murderous terrorist is someone with a failure of the normal(ized) psyche. "Terrorism, in this discourse, is a symptom of the deviant psyche, the psyche gone awry, or the failed psyche; the terrorist enters this discourse as an absolute violation (...)" (PUAR; RAI, 2002, p. 124). This vision of terrorism as a failed heterosexuality might reduce the complexity of the terrorist issue, since it does not consider social, historical and political aspects. Adding to this, this pathological view reflects a homophobic perspective of the sexual deviant monster, and not necessarily a political position.

At the same time that the monster is a deviant, its image has also been used as a discourse of normativity. The objective in these horrifying representations is to exclude these different sexualities as "unnatural" and also to regulate normative identities. Puar and Rai argue that "(...) the absolute power that produces and quarantines the monster finds its dispersal in techniques of normalization and discipline (...)" (PUAR; RAI, 2002, p. 119), which indicates how normalization regulates the power to undermine the different through a *naturalized* ideology. Such power is dissolved and in this way, enhances its strength, as people do not even realize that they make use and propagate this power daily. This remark shows that institutions, as religion, state, family, are not the only one responsible for this imperialistic normativity, but that it has been silently incorporated into society. In addition, the understanding is that "(...) the construction of the pathologized psyche of the terrorist-monster enables the practices of normalization, which in today's context often means an aggressive heterosexual patriotism" (p. 117). In relation to this, the authors add "(...) monstrosity as a regulatory construct of modernity that imbricates not only sexuality, but also questions of culture and race (...)" (p. 119), reinforcing the relevance of a more encompassing study of sexuality.



INSIDE THE BUBBLE

The construction of the figure of monster and the normalization of the population through it generates negative effects to the *terrorist* and to *normal*. The normalization invites an aggressive heterosexual normative patriotism; while the so-called monstrous sexualities are rejected and violence towards the individuals who incorporate them is common. Patriotism becomes not only a matter of nationalism, but also of sexual normalization. *The bubble* provides a quite lucid portrayal of how nationalism and sexuality are intermixed, and how this interweaving reflects in the construction of the homosexual as a terrorist monster.

The bubble begins with the first encounter between Noam (Ohad Knoller), an Israeli soldier, and Ashraf (Yusef Sweid), a Palestinian. During a checkpoint to enter in Tel Aviv, a pregnant Palestinian woman enters in labor, as they cross their paths for the first time. The film portrays Tel Aviv as a cosmopolitan city, which reminds a lot of other big cities with its cafés, music and soap stores, among others. In this context, Noam shares an apartment with Lulu (Daniela Wircer) and Yali (Alon Friedman). The former wants to be a famous fashion designer and the latter works in a trendy restaurant owned by a couple of lesbians. Noam, when he is not called by the army, works at a music shop.

Each member of this dilly apartment has a different and relevant role in relation to how sexuality and nationality dialogue in the film. Noam and Ashraf are the main couple. The difficulties in living their relationship does not relate only to how their sexual orientation differs from their biological sex, but also to their nationalities, as Noam is a Jew Israeli and Ashraf a Palestinian. This issue is problematized from the beginning, as their encounter happens in a symbolic checkpoint. This intermediary and explicit zone of conflict, where the stillborn cannot survive a sudden and forced childbearing, suggests that their doomed destinies will not endure the difficulties imposed by this war zone, as well. During a short period, they manage to embark into an intense love affair. Ashraf stays in the Tel Aviv apartment, enjoying the cosmopolitan and excited life. Yali finds him a position as a server in the same restaurant where he works. Little did they know that such happiness could not last longer.

In Naslu, Ashraf's sexuality is strongly rejected by those who get to know about it. He has to return to Palestine, as his sister is going to get married. Still in Tel Aviv, they talk on the phone, and she is curious to know what he is doing there. He reveals he has a relationship with "a Christian... and a divorcée" (00:23:47), but not that she is actually a *he*. This difficult in assuming his homosexual identity to a family member exposes the prejudice that shall lead to exclusion in the Palestinian context. Later in her wedding party, Ashraf tells her the truth, but she cannot accept that he is gay. She says she understands that his partner might be a Christian, a divorcée, a Jewish, an Israeli, but not a man (01:28:10). Any identity is better than



this sexual monstrosity that he reveals to her. She even asks "Where this nonsense come from? (...). Why are you like this? Have you gone mad?" (01:28:07). She sees his sexual identity as a nonsense, a psychological pathology; it is madness and needs to be explained, cured. Her terror is such that during her wedding, she does not bear dancing with him, her beloved brother that has unveiled his true obscure and terrifying identity. Ashraf himself says that "Being gay isn't easy over there" (00:23:19).

On the other hand, in Tel Aviv, Ashraf has problems in relation to his nationality. He assumes a different name to work in the restaurant; he takes a Hebrew name, Shimi. The symbolism behind this name needs little explanation. As the characters explain, Shimi is a short name for Samson; Yali quotes, "let my souls die with the Philistines" and complements "history's first suicide bomber" (00:31:30) which Ashraf of Shimi will indeed become, a suicide bomber. Later when Sharon (Oded Leopold), Lulu's lover, recognizes him as Palestinian in the restaurant where he works, he has to run and go back to Palestine. Being gay is perfectly acceptable, but being Palestine is trouble. In fact, the restaurant belongs to a lesbian couple. The film portrays a Tel Aviv in which homosexuality is an open and acceptable subject, but politics generates conflicts. You can be gay as long as you are not Palestinian. Yali provides an explanation as he says "we've always tried to keep away from politics" (00:52:27).

Finally, Ashraf is forced into a terrorist and monster role. His representation as a homosexual terrorist monster is a culmination of events that range from the sexual rejection he suffers from his family, passes through the national conflicts and ends in the assassination of his sister. The day after her wedding party, she is shot by accident by the police, while they are looking for terrorists. Unfortunately, Ashraf sees the accident, but he cannot help her. In addition, he is being forced to marry his brother-in-law's cousin, since the latter, Jihad (Shredi Jabarin), saw Ashraf and Noam together, and as his wife cannot accept it. Jihad is part of a terrorist organization, and he decides to be a suicide bomber to revenge his bride. But Ashraf, overwhelmed by all the issues he cannot solve, takes Jihad's place. Noam sees his Palestine partner before he activates the bomb. They explode together. The rejection of his sexuality and the nationalist conflicts trigger a representation of Ashraf as the homosexual terrorist monster.

Accordingly, this homosexual monster identifies with the figure of the *doppelgänger*. The German term *doppelgänger* stands for a double living person, and usually represents evil or misfortune; a split personality, one visible to sociality, generally associated with the middle-class, and the other a demonic side, the hidden internal monster (LOTTE, 1973, p. 109-110). Ashraf is a loved brother, but when he reveals his internal *monstrosity*, he is judged and condemned to death. His hidden personality is his homosexuality in Palestine, and in Tel Aviv, it is his Palestinian background.



Noam and Ashraf's first dialogue alone already foreshadows the plot of the story. Their homosexual relation is problematized and anticipated as literally explosive. Noam says "We were explosive," while Ashraf misunderstands him: "I know it. When you explode something, like a bomb," and the Jew explains "It can mean cool, too. Explosive, explosion, explode. Good sex is explosive" (00:22:22). Their sexual intercourse becomes explosive in more than the metaphorical sense; it gains materiality when the reality of the violence that surrounds Ashraf envelopes him, and he becomes a *suicidal* bomber. This is a consequence of his double exclusion; one side excludes the sexual deviant, and the other the aggressive terrorist. Both are tied together in the production of the terrorist homosexual monster.

A close attention is given to the fact that he chooses to explode himself. His choice might be motivated to prevent Jihad from hurting more people. In fact, Ashraf avoids a bigger tragedy when he blows himself up in the middle of the street, and not among people; the only person nearby is Noam. As opposed to this, he might also be motivated by a real wish to revenge his sister, and by an acceptance of his social environment; if Noam is the Israeli soldier, he has to be the Palestine bomber, as their relationship cannot be realized. However, he changes his mind at the last minute. Whatever the case may be, the relevance lies in how he lacks alternatives and how external forces of power lead him into this doomed path, sexual normativity being one of these forces.

As I mentioned before, each member of the apartment embodies a different role. Lulu represents heterosexual normativity. In the beginning of the film, her roommates encourage her to finally *give in* to her affair, Sharon. She delays intercourse with him, because she wants him to fall in love with her first. When they do have sex, he classically does not call her back. This sequence is particularly relevant since it superposes the heterosexual couple to the homosexual couple. It presents Sharon kissing Lulu's body, and then a cut jumps to Ashraf kissing Noam's body, as the pictures below show.



Figure 1: *The Bubble* (FOX, 2006, 00:19:15)





Figure 2: *The Bubble* (FOX, 2006, 00:19:54)

This transition from the heterosexual to the homosexual couple approximates these relations. By doing so, their relevance to the characters is equated. The characters' face of enjoyment is doubtlessly similar, as the pictures show. The similarity tells the audience that these relationships are not as different as normativity constructs them. As a matter of fact, the homosexual identity in the film might be criticized as being a reflection of heterosexuality; this sequence being one example of how the former is built over the latter. Nonetheless, Noam and Ashraf are able to have a much more mutual and happy, although shorter, relationship than Lulu and Sharon. Moreover, they do not perform stereotyped images of a heterosexual couple. Later, Lulu has a relationship with the shy Shaul (Tzion Baruch). Differently from Sharon, Shaul says he loves her, and wants to "get married, and have lots of children" (01:14:13) with her. He tries to seduce her a while, but she never really notices him, until in a rave he finds the courage to talk to her. This heterosexual couple succeeds in their love story; they are in fact the only one.

The third roommate, Yali, also has a boyfriend along the film, the charming Golan (Zohar Liba), who is portrayed as an ex-soldier and a homosexual that is homophobic. He says he hates fags, since he is gay but not a girl. It is valuable to note that his boyfriend Yali has quite feminine gestures, which would indicate Golan's normative tendency, as he prefers girly-man while he is a manly-man. His contradiction exposes how strong the naturalized ideology of normativity is, since even being gay he needs to have a relationship with roles of woman and man. Likewise, Golan says things that embarrass the other characters as the following, which is about his homosexuality revealed in the army: "I came out like a man and they took it like men. These are my brothers, sweetheart. We busted our asses together, fought terrorists in the Hebron Casbah (...). In the trenches, any minute some dog might shoot you from behind" (00:38:15). Eventually, Yali breaks up with Golan, because of his contradictory behavior. The latter's manly-gay and patriotic behavior is in fact ironic. What does it mean to assume being homosexual as a man? Or to bust their asses



together and be shoot from behind? If you have a homosexual orientation, why do you need to be classified in the masculine gender? Just because one has a masculine body? These questions return to how sex, gender and sexuality are not corresponding terms, although they are assumed to be.

CONCLUSION

The characters' relationships influence in their final outcome. Noam and Ashraf have this arduous relation, as they have to face not only sexual but also national issues. They end up dead. Yali and Golan also have a difficult relation, but their conflicts emerge mainly from their sexual identity, mostly from how they recognize and accept it. Yali is attacked by a suicidal bomber and loses the movements of his legs. Lulu and Shaul do not face problems except for Lulu's acceptance of his affections. They end as happy heteronormativity citizens. The heterosexual, docile and normative individuals are the only ones that can manage to be *happy forever and ever* rather than the homosexual disabled, murdered or the terrorist monster.

At the same time, the film also appeals strongly to a more encompassing view of the homosexual identity and how it relates to terrorism. As I mentioned, Puar and Rai discuss terrorism as a form of failed heterosexuality. They exemplify with statements like a suicidal bomber gets a hundred virgins in heaven (PUAR; RAI, 2002, p. 124). In this sense, the bomber's normative sexuality is accomplished through his sacrifice. Yali subverts this idea when he proposes an intriguing and funny question, saying: "What do you think awaits a gay suicide bomber in heaven? Seventy virgin twinkles or seventy muscle hunks? Think he can choose?" (00:25:25). In this sense, the homosexual also fulfills his sexuality through the sacrifice, and he is not reduced to a monster image as Ashraf's family do with him; he is also a hero. Furthermore, what is relevant is his question: "*Think he can choose?*", since what matter is the choice. To choose to be a Palestinian homosexual, a Jew and Israeli homosexual, or not, and be able to exercise and materialize this choice is where heavens lies. Nonetheless, if this homosexual identity is also only achieved through a sacrifice, then, in a way, it is also a failed homosexuality, as it could not be realized in life.

Puar and Rai defend the representation of a docile patriot in opposition to a terrorist monster (PUAR; RAI, 2002, p. 130). However, *The bubble* portrays not a docile patriot, but rather a homophobic patriot in the figure of Ashraf's brother-in-law, Jihad. He becomes the uncanny monster that generates an unexplainable rage against Jews, Israelis and homosexuals. At the same, this aggressive patriotism reflected in Jihad pushes the homosexual into becoming the



terrorist monster, as Ashraf is given no option but to marry Jihad's cousin. Contradictorily, the figure of the homosexual is humanized when he is transformed into the monster. A reaction in transversal exists. The role of the terrorist, which is supposedly to deform, exclude, attack the homosexual individual, is what exposes his fragility and by doing so, reinstalls Ashraf not as a terrorist monster, but as a trapped man, who gets desperate among a life of no opportunities, in which his sexual identity is reprimanded and suffocated. Ashraf is bubbled, and this isolation reduces him into a terrorist monster in reverse, a monster that is actually docile, in opposition to his patriotic and extremely violent brother-in-law.

Other aspects of the film also mark the issue of homosexuality in face of a national conflict. The play *Bent* is one example. Noam and Ashraf watch this play together; which tells the story of a homosexual couple in a Nazi concentration camp; they manage their relationship without touching or looking at each other, just by the suggestion of their words, showing how strong their love is and how it can transpose apparently impossible barriers. This play leads Ashraf to reflect on his childhood. They discover that they lived quite close in their childhood, and that they might have played together. The Palestinian man broods about the playground between French Hill and Issawiya, "the Jew's playground, we never went there" (01:15:10). This childhood proximity and, at the same time, segregation shows how deeply constructed their conflictive identities as Palestinians and Israelis are. Furthermore, Noam narrates how his mother attempted to give a peace party between Palestinian and Israeli mothers, so that they could share the playground, but nobody appeared, which unveils the complexity of this old conflict, and that even the territory of a simple playground cannot be solved with good intentions and cake.

Another aspect that marks sexuality to nationalism is the rave organized by the main characters. They name it the "Rave against the occupation." They want to spread a peaceful declaration; as Lulu says, "the new generation wants peace" (00:42:57). Their rave symbolizes how the young Israeli generation protests against the Jew occupation in Jerusalem. But while they are distributing advertisements about the rave, a woman starts arguing against it. Even a peaceful attempt is not a solution in this war zone. The rave is similar to the playground; it cannot contribute to an agreement if nobody participates in it. In fact, the rave receives young people, as Lulu declares this generation might indeed want a peaceful future. But no simple solution exists, as Ashraf becomes the suicidal bomber, Noam dies, and Yali is disabled. Homosexuality is still a repudiated identity, a threat that should be combated as terrorism.



REFERENCES

BUTLER, J. *Undoing gender*. New York: Taylor and Francis, 2004.

_____. *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993.

FREUD, S. *The "uncanny"*. Disponível em:
<<http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2013.

HUANG, H. Monsters, perversion, and enjoyment: Toward a psychoanalytic theory of postmodern horror. *Concentric: Literary and cultural studies*, v. 33, n. 1, Taiwan, 2007, p. 87-110.

LOTTE, E. H. The symphonies of horror. *The haunted screen: Expressionism in the German cinema and the influence of Max Reinhart*. Berklet: The University of California Press, 1973.

PUAR, J. K.; RAI, A. S. Monster, terrorist, fag: The war on terrorism and the production of docile patriots. *Social text*, v. 20, n. 3, Durham, 2002, p. 117-148.

THE BUBBLE. Director Eytan Fox. Israel: Ronen Ben Tal; Strand Releasing, 2006. 1 DVD (117 min).



HOMEM OU MULHER? HETEROSSEXUAL OU HOMOSSEXUAL? CATEGORIAS DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM *DAMA DA NOITE* DE CAIO FERNANDO ABREU¹

Cyro Roberto de Melo Nascimento²

RESUMO: Neste texto buscamos compreender como categorias de gênero e sexualidade são representadas no conto *Dama da noite* de Caio Fernando Abreu por meio da identidade ambígua de sua personagem-narradora. Investigando a premissa biológica de dois gêneros pré-determinados e opostos, masculino e feminino, veremos como uma leitura que enquadre a personagem em apenas um deles se revela incompleta. Ao mesmo tempo, o enquadramento compulsório em uma das categorias permite-nos verificar como suas fronteiras são socialmente construídas e podem ser questionadas na narrativa ao nos apresentar uma personagem que não se enquadraria em padrões tradicionais de gênero ou sexualidade. Assim, levando-nos a esse questionamento, a narrativa denuncia uma moral sexual amparada nos frágeis limites que separam masculino e feminino.

Palavras-chave: *Dama da noite*. Caio Fernando Abreu. Gênero. Sexualidade.

ABSTRACT: This text aims to understand how categories of gender and sexuality are represented in the tale *Dama da noite* from Caio Fernando Abreu by means of the ambiguous identity of its character-narrator. Investigating the biological premise of two predetermined and opposite genders, male and female, we will see how a reading that frames the character in only one of them reveals itself incomplete. At the same time, the compulsory framework in one category allow us to verify how their frontiers are socially constructed and how they can be questioned in narrative while presenting a character who doesn't frame in traditional standards of gender or sexuality. Thus, the narrative denounces a sexual morality supported in the fragile limits between male/female.

Keywords: *Dama da noite*. Caio Fernando Abreu. Gender. Sexuality.

¹ Artigo recebido em 28 de setembro de 2013 e aceito em 16 de novembro de 2013. Texto orientado pelo Prof. Dr. Andrey Pereira de Oliveira (UFRN).

² Mestrando do Curso de Estudos da Linguagem da UFRN.
E-mail: Cyro@jfrn.jus.br



INTRODUÇÃO

O escritor Caio Fernando Abreu tem recebido, nos últimos anos, especial atenção por parte do público leitor brasileiro. A reedição de seus livros e a produção de dezenas de trabalhos acadêmicos demonstram o crescente interesse por sua obra. Mesmo a proliferação em redes sociais de *frases* e *conselhos* a ele atribuídos demonstra, ainda que por via transversa, a relevância de sua escrita num contexto social marcado pela democratização dos meios de acesso à informação.

Um dos temas que tem sido relevante para essa *redescoberta* do escritor é, certamente, a representação de identidades de gênero e sexualidade em suas narrativas. Personagens marcadas pela tentativa de realização do desejo e de afirmação de suas identidades são estampadas em contextos que as colocam às margens de uma vivência social padronizada. No presente texto buscamos compreender como essas identidades são construídas no conto *Dama da noite* por meio da indefinição do gênero em que se enquadraria a personagem-narradora, o que permite uma leitura variada de sua identidade.

Se partirmos da premissa biológica de dois gêneros pré-determinados, masculino e feminino, e das oposições que tornam a construção deles possível, veremos como uma leitura que tente enquadrar a personagem em apenas um desses dois gêneros se revela incompleta. Ao mesmo tempo, o enquadramento compulsório em uma das categorias permite-nos verificar como essas fronteiras são socialmente construídas e podem ser questionadas pelo esforço da narrativa em nos apresentar uma personagem que, em nenhuma das hipóteses, se enquadraria em padrões estáticos de gênero ou sexualidade.

Ao construir uma personagem não estabelecendo de forma exata seu gênero, a narrativa nos permite imaginar um homem homossexual ou transexual. Permite-nos também imaginar uma mulher profundamente angustiada pelo não pertencimento a um modelo feminino tradicional. Mas, principalmente, ao permitir que se especule sobre o gênero de sua personagem, a narrativa denuncia uma moral sexual que se ampara primordialmente nos frágeis limites que separam masculino e feminino.

CONTEXTUALIZANDO DAMA DA NOITE

Publicado no volume de treze contos *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988, a narrativa faz parte de uma coletânea voltada para a discussão do tema *amor*, como indicado pelo autor: "Um livro com 13 histórias independentes, girando sempre em torno de um mesmo tema: amor. Amor e sexo, amor e morte, amor e



abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura” (ABREU, 1988, p. 5).

Tendo iniciado sua carreira jornalística em fins da década de 1960, e publicado seu primeiro volume de contos, *Inventário do ir-remediável*, em 1970, Caio Fernando Abreu dedicou grande parte de sua obra a refletir sobre os caminhos de sua geração e os valores aos quais ela estava ligada. Fortemente identificado com as práticas da contracultura, como a expansão da consciência através das drogas, esoterismo, sexo livre e vivências comunitárias, a principal reflexão do autor sobre a falência dos sonhos da juventude *paz e amor* e quais novos caminhos ela deveria tomar se dá no volume de contos *Morangos mofados* publicado em 1982.

Já *Os dragões não conhecem o paraíso* é o primeiro lançamento de Caio em pleno contexto democrático brasileiro. A nova realidade social repercute em sua escrita: ainda que as personagens mantenham a preocupação em falar sobre sua experiência de juventude, elas agora devem se preocupar com as questões surgidas com a década de 1980.

A edição³ apresenta a coletânea como um retrato do Brasil daquele momento, tirado à beira do abismo. A imagem que traria em si seria a fragmentação contemporânea, representada em personagens exiladas de si mesmas, num mundo em decomposição, em que a solidão e o espectro da AIDS tomaram o lugar hostil do autoritarismo político.

O conto apresenta uma personagem de aproximadamente quarenta anos, sentada num bar ao qual vai quase toda noite, enquanto *dialoga* com um rapaz mais jovem. A esta segunda personagem não é dada voz direta, mas deduzimos suas reações ao que ouve a partir do que nos diz a narradora-protagonista⁴.

O encontro entre essas personagens inominadas não é marcado por uma sucessão de fatos, mas pelo desabafo da *Dama da noite*, como é chamada por todos, que revela ser uma pessoa solitária, que vive de rendas e dorme o dia todo. A narrativa centra-se na angústia dessa narradora, que demonstra sua solidão, sua fragilidade emocional e a eterna busca pelo amor de outrem. Deixando claro seu profundo senso de deslocamento, compara o convívio social a uma roda gigante:

Você fala qualquer coisa tipo *bá*, por exemplo, então o cara deixa você entrar, sentar e rodar junto com os outros. Mas eu fico sempre do lado

³ Fazemos referência ao texto apresentado na orelha do livro e que, em nossa edição, encontra-se sem indicação de autoria, por isso, o atribuímos ao editor da obra.

⁴ Embora este não seja o centro da análise, entendemos que o conceito de narrador-protagonista de Friedman se aplique ao conto. Segundo o autor, este narrador se encontraria quase que inteiramente limitado a sua própria percepção, tendo o ângulo de visão num centro fixo (FRIEDMAN, 2002, p. 177).



de fora, a cara cheia, louca de vontade de estar lá, rodando junto com eles nessa roda idiota (...). (ABREU, 1988, p. 91, ênfase no original)

Privada da chave que lhe permitiria aderir ao convívio social, cabe dirigir-se (sem os amigos, os quais revela não suportar, já que suas companhias lhe fariam mal) ao bar e revelar a seu interlocutor aspectos de sua vida, como a insistência em procurar *O verdadeiro amor* (ABREU, 1988, p. 92), o abuso de álcool, a possibilidade de sexo pago e a profunda solidão de quem não correspondeu às expectativas sociais:

Deixa você passar dos trinta, trinta e cinco, ir chegando aos quarenta e não casar e não ter esses monstros que eles chamam *filhos*, casa própria nem porra nenhuma. Acordar no meio da tarde, de ressaca, olhar sua cara no espelho. Sozinho em casa, sozinho na cidade, sozinho no mundo. (ABREU, 1988, p. 93, ênfase no original)

Mesmo seus amigos que se propuseram a *rodar a roda*, a reproduzir um modelo social convencional, sofreriam essa mesma sensação de deslocamento. Já para o rapaz, a narradora prevê o enquadramento nesse modelo, já que todas as pessoas de sua idade (e de cabelo arrepiado e visual preto) no bar sorriam para ele.

O conflito entre gerações é então marcado pela oposição da realidade do garoto (vídeo, performance, high-tech, punk, dark, computador, heavy-metal) aos valores da Dama da noite e seus contemporâneos, revelados pela esperança num projeto coletivo dos anos 1970: "A gente teve uma hora que parecia que ia dar certo. Ia dar, (...). A gente teve uma ilusão, mas vocês chegaram depois que mataram a ilusão da gente. Tava tudo morto quando você nasceu, boy, e eu já era puta velha" (ABREU, 1988, p. 94) .

Finda a ilusão num projeto de geração, nasce uma nova realidade marcada pelo surgimento da AIDS, referida por Caio Fernando Abreu em sua obra desde o conto *Pela noite* de 1983 e reiterada em várias passagens do volume *Os dragões não conhecem o paraíso*, especialmente em *Linda, uma história horrível* (personagem muito magra com manchas púrpuras no corpo) e *Sapatinhos vermelhos* (personagem com gânglios da virilha inchados, recebendo um diagnóstico médico não revelado no texto).

A doença surge como um símbolo da falta de liberdade da nova geração, numa associação entre amor e morte lastreada por mitos que cercavam o vírus no início da epidemia, como as hipóteses equivocadas de contágio ou mesmo o estigma da doença como *câncer gay*: "Transmite pela saliva. (...). Transmite pelo suor, você leu em algum lugar (...). Mas na tevê também dá, o tempo todo amor mata amor mata" (ABREU, 1988, p. 95). A possibilidade de contágio limaria o rapaz e sua geração do contato com o corpo do outro, numa relação contraditória em que o medo do amor se



oporiam à necessidade do contato físico: “Você já nasceu proibido de tocar no corpo do outro. Punheta pode, eu sei, mas essa sede de outro corpo é que nos deixa loucos e vai matando a gente aos pouquinhos” (p. 95). Dessa necessidade, viria a armadilha oferecida pelo sexo e a constante possibilidade de violência agregada a ele, representada na fala da narradora na possibilidade de pagar para fazer sexo com o rapaz e em seguida ser roubada por ele.

Por fim, a Dama revela sua esperança em ter alguém que não possa comprar: “Aquele um vai entrar um dia talvez por essa mesma porta, sem avisar” (ABREU, 1988, p. 97) e se permite imaginar o encontro com este desconhecido: “Ele é de jeito que ainda nem sei, porque nem vi” (p. 97). Concluso seu desabafo, nada resta à personagem a não ser vestir sua jaqueta e partir sozinha, voltando a ser o que é todo dia: “fechada sozinha perdida no meu quarto, longe da roda e de tudo: uma criança assustada” (p. 98).

Quanto aos recursos estéticos empregados na narrativa, cumpre frisar que boa parte da produção de Caio Fernando Abreu se dá influenciada pela narrativa dos anos 1970, caracterizada pela fragmentação da escrita em busca de novos significados:

Em qualquer dessas produções será possível identificar, sobejamente, características tais como: uma linguagem dinamizada pela fragmentação estruturadora de significados, a crítica à repressão ideológica, a participação do leitor como produtor de significados, como criador, o desaparecimento progressivo do caráter sagrado e segregador da Arte. (MACHADO, 1981, p. 37)

No caso específico do conto, a participação do leitor se torna fundamental para determinar o gênero em que se enquadraria a narradora. Ora, ainda que toda a narrativa se dê por uma voz feminina, o contexto de produção do conto e o contexto de escrita de Caio Fernando Abreu permitem ao leitor recuperar identidades de personagens profundamente dissonantes com os discursos de gênero e sexualidade vigentes em nossa sociedade.

Assim, permitimo-nos imaginar a Dama como uma mulher profundamente deslocada dos valores sociais a ela impostos, mas também podemos imaginar um homem que reivindica uma voz feminina e que, também por causa disso, vê-se deslocado desses mesmos valores.

Iniciamos nossa análise considerando a hipótese feminina para a personagem.



A DAMA COMO MULHER: O DESABAFO DE UMA VOZ SOLITÁRIA

Podemos pensar a questão feminina a partir da condição secundária ocupada pelas mulheres em todas as sociedades conhecidas (ORTNER, 1979, p. 95). Entretanto, esse lugar ocupado pela mulher é relativizável de acordo com o contexto cultural em que se desempenham as relações de gênero. Assim, é curioso notar a especificidade em que a condição feminina da Dama se dá. A personagem está marcada pelos valores da geração dos anos 1960 e 1970, especialmente, quanto às ideias do feminismo e da libertação sexual.

Ela se queixa da cobrança que sofre por “ir chegando aos quarenta e não casar e não ter esses monstros que eles chamam *filhos*, casa própria nem porra nenhuma” (ABREU, 1988, p. 93, ênfase no original), reclama também por estar sozinha em casa e no mundo. Se, por um lado, o casamento e a reprodução representam a expectativa de uma sociedade conservadora sobre os seus cidadãos, por outro lado, a possibilidade de que estes se insurjam contra esses padrões também revela uma maleabilidade dos valores sociais.

Nesse condão, podemos imaginar que se a personagem vivesse nos anos 1940 no Brasil, a perspectiva de permanecer solteira estaria abolida, ou seria mais remota, tanto pelo excesso de controle por um grupo social difuso como pela imposição da obrigação de forma veemente pela família tradicional. Note-se também que, embora a narrativa não faça alusão à cidade em que se passa, podemos imaginar a personagem numa grande cidade brasileira da década de 1980. Isso é compreendido pela experiência de geração que ela reivindica e que, obviamente, pode ser mais associada às camadas médias urbanas que às populações de pequenas cidades interioranas que, provavelmente, viveram as experiências da liberação de costumes de forma menos intensa que as dos grandes centros.

Presente um discurso padronizado de controle sobre o corpo da mulher, cabe-nos pensar em que limites se dá essa experiência repressora para a personagem. Em sociedades menos estratificadas, como aquelas predominantemente rurais ou nômades, a pouca divisão de tarefas e o constante esforço físico requerido para a subsistência favoreciam o estabelecimento de tabus sobre a mulher, muitas vezes ligados às limitações trazidas por seus ciclos de menstruação e reprodução (ORTNER, 1979, p. 102). Já em sociedades contemporâneas extremamente complexas, como a representada no conto, em que a imposição destes tabus poderia parecer injustificada, prevalece uma hierarquia entre masculino e feminino, mesmo que o emprego da força física e o deslocamento constante não sejam mais demandas impostas aos indivíduos. No caso da Dama, a condição financeira lhe permite inclusive se colocar fora das relações de trabalho, ao viver de rendas e outras coisas mais que prefere não revelar a seu interlocutor. Porém, a independência financeira não se revela capaz de isentá-la de cobranças por não desempenhar o papel de mãe ou esposa que lhe é atribuído socialmente.



A persistência desses valores prova a naturalização de um discurso reiterado pelo grupo social de hierarquização do masculino sobre o feminino. A existência da Dama prova também que há espaços de ruptura dessa estrutura, sem, contudo, deixar de implicar alguma punição para a personagem desviante.

De fato, não podemos desconsiderar que a vigência de padrões sociais não se dá sem confrontos e sua imperatividade implica formas de negociação com seus elementos subalternos. Como exemplo, podemos pensar em sociedades patriarcais, em que as mulheres se revelem donas do espaço interno da casa, tendo autoridade sobre outras mulheres mais jovens e crianças, ou mesmo, algum tipo de poder sobre seus maridos quanto a sua alimentação ou formas de ocupação do espaço doméstico. Podemos pensar também o acesso das mulheres a determinadas profissões, como a educação em níveis mais básicos, a assistência social e a enfermagem. Sendo profissões associadas a uma ideia de assistência e fragilidade, as mulheres podem exercer uma pretensa liberdade laboral mesmo em países mais conservadores, ao tempo em que sua profissão não representa uma ameaça ao patriarcado.

Na hipótese da Dama, vemos um nível mais radical de exclusão, a possibilidade de viver sem trabalhar se revela não como algo emancipador de sua condição, mas como algo que sacramenta sua situação de exclusão. Alijada do convívio laboral, a alternativa de dormir o dia todo não é gratuita. Para esta senhora, a hipótese de ocupar a cidade, o espaço comum de vivência, não se dá na clareza do dia, mas à luz da noite que ilumina espaços marginais, como o bar que ela frequenta reiteradamente.

Se, para os outros clientes do bar, que *rodam a roda*, aquele é só mais um espaço de socialização, contato esse que pode ser estendido a outros espaços de convivência, para a narradora aquele é o único local que lhe cabe. E mais: mesmo neste espaço marginal, sua experiência é limitada, não se dá a socialização com os demais sujeitos. Sua existência ali é mais alegórica que integrativa, como a quarentona solitária e mal amada que encontrou um espaço em que pode ser tolerada, mas não desperta o desejo de amizade ou atenção de mais ninguém, além de seu jovem interlocutor que parece mais ter sido tragado por sua verborragia, sem poder se desvencilhar dela.

Como extensão desta exclusão, a Dama revela a possibilidade do sexo pago: ela pode comprar o rapaz com quem conversa, pressupondo que este não a desejaria ao ponto de relacionar-se sexual ou afetivamente com ela sem alguma compensação financeira específica. Concomitantemente, a personagem não deixa de sonhar com *O verdadeiro amor*, o que revela a ambiguidade de seu desejo afetivo-sexual ao se dizer "(...) louca de vontade de estar lá, rodando junto com eles nessa roda idiota (...)” (ABREU, 1988, p. 91). Assumindo um viés reacionário, ela veria a realização de seu desejo condicionada à satisfação de um estereótipo sobre o feminino domesticado por um vínculo afetivo estável e tradicional, em distonia com a defesa do sexo livre do engajamento feminista dos anos 1960 e 1970.



Excluída do modelo tradicional de casamento e reprodução, limitando sua vivência a espaços marginais e noturnos e sendo exceção mesmo nesses espaços, vemos a persistência da repressão ao feminino agir sobre a personagem que, ao se rebelar contra os valores sociais tradicionais, não encontra um outro modelo em que possa realizar seu afeto e subjetividade. A experiência da personagem, embora extrema, não é exceção na obra de Caio Fernando Abreu, em diversos contos as personagens se veem duramente impedidas de vivenciarem seus desejos. É o caso dos protagonistas do conto *Aqueles dois* que são demitidos do emprego por conta de seu vínculo de afeto, ou da personagem Pérsio de *Pela noite*, que não consegue estabelecer relacionamentos duradouros. Entretanto, se neste último exemplo, surge a possibilidade de encontro com o outro após uma longa jornada noturna, para a Dama a conclusão da jornada implica em voltar sozinha para casa, onde se recolhe como uma criança assustada.

Se uma perspectiva negativa se delineia para a personagem feminina, passemos a especular os desdobramentos que a atribuição de um gênero masculino traz para a personagem.

DAMA COMO HOMEM: QUESTIONANDO PADRÕES DE GÊNERO

Um primeiro ponto a ser ressaltado é que, na literalidade do conto, todas as falas da narradora se dão na voz feminina, o que nos levaria, numa primeira leitura, a atribuir-lhe esta identidade de gênero. Entretanto, como explanamos anteriormente, podemos inferir uma identidade masculina para a Dama da noite a partir do contexto de produção da obra de Caio Fernando Abreu, uma vez que suas narrativas são repletas de personagens que não se enquadram na binaridade masculino/feminino ou na oposição hetero/homossexual. Por exemplo, temos, como narrado no conto *Caçada*, lançado em *Pedras de Calcutá*, a bichinha de “gogó saliente mal disfarçado pela fita de veludo” (ABREU, 2007a, p. 70), ou a personagem Saul que se traveste de Dulce Veiga no romance *Onde andaré Dulce Veiga?*:

Entre os pontos pretos de barba, por trás da camada de maquiagem realçando as maçãs do rosto e a linha orgulhosa, quase dura do maxilar, para tornar a face falsa ainda mais semelhante à dela, sem muita dificuldade reconheci aquela pele morena e os olhos de pânico de vinte anos atrás. As pupilas dilatadas estavam ficas em mim. Em voz baixa, chamei seu nome: - Saul. (ABREU, 2007b, p. 173)

Outro traço da narrativa de Caio que nos permite inferir a identidade da Dama como masculina são as constantes elipses do gênero de suas personagens. Se,



no conto em análise, a personagem não se nomeia homem ou mulher, mas fala sempre na voz feminina, em outros contos do autor são suprimidas da narrativa marcas mais claras de gênero, como o nome das personagens no breve conto *Diálogo de Morangos mofados*, chamadas apenas de A e B. Ou, no mesmo volume, o conto *Luz e sombra* em que o narrador se dirige a seu interlocutor apenas como você, sem explicitar se fala com um homem ou uma mulher.

Partindo dessa abertura dada pelo conjunto da narrativa de Caio, podemos alicerçar nossa análise em dois excertos do conto. No primeiro deles, a narradora afirma: “Se eu tô tesuda e você anda duro e eu precisar de cacete, compro o teu, pago o teu. Quanto custa? Me diz que eu pago. Pago bebida, comida, dormida. E pago foda também se for preciso” (ABREU, 1988, p. 92). No segundo, ela afirma temer a AIDS: “Já pensou se eu tivesse? Eu, que já dei para meia cidade e ainda por cima adoro veado” (p. 95).

No primeiro trecho, vemos uma referência ao sexo pago. Segundo Parker (2002, p. 122), um grande número de espaços destinados à sociabilidade e realização do desejo gay surge a partir do fim dos anos 1970, no Brasil (o conto foi lançado em 1988). Dentre estes espaços, destacam-se as saunas especificamente voltadas para este público, locais em que tanto se pode praticar sexo espontaneamente como pode se pagar por ele. A perspectiva do sexo pago permite aproximarmos a imagem da Dama à de um homem homossexual, já que o fenômeno de proliferação de locais para sexo pago entre homens não encontra espelho no campo feminino. Em outras palavras, em nossa sociedade, o desejo feminino não encontra espaços estabelecidos para a realização de sexo pago da mesma forma como os homens, sejam eles hetero ou homossexuais, encontram para a realização de seu desejo.

Esse *enquadramento* da narradora como homem homossexual também a aproxima de um campo de exclusão em relação à sexualidade dominante. Assim, se podemos supor que a Dama mulher é heterossexual, ao trazermos a personagem para o campo do masculino, sua identidade necessariamente passa a ser homossexual, especialmente quando ela revela ter *dado* para meia cidade e *adorar veado*.

Aqui surge um novo ponto de exclusão para a Dama: ela não destoa apenas da heterossexualidade dominante, sua prática sexual também destoa dos padrões impostos pela cultura brasileira aos homossexuais. Carrara (2007) reflete sobre o sistema indicado por Peter Fry de uma tradicional hierarquia sexual brasileira que se estabelece por meio da oposição entre gêneros. Nesta regra tradicional, dividem-se homens que fazem sexo com outros homens como ativos e passivos (ou bofes e bichas, segundo Posso, 2009), associando estes últimos ao campo do feminino, e reservando a eles o desejo pelos sujeitos ativos/masculinos. Porém a postura do homem Dama da noite é subversiva o suficiente para que, ao mesmo tempo em que reivindica a identidade feminina, permita-se desejar *veados*, ou seja, desejar outros homens que, como ele(a), aproximam-se do campo do feminino.



A narrativa, ao legitimar essa postura, desestabiliza a noção de identidade social como algo estanque, à qual os indivíduos apenas aderiram ao se integrarem nos espaços coletivos. Heilborn conceitua que a identidade social “constitui-se na atualização de princípios de classificação social ordenados por valores que fabricam e situam os sujeitos” (HEILBORN, 2006, p. 137). No conto em tela, a Dama não apenas refuta a identidade sexual heteronormativa, como também refuta a exceção que esta lhe permite de poder ser um homem identificado com o passivo/feminino e que deseja outros homens identificados com o ativo/masculino. Assim, a fabricação da identidade social homossexual pela heteronorma, que rotularia homens passivos/femininos como desejantes de homens ativos/masculinos, é desestabilizada na narrativa.

O outro trecho citado no início dessa seção faz referência à epidemia da AIDS desencadeada a partir dos anos 1980. À época da publicação do conto, a doença era marcada por uma série de estigmas, entre eles, o que a associava aos homens gays como alvo específico do vírus. Assim, a preocupação da personagem em estar ou não contaminada era, à época, mais um medo dos homens gays que das mulheres heterossexuais, o outro perfil que estipulamos em nossa análise. Ressaltemos que na hipótese da mulher Dama, o fato de desejar homens gays também a poria no campo dos *infectáveis*, já que o estigma da doença os acompanharia em suas eventuais relações heterossexuais.

Um último aspecto que podemos ressaltar trata da expectativa social em torno de casamento e filhos. Se na hipótese de uma personagem feminina, a ausência dos dois itens se revela como uma frustração a uma característica que a sociedade veria como natural no corpo da mulher, para a hipótese da personagem masculina também vemos uma frustração, na medida em que o casamento e a procriação seriam uma confirmação da masculinidade e heterossexualidade das quais a personagem abriu mão. Numa sociedade com uma clara hierarquização entre masculino e feminino, escolher transitar do degrau mais alto (abrindo mão da masculinidade representada no casamento e na procriação) para o campo socialmente tratado como inferior (o feminino) se revela uma afronta à identidade social pré-estabelecida.

Em retaliação, esse indivíduo seria repellido para os espaços marginais como os bares e casas noturnas frequentadas por estereótipos negativos tanto do masculino quanto do feminino, como as travestis ou prostitutas. Assim, a alternativa para esses sujeitos seria se esconder durante o dia e *rastejar* pela noite, nos lugares marginalizados que a convenção social lhes legou.



CONCLUSÃO

Em nossa análise, verificamos que a Dama, tanto como mulher quanto como homem, não se encaixa em um modelo tradicional de gênero ou sexualidade.

Na primeira hipótese, vemos uma mulher que não atendeu expectativas sociais como o casamento e a reprodução. A pesada narrativa de Caio Fernando Abreu retrata a exclusão da personagem, como uma representação da mulher não identificada com a identidade social para si reservada, cujo destino seria uma vivência marginal, fora da *roda* que todos os demais parecem girar.

Já na segunda hipótese, temos uma exclusão radicalizada da Dama. Tratando-se de um homem que reivindica uma voz feminina para si, temos um sujeito excluído por ser homossexual, mas que se recusa a assumir os pares ativo/passivo e masculino/feminino ao desejar outros homens igualmente feminilizados, representados na narrativa pelo estigmatizado termo *veado*.

Ainda que as duas hipóteses contemplem sujeitos profundamente dissonantes da norma social vigente, o tom negativo que marca toda a narrativa não nos autoriza a afirmar que se dá uma ruptura com o discurso masculino e heteronormativo, já que à personagem não se resguarda uma alternativa de inclusão social. Como dissemos mesmo nos espaços marginais que frequenta, seu lugar é mais de isolamento que de integração com os demais frequentadores.

Entretanto, mesmo que não verifiquemos um redimensionamento do feminino na narrativa, a indefinição do gênero da personagem permite verificar o quanto a atribuição de identidades sociais pré-estabelecidas aos sujeitos se revela arbitrária e inadequada. Permite verificar também quanto os mecanismos opressores que visam naturalizar as dicotomias entre masculino e feminino e entre hetero e homossexualidade se empenham em manter sua validade ao relegar aqueles que deles discordam para um campo de exclusão.

Assim, a narrativa, ao nos permitir imaginar uma personagem tanto masculina quanto feminina, nos permite ver também a semelhança das experiências de exclusão dos sujeitos homens ou mulheres que ousam se contrapor à *normalidade* masculina e heterossexual.

REFERÊNCIAS

ABREU, C. F. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.



_____. *Onde andar? Dulce Veiga?: um romance*. Rio de Janeiro: Agir, 2007a.

_____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007b.

CARRARA S.; SIMÕES J. A. Sexualidade, cultura e política: a trajetória da identidade homossexual masculina na antropologia brasileira. *Cadernos Pagu*, n. 28, Campinas, janeiro-junho de 2007, p. 65-99.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, n. 53, São Paulo, março/maio 2002, p. 166-182.

HEILBORN, M. L. Ser ou estar homossexual: dilemas de construção de identidade social. In: PARKER, R.; BARBOSA, R. (Org.). *Sexualidades brasileiras*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996, p. 136-145.

MACHADO, J. G. *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*. Florianópolis: UFSC, 1981.

ORTNER, S. B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? Tradução de Cila Ankier e Rachel Gorestein. In: ROSALDO, M. Z.; LAMPHERE, L. (Org.). *A Mulher, a cultura e a sociedade*, v. 31. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 95-120. (Coleção O mundo, hoje).

POSSO, K. *Artimanhas da sedução: homossexualidade e exílio*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.



O RISO NA IDADE MÉDIA, UMA ANÁLISE DA OBRA DE RABELAIS USANDO O PONTO DE VISTA DE AUERBACH¹

Sueli Santos Scremin²

RESUMO: Este trabalho objetiva apresentar como Erich Auerbach analisa uma obra do autor francês Rabelais dentro da descrição da literatura europeia *Mimesis* (2003), que discorre a respeito de diferentes fases literárias. Para haver imparcialidade utiliza-se uma contraposição, Bakhtin. É um confronto de ideias e opiniões, o primeiro sendo judeu-alemão e o último, russo. Uma dualidade entre um estudioso perseguido pelo nazismo e o outro pela cortina de ferro, capitalismo contra comunismo. Aborda-se um ponto em comum aos dois estudiosos, a literatura cômica, entre a Idade Média e o Renascimento. É uma comparação de visões, do ocidente com a do oriente, observando se Rabelais inovou ou não como escritor de obras cômicas.

Palavras-chave: Auerbach. Bakhtin. Literatura cômica. Idade Média. Renascimento. Rabelais.

ABSTRACT: This paper intends to present how Erich Auerbach analyzing a work of French author Rabelais within the description of European literature *Mimesis* (2003), about different periods in the literature. For impartiality it is presented an antithesis, Bakhtin. It is a confrontation of ideas and opinions, the first is a German-Jewish and the other a Russian. There is dualism between a scholar persecuted by the Nazis and the other by the Iron Curtain, capitalism against communism. It approaches a common subject for both scholars, the comic literature from the Middle Ages and Renaissance. It is a comparison of views, from the west to the east, observing whether or not innovated Rabelais as a writer of comic works.

Keywords: Auerbach. Bakhtin. Comic adventure. Middle Ages. Renaissance. Rabelais.

¹ Artigo recebido em 01 de outubro de 2013 e aceito em 24 de novembro de 2013. Texto orientado pela Profa. Dra. Edna Polese.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: ileus1978@yahoo.com.br



INTRODUÇÃO

Erich Auerbach identificou e analisou as diversas fases históricas da arte literária no ocidente, especificando as características inerentes a cada uma das fases. O estudioso judeu-alemão realizou um trabalho de pesquisa, abordando questões como a representação da realidade, o tipo de obra e o foco narrativo, utilizando obras de autores europeus, dos gregos até a modernidade, fazendo uma historiografia da literatura:

Successive chapters of *Mimesis* treat medieval and early Renaissance texts as departures from the Dantean norm, some of them like Montaigne in his *Essais* stressing personal experience at the expense of the symphonic whole, others such as the works of Shakespeare and Rabelais brimming over with a linguistic verve and resourcefulness that overwhelms realistic representation in the interests of language itself. (...) It is not a contradiction to say that this could not have happened without the emergence of humanism, as well as the great geographical discoveries of the period (...).³ (AUERBACH⁴, 2003, p. xix)

Assim, utilizando-se das análises de Auerbach sobre o escritor francês François Rabelais, abordou-se a literatura cômica entre a Idade Média e o Renascimento, a fim de observar se o autor francês inovou ou não como escritor de obras cômicas. Como principal referência adotou-se a obra *Mimesis: the representation of reality in western literature* (AUERBACH, 2003), focando no capítulo 11 que descreve uma publicação de Rabelais, *Gargantua e Pantagruel* (RABELAIS, 2010).

Ter um confronto de ideias e opiniões sobre um mesmo tema é sempre interessante. Para que a análise não soe de forma parcial a Auerbach, elegeu-se uma contraposição. Do outro lado tem-se um estudioso russo, Mikhail Bakhtin (BAKHTIN, 2010) que redigiu sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* atrás da cortina de ferro, durante a existência da União Soviética, publicando sobre Rabelais posteriormente a Auerbach. Ambos deixaram para a sociedade suas inúmeras

³ “Os capítulos de *Mimesis* tratam os textos medievais e da renascença como tiradas do formato de Dante, alguns como os de Montaigne em seus *Ensaio*s exploram a sua experiência pessoal como um todo. Outras como as obras de Shakespeare e Rabelais de forma plena com uma linguística e desenvoltura que superam a representação realista de interesse da própria linguagem. (...) Não é uma contradição dizer que isto não poderia acontecer, sem o surgimento do humanismo, assim como das grandes descobertas geográficas do período (...).” (AUERBACH, 2003, p. xix).

⁴ Todas as traduções da obra de Auerbach (2003) apresentadas neste trabalho foram feitas pela autora do artigo.



contribuições e, dentre elas, a que diz respeito ao cômico na literatura e no cotidiano sócio cultural dos homens.

A VISÃO CÔMICA

Conforme Auerbach (2003), autor judeu-alemão exilado na Turquia durante a Segunda Guerra Mundial, este período foi o mais produtivo de sua vida e permitiu-lhe compor sua obra *Mimesis*, muito utilizada também, no meio acadêmico contemporâneo. Este autor representa a visão do ocidente sobre a obra literária do ocidente, tal autor consegue de forma prática e precisa caracterizar fase a fase da literatura ocidental, embora ele mesmo relate que sua obra não conseguiria contemplar a maioria dos autores europeus:

In 1935, he was forced to quit his position in Marburg, a victim of Nazi racial laws and of an atmosphere of increasingly jingoistic mass culture presided over by intolerance and hatred. A few months later he was offered a position teaching Romance literatures at the Istanbul State University, where some years before Leo Spitzer had also taught. It was while he was in Istanbul, Auerbach tells us in the concluding pages of *Mimesis*, that he wrote and finished the book, which then appeared in Switzerland one year after the war's end.⁵ (AUERBACH, 2003, p. viii)

Já Bakhtin tem sua visão baseada no oriente analisando o ocidente, ele valoriza sobremaneira Rabelais. Associando-o à literatura cômica popular, tentando convencer o ser humano da necessidade do riso. A palavra popular provém de sua imersão num mundo radicalmente comunista, hoje convertido para o socialismo e o livre mercado.

A época de Rabelais, Cervantes e Shakespeare marca uma mudança capital na história do riso. Em nenhum outro aspecto, a não ser na

⁵ “Em 1935, Auerbach foi forçado a desistir de seu cargo em Marburg, vítima da intolerância do Nazismo e de uma atmosfera de crescente nacionalismo exacerbado e ódio. Poucos meses depois, foi-lhe oferecido uma colocação como professor de literatura na Universidade de Istambul, onde anos antes Leo Spitzer também tinha lecionado. Neste período em Istambul, Auerbach terminou a sua obra *Mimesis*. Mais tarde ele foi para a Suíça, um ano após o fim da Segunda Guerra Mundial” (AUERBACH, 2003, p. viii).



atitude em relação ao riso, as fronteiras que separam o século XVII e seguintes da época do Renascimento, são tão bem marcadas, tão categóricas e nítidas. (BAKHTIN, 2010, p. 57)

As novelas de cavalaria do período anterior a Rabelais apontavam as mulheres como belas mocinhas, indefesas a procura de um príncipe encantado, forte, cavaleiro e guerreiro. Já na época de Rabelais tem-se a figura masculina exagerada, o homem é apresentado como beberrão e glutão, vivendo indisciplinadamente e sem limites para o estômago (AUERBACH, 2003, p. 279).

(...) the beautiful young mistress of the castle, relieving the visitor of his armor, wrapping him in a comfortable cloak, and entertaining him most pleasantly until supper is served—all these are graceful vignettes of established custom, one might say of a ritual which shows us courtly society (...) Women play an important part in it; the mannerly ease and comfort of the social life of a cultured class have been attained. And indeed it has assumed a nature which is long to remain one of the most distinctive characteristics of French taste graceful amenity with almost an excess of subtlety.⁶ (AUERBACH, 2003, p. 131)

Bakhtin observa que Rabelais iniciou uma maneira diferente de fazer a crítica social, usando uma linguagem irônica, de coisas grotescas que pode ser considerada popular porque possui relação essencial com a mentira oficial contada pelos dominadores da sociedade. Também utilizou a pluralidade de estilos ao escrever, onde se pode observar a fronteira do riso escarnecedor até a seriedade filosófica:

A tarefa essencial de Rabelais consistia em destruir o quadro oficial da época e dos seus acontecimentos, em lançar um olhar novo sobre eles, em iluminar a tragédia ou a comédia da época do ponto de vista do *coro popular rindo na praça pública*. Rabelais mobiliza todos os meios das imagens populares lúcidas para extirpar de todas as ideias relativas a sua época e aos seus acontecimentos, a mentira oficial, a

⁶ “(...) a linda jovem, senhora do castelo, retira a armadura do visitante, envolvendo-o com um confortável manto, e o entretém de modo prazeroso até que o jantar seja servido — são vinhetas graciosas do costume estabelecido, pode-se dizer que fazem parte da corte (...) mulheres são figuras importantes nessa sociedade; habitando a facilidade e a comodidade da vida social que a elite cultural alcançou. E assim, assumiu-se um caráter que permanece por longo tempo. A característica predominante do estilo francês, da comodidade com um excesso de sutilezas” (AUERBACH, 2003, p. 131).



seriedade limitada, ditadas pelos interesses das classes dominantes. (BAKHTIN, 2010, p. 386)

Por meio dos estudos de Auerbach, percebemos o contrário. Sua obra *Mimesis* mostra que o ineditismo de Rabelais não é tanto quanto está falado por Bakhtin, conseguindo realizar críticas pontuais e indicando os autores dos quais Rabelais retirou tanto a inspiração como os personagens para compor a sua obra, o que é visto na seção seguinte.

Mesmo o público de Rabelais não poderia ser popular, segundo o autor judeu-alemão, visto que a mídia escrita era acessada por pouquíssimos de poucos. Somente pessoas nobres e mercadores que tinham interesses literários seriam potenciais leitores de suas obras (AUERBACH, 2003, p. 278). Ou seja, uma minoria na Idade Média e no Renascimento conseguiria ler, pois a grande massa não sabia ler nem escrever. Seria como dizer que Leonardo Da Vinci fosse um pintor popular e entende-se que não foi:

Undoubtedly Rabelais appeals to the people, because an un-educated public (...). But those to whom his work is really addressed are members of an intellectual elite, not the people. The preachers addressed the people; their vivid sermons were intended for direct delivery. Rabelais' work was meant to be printed, in other words to be read. That, in the sixteenth century, still meant that it was addressed to a very small minority; and even in that small minority, he is not addressing the same stratum as that for which the chapbooks were intended.⁷ (AUERBACH, 2003, p. 278)

ANALISANDO A OBRA

O capítulo 11 de *Mimesis* mostra trechos escritos por Rabelais. Um trecho cita a respeito de como o exército de Pantagruel, em campanha contra o povo dos Almirodes, é surpreendido por uma chuva persistente no meio do caminho. Sendo,

⁷ “Sem dúvida Rabelais apela ao povo, porque é um público não educado (...). Mas o seu trabalho está endereçado de verdade aos membros de uma elite intelectual, não ao povo. Os pregadores se dirigem ao povo; seus sermões vívidos são destinados diretamente ao povo. A obra de Rabelais foi destinada a ser impressa, de outra forma, para ser lida. No século XVI significa que foi direcionada a uma pequena minoria; e mesmo nessa pequena minoria, o autor não está escolhendo a mesma camada social que os livretos da época foram destinados” (AUERBACH, 2003, p. 278).



então, protegido por uma ordem de Pantagruel que propõe que todos os soldados se coloquem bem juntos, para que ele possa usar sua própria língua como abrigo, pois ele consegue ver acima das nuvens que se trata de uma chuva passageira:

Rabelais tells how Pantagruel's army, during the campaign against the people of the Almyrodes (the "Salties"), is surprised on the road by a downpour; how Pantagruel orders them to press close together - he can see above the clouds that it is only a brief shower, and meanwhile he will provide them with shelter. Whereupon he puts out his tongue (seulement à demi), and covers them as a hen covers her chicks. Only the writer himself (ie, qui vous fdis ces tant veritables contes), who had already taken cover elsewhere, and now emerges from it, finds no room left under the tongue-roof.⁸ (AUERBACH, 2003, p. 262)

Este início apresenta uma situação que nos leva a inúmeras reflexões, como por exemplo: Por que a boca? Por que a língua está sendo objeto de proteção para um determinado grupo?

Ao se pesquisar o livro de *Gênesis*, da *Bíblia* (SBB, 2001), no qual a personagem Eva através de sua boca, pela mordida no fruto proibido desgracia o ser humano, afastando-o de Deus, o criador de todas as coisas. A boca de Pantagruel, na obra em estudo, parece desconstruir todo o conceito bíblico da história de Adão e Eva, pois Rabelais dá para a boca uma função protetora, guardiã, objeto do "bem" que livra os soldados de uma situação desconfortável.

Em Bakhtin, pode-se perceber certa crítica contra a sociedade da época, onde as pessoas estão divididas em estamentos, denominadas de nobreza, clero e terceiro estado. Isto contempla um cenário de desigualdades sociais, semelhante ao atual.

Rabelais não se solidarizou jamais até ao fundo com um único dos grupos fundados no interior das classes dominantes (incluindo a burguesia), com nenhum dos seus pontos de vista, nenhuma das

⁸ "Rabelais conta como o exército de Pantagruel, durante a campanha contra o povo de Almyrodes (os "Salgados"), foi pego de surpresa, numa estrada, por um aguaceiro. O modo como Pantagruel ordena aos soldados para ficarem bem juntos – afinal ele podia ver acima das nuvens que era apenas uma rápida garoa, enquanto isso ele lhes proveu abrigo. Ao colocar a sua língua (apenas a metade), e cobri-los como uma galinha cobre seus pintinhos. Apenas o próprio escritor (ie, fazer essas histórias tão reais), que se refugiou em outro lugar, e agora surge a partir dele, não encontra espaço debaixo da língua que dá abrigo" (AUERBACH, 2003, p. 262).



suas medidas, nem com nenhum dos acontecimentos da época. Ao mesmo tempo sabia perfeitamente compreender e apreciar o caráter *relativamente* progressista de certos fatos, inclusive certas medidas tomadas pelo poder real, e rendeu-lhes mesmo homenagem no seu livro. (BAKHTIN, 2010, p. 386)

Para Auerbach, há um agricultor, plantando repolhos para sua sobrevivência. Isto torna o ambiente interno da boca de Pantagrue um local semelhante ao mundo já explorado pelo homem, com uma sociedade econômica bem desenvolvida, problemas relacionados à saúde e cidades bem construídas. Isto nos permite comparar o novo mundo na boca de Pantagrue com o “velho” mundo que era a Europa medieval.

The first person I met there was a man planting cabbages, whereat being very much amazed, I asked him, My friend, what dost thou make here? I plant cabbages, said he. But how, and wherewith, said I? Ha, Sir, said he, everyone cannot have his ballocks as heavy as a mortar, neither can we be all rich. Thus do I get my living, and carry them to the market to sell in the city which is here behind. Jesus! said I, is there here a new world? Sure, said he, it is never a jot new, but it is commonly reported, that, without this, there is a new earth (...).⁹ (AUERBACH, 2003, p. 268)

O personagem Alcofribas não encontra seres fabulosos (AUERBACH, 2003, p. 267), híbridos de humanos e animais. Somente algumas pessoas que se adaptam às circunstâncias com dificuldade. Também se pode comentar nesta pesquisa, a comparação do mundo na boca do gigante com o mundo novo apresentado após a descoberta de novas terras.

De acordo com Auerbach, o país distante é como a descoberta da América que trouxe novas possibilidades. Uma nova visão para os navegadores, que antes acreditavam no oceano terminando no horizonte com grandes cachoeiras, seres mitológicos e serpentes marinhas. Ao invés disso, descobriram terras bem semelhantes às aquelas já dominadas. Um velho mundo em uma nova descoberta.

⁹ “A primeira pessoa que eu encontrei foi um homem plantando repolhos, viu-se que estava muito espantado, perguntei-lhe: – Meu amigo, o que fazes aqui? Eu planto couves, disse ele. – Mas como, e com o que? Disse eu. – Hã, Senhor, disse ele, nem todos podem ter suas bolas (testículos) tão pesadas como um morteiro, nem podemos ser todos ricos. Assim, posso viver a minha vida, e levá-las ao mercado para vender na cidade que está aqui atrás. – Jesus! Disse eu. – Há aqui um novo mundo? – Claro, disse ele. Nunca é uma pequena coisa nova, mas é comumente relatado que, sem isso, não há uma nova terra (...)” (AUERBACH, 2003, p. 264).



Then it became clear to me how right people are when they say: One half the world does not know how the other half lives. Rabelais immediately buries the theme under grotesque jokes, so that in the episode as a whole it is not dominant. (...) Rabelais perhaps owed the most—was one of the first to use the theme of a distant country, in the reformistic manner described above, as an example. It is not only the name: the country of Gargantua and Pantagruel, with its political, religious, and educational forms, is not only called, it is Utopia, a distant, still hardly discovered land.¹⁰ (AUERBACH, 2003, p. 270)

Então, Alcofribas passou seis meses na boca do gigante se alimentando, trabalhando, fazendo tudo que poderia estar fazendo fora da boca de Pantagruel. Utilizando Auerbach, pode-se dizer que foi ingenuamente recebido, não tendo maiores problemas para sua adaptação e permanência, vivendo mais de seis meses na boca do gigante:

Whence comest thou, Alcofrybas? I answered him, Out of your mouth, my lord! And how long hast thou been there? said he. Since the time, said I, that you went against the Almyrodes. That is more than six months ago, said he. And wherewith didst thou live? What didst thou drink? I answered, My lord, of the same that you did, and of the daintiest morsels that passed through your throat I took toll. Yea, but, said he, where didst thou shite? In your throat, my lord, said I. Ha, ha, thou art a merry fellow, said he.¹¹ (AUERBACH, 2003, p. 266)

Utilizando Weffort (2012), isso poderia representar o contato do europeu com os índios na América. De certa forma, foram acolhidos com cordialidade. Houve curiosidade em relação às diferenças na cor de pele o que impressionou muitas

¹⁰ “Então, tornou-se claro para mim como as pessoas corretas são, quando eles dizem: Uma metade do mundo não sabe como vive a outra metade. Rabelais rapidamente enterra o tema em piadas grotescas, de forma que no episódio como um todo, o tema não fique dominante. (...) Rabelais fosse o que mais utilizou o tema de um país distante, à maneira reformista (...). Não é só o nome: o país de Gargantua e Pantagruel, com suas formas política, religiosa e educacional, que não é só chamado de Utopia, uma ainda distante terra mal descoberta” (AUERBACH, 2003, p. 270).

¹¹ “Donde vens, Alcofrybas? Eu lhe respondi: – Fora de sua boca, meu senhor! – E quanto tempo tens estado lá? Disse ele. – Desde o tempo -eu disse- que você foi contra os Almyrodes. – Isso é mais do que há seis meses. Disse ele. – E com que fizeste viver? O que fizeste beber? Eu respondi: – Senhor meu, com o mesmo que você fez, e dos pedaços mais saborosos que passaram por sua garganta tomei pedágio. –Sim, mas -segundo ele- onde fizeste merda? –Em sua garganta, meu senhor. Disse eu. –Ha, ha, tu és um alegre companheiro. Disse ele” (AUERBACH, 2003, p. 266).



tribos indígenas. Depois surgiram inúmeros conflitos relatados na história colonial: choque entre culturas, escravização do índio, exploração das terras, massacres de tribos indígenas e imposição da fé cristã.

Gargantua e Pantagruel (RABELAIS, 2003) foi escrito por Rabelais num momento em que o homem efetivamente realizava várias descobertas sobre si mesmo e sobre o mundo. Das descobertas históricas uma delas é a existência de novas terras, até então desconhecidas, conforme Auerbach.

Também é possível enxergar através da leitura, alguns conflitos e guerras dentro e fora da boca de Pantagruel, o que nos apresenta uma relação com o mundo “real” e não literário visto por Auerbach, em que as relações de insatisfação humana causavam conflitos, lutas entre as classes sociais e, também, as guerras entre os povos da época. Tudo isto vemos memorizado por Rabelais, conforme Bakhtin (2010).

Abel Lefranc has shown that the events of book 1, especially the war against Picrochole, take place on the few square miles of the region which lies around La Deviniere, an estate belonging to Rabelais' father's family; and even to one who does not or did not know this in detail, the place names and certain homely local happenings indicate a provincial and circumscribed setting.¹² (AUERBACH, 2003, p. 272)

Continuando sobre *Gargantua e Pantagruel*, há semelhanças com o livro bíblico de Jonas (SBB, 2001), um profeta que foi engolido por um peixe e que passou três dias e três noites vivendo e orando dentro dele. Se Deus não o salvasse, com certeza Jonas morreria afogado. Tal passagem traz a lembrança que toda história tem relação direta ou indireta com outras já existentes. São combinações de uma fonte com outras anteriores, cada uma com suas especificidades vista por Auerbach.

A análise em Auerbach mostra que a história é narrada na primeira pessoa do singular pelo personagem Alcofribas, como pode ser visto no trecho a seguir:

Then, as well as I could, I got upon it, and went along full two leagues upon his tongue, and so long marched, that at last I came into his mouth. But, oh gods and goddesses, what did I see there! Jupiter confound me with his trisulk lightning if I lie! I walked there as they do

¹² “Abel Lefranc mostrou que os eventos do livro 1, especialmente a guerra contra Picrochole, aconteceu em poucos quilômetros quadrados da região que se situa em torno de La Deviniere, uma propriedade pertencente à família do pai de Rabelais, e até mesmo para quem não faz ideia, ou não sabia disso em detalhes, tais nomes de lugares e certos acontecimentos locais indicam um cenário provincial numa área definida” (AUERBACH, 2003, p. 272).



in Sophie, at Constantinople, and saw there great rocks, like the mountains in Denmark - I believe that those were his teeth. I saw also fair meadows, large forests, great and strong cities, not a jot less than Lyons or Poitiers.¹³ (AUERBACH, 2003, p. 264)

O autor judeu-alemão também encontra o pensamento de Rabelais como oposto ao que estava em vigor na época medieval, ele valoriza o individual. Para Auerbach, o escritor francês é bem comportado, sua obra não é contra o cristianismo, mas o escritor sim. Isto é devido a sua posição de não crer no pecado original, não aceitar a maldade do ser humano e descreer no juízo de Deus.

Para Bakhtin (2010) isso causou um distanciamento de Rabelais das crenças religiosas e um aumento na credibilidade na ciência e suas possibilidades. Com isso há uma decadência da Igreja, que já não possuía respostas para todas as indagações do homem naquele período.

Na obra o escritor francês também critica a censura eclesiástica da Sorbonne descrevendo que Gargantua, durante a infância, é ensinado por teólogos da coincidentemente Sorbonne (BAKHTIN, 2010), e em seu dia a dia é cercado por uma rotina de estudos, comilanças e bebedeiras. Tal educação sofista transforma o gigante em um tolo, simplório, sempre pensativo e distraído. Porém, ao conhecer o jovem Eudemão, recebe ensinamentos conforme o preceito humanista. Então, Gargantua começa a chorar como um "bezerro desmamado".

Para Bakhtin, Rabelais, com seu vocabulário "baixo" conseguiu nivelar as pessoas para uma única categoria, a de "ser humano". Demonstrou que são todos iguais, usando como recurso principal o riso. Esse vocabulário "baixo" embaraça os leitores. E o autor francês não tem dificuldade em integrar tal vocabulário de forma orgânica e completa na trama literária.

Auerbach nos aponta alguns modelos literários usados por Rabelais ao criar sua história. Um deles sobre o gigante Gargantua, narra como 2.943 homens armados devem estrangular o gigante durante o sono e, caem dentro de sua boca, cujos dentes tomam por grandes rochas, o que ressalta quantidades exageradas na sua obra:

(...) we are told how the 2,943 armed men who were to strangle Gargantua in his sleep wandered into his open mouth, mistaking the

¹³ "Então, assim como eu pude, eu analisei, e fui junto por duas léguas sobre sua língua, e por tanto tempo marchei, até que finalmente cheguei em sua boca. Mas, Oh deuses e deusas, o que eu vi lá! Júpiter me confunda com o seu tridente de relâmpagos se eu mentir! Eu andei lá como eles fazem em Sofia, Constantinopla, e vi ali grandes rochas, como as montanhas da Dinamarca - Eu acredito que aquilo eram seus dentes. Eu também vi prados fabulosos, grandes florestas, enormes e fortes cidades, nenhuma coisa menor que Lyons ou Poitiers" (AUERBACH, 2003, p. 264).



teeth for great cliffs, and how later, when he quenched his thirst after sleeping, all but three of them were drowned, the three saving themselves in a hollow tooth. In a later passage of the chapbook, Gargantua gives fifty prisoners temporary quarters in a hollow tooth; they even find an indoor tennis court there, a; eu de paume, to keep them amused.¹⁴ (AUERBACH, 2003, p. 266)

O outro modelo está em um autor antigo muito apreciado por Rabelais cujo nome é Luciano, que em sua obra *True history* informa sobre um monstro marinho que engole um navio com todos os ocupantes. Quando na goela do monstro, tais ocupantes encontram florestas, montanhas e lagos:

(...) tells of a sea monster which swallows a ship with all its crew; in its maw they find woods, mountains, and lakes, in which live various half-animal creatures as well as two human beings, father and son, who had been swallowed twenty-seven years earlier after a shipwreck; they too plant cabbages and have built a shrine to Poseidon. Rabelais, in his way, has combined these two prototypes, taking from the chapbook the giant's mouth, which despite its immense dimensions, has not entirely lost the characteristics of a mouth, and placing within it Lucian's picture of a landscape and a society.¹⁵ (AUERBACH, 2003, p. 267)

Estas duas citações implicam na questão de que não há nada de "puro" ou "original" na literatura. Geralmente são encontrados em uma nova obra, vestígios de outras, consolidando ainda mais a premissa de que tudo é híbrido, combinado.

¹⁴ "(...) somos informados de que 2.943 homens armados estavam estrangulando Gargantua em seu sono. Vagavam em sua boca aberta, confundiram seus dentes como grandes penhascos, e mais tarde, quando ele saciou a sua sede depois de dormir, três deles estavam se afogando, então os três se salvaram em um dente oco. Em uma passagem posterior, Gargantua dá a cinquenta prisioneiros alojamento temporário em um dente oco, eles ainda encontram uma quadra de tênis coberta e uma raquete para mantê-los entretidos" (AUERBACH, 2003, p. 266).

¹⁵ "(...) conta a história de um monstro marinho que engole um navio com toda a sua tripulação, em sua goela encontram bosques, montanhas e lagos. Onde vivem várias criaturas semi-animais, e dois seres humanos, pai e filho, que haviam sido engolidos vinte e sete anos antes após um naufrágio, eles também plantavam repolhos e construíram um templo a Poseidon. Rabelais à sua maneira combinou estes dois protótipos, extraindo desse livreto a boca do gigante, que apesar de suas dimensões imensas, não perdeu inteiramente as características de uma boca, e colocando dentro dela a imagem de Luciano sobre uma paisagem e uma sociedade" (AUERBACH, 2003, p. 267).



Apesar dos modelos literários utilizados por Rabelais, ele consegue escrever de modo peculiar, ao apontar um mundo na boca de Pantagruel muito semelhante ao mundo real da sociedade de sua época, conforme Auerbach.

CONCLUSÃO

Para Bakhtin, Rabelais além de adotar um caráter alegre, das festas populares, criou imagens referentes à vida cotidiana da Idade Média. O mundo na literatura do escritor francês é dual: antigo e novo, morrer e nascer, princípio e fim.

O estudioso Auerbach, ao escrever sobre a obra do escritor francês, aponta que este possui uma pluralidade de estilos, usada para falar a respeito da sociedade medieval, citando questões políticas, filosóficas e educacionais.

Aprofundando a análise, levanta-se uma questão: como alguém tão envolvido com o contexto cristão, no caso de Rabelais, tenha escrito críticas contra a Igreja? O escritor francês foi franciscano durante a juventude, embora tenha detestado o voto de pobreza.

Essa pluralidade de estilos é associada a uma visão que se opõe a unilateralidade da visão de mundo cristã, que admitia apenas a "verdade" pregada pela Igreja. No Renascimento, a Igreja começa a perder sua força e há tolerância entre o profano e o sagrado para cristianizar a sociedade (BAKHTIN, 2010, p. 66).

A sociedade não mudou, ainda existe o conflito do homem entre o oficial e o carnavalesco, o formal e o grotesco. Os problemas do homem continuam os mesmos. Na Revolução Francesa, Rabelais foi tido como um "profeta" do movimento popular (BAKHTIN, 2003, p. 102), embora o público de Rabelais sempre fosse a elite.

Para Auerbach, a presença de um mundo aparentemente "novo" no capítulo estudado permite pensar no que se pode acreditar que seja realmente "novo". Um lugar é novo para um indivíduo que o conheceu a pouco, não sendo novidade alguma para os que já habitam naquele lugar.

Gargantua e Pantagruel é uma leitura que apresenta relatos da memória histórica de Rabelais. Isso é visto em Auerbach, em que o escritor francês desenvolveu um trabalho mostrando a sociedade medieval em que vivia, relatando o cotidiano e tendo traços do seu humor francês. Além disso, foram apresentados outros problemas da época como a peste negra, as guerras, o sofrimento espiritual e a influência da Igreja.

As ideias de Bakhtin a respeito de Rabelais podem indicar a importância do riso para o homem. Ou seja, usar a literatura cômica para criticar a sociedade. Seria possível pensar em transformar a sociedade atual diminuindo



sofrimentos, não a medieval. Isto está de acordo com a utopia comunista do autor russo sobre uma sociedade perfeita.

Os livros de autoria de Rabelais lidos hoje têm um impacto totalmente diferente de quando foram lidos na época do Renascimento. Pode-se falar do inovador, do fantástico e outras honrarias dadas a Rabelais, conforme Bakhtin (2003), que retrata o escritor francês como um dos "profetas" da Revolução Francesa.

Porém, tem-se, em Auerbach, um contraponto: quando as obras de Rabelais foram publicadas pela primeira vez, o impacto na sociedade foi ínfimo. Visto que a gigantesca maioria da sociedade medieval européia não sabia ler. E dos nobres e mercadores que tinham alfabetização e cultura suficiente, pouquíssimos tinham interesse pela literatura, eram os membros da elite cultural. E a imprensa acabara de ser inventada; então, os livros na época eram caríssimos.

O impacto na sociedade atual das obras de Rabelais está mais acentuado em Bakhtin e seu grupo, que citam a linguagem popular tratada como de "inferiores" na época medieval, do que a Auerbach. Este último, embora valorizando a obra de Rabelais, delata as suas fontes de inspiração, retirando o título de inovador na literatura cômica popular. Mas o autor judeu-alemão ressalta que o revolucionário de Rabelais é na forma do escritor francês pensar: a liberdade individual de sentir e ter uma visão própria de mundo (AUERBACH, 2003, p. 276).

REFERÊNCIAS

AUERBACH, E. *Mimesis: the representation of reality in western literature*. Tradução de Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 2003.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

RABELAIS, F. *Gargantua e Pantagruel*. Tradução de David Jardim Jr. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

SBB. *Bíblia de Estudos Plenitude*. Barueri, SP: SBB Sociedade Bíblica do Brasil, 2001.

WEFFORT, F. *Espada, cobiça e fé – as origens do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.



A HIERARQUIA DE VOZES NO POEMA: DUAS ANÁLISES BASEADAS EM SUGESTÕES DA OBRA DE BAKHTIN¹

Maria Luísa Carneiro Fumaneri²

RESUMO: A obra de Mikhail Bakhtin teve inegável influência na teoria da ficção, especialmente o uso que ele faz de termos como “dialogismo” e “exotopia”, mas se nega frequentemente suas contribuições para a compreensão da forma poética e de como a poesia materializa disputas discursivas. Este artigo procura analisar dois poemas a partir da ótica bakhtiniana. Acreditamos que sua definição de linguagem é um caminho não apenas para analisar poesia, mas para explicar sua função duradoura apesar do apogeu da novela por ele reconhecido. Para fazê-lo, optou-se pela leitura de dois poemas que tematizam precisamente o problema da comunicação com o outro, a saber: *Somos sete*, de William Wordsworth, e *Dois anos mais tarde*, de William Butler Yeats.

Palavras-chave: Poesia. Mikhail Bakhtin. Exotopia. William Wordsworth. W. B. Yeats.

ABSTRACT: The work of Mikhail Bakhtin was an undeniable influence to the theory of fiction, mainly his use of terms like “dialogism” and “exotopy”, but we frequently neglect his contributions to understanding how poetry is shaped when it tries to embody the clash of speeches. This paper aims to analyze two poems based in Bakhtin’s ideas. We believe that his definition of language can be an interesting path not only for the analysis, but a way to understand why poetry hasn’t disappeared when novel takes place. In order to achieve this goal, we chose two poems whose subject is precisely the problem of communicate with other person. They are *We are seven* by William Wordsworth and *Two years later* by William Butler Yeats.

Keywords: Poetry. Mikhail Bakhtin. Exotopy. William Wordsworth. W. B. Yeats.

¹ Artigo recebido em 01 de outubro de 2013 e aceito em 17 de novembro de 2013. Texto orientado pelo Prof. Dr. Luís Bueno (UFPR).

² Doutoranda do Curso de Letras da UFPR.
E-mail: marifumaneri@gmail.com



INTRODUÇÃO

Analisar a poesia de uma perspectiva bakhtiniana, como é o objetivo deste trabalho, obriga o analista a ter em mente constantemente a afirmação de Cristovão Tezza de que “o conceito de poesia em Bakhtin (...) no máximo, seria uma nota de rodapé acidental na vida intelectual de alguém que não escreveu sobre este outro gênero” (TEZZA, 2006, p. 196). Dispomos, para contestar tal afirmação, é claro, do trabalho do próprio Cristovão Tezza – especialmente de *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*.

Tal insistência em Mikhail Bakhtin, em parte, advém da insuficiente tendência da tradição de teoria da poesia, baseada quase toda sobre a noção algo problemática de “linguagem poética como desvio da língua corrente”, para entender o poema como fenômeno da cultura. Na realidade, a crítica que o próprio Bakhtin, direta ou indiretamente, faz à “estética material” (ou “poética linguística”) ao longo de sua obra é um importante alerta contra a ideia de poesia como arbitrária-de-tão-autônoma – o que, por sua vez, renova o interesse em estudar a poesia a partir da ótica de um autor que pouco escreveu a respeito dela.

Assumir a possibilidade desse tipo de estudo deve, portanto, assumir os problemas que o estudo da obra de Bakhtin requer – tanto as questões pragmáticas (questão da autoria e variações terminológicas), quanto as teóricas. Quanto às primeiras, creditou-se o nome de Voloshinov – ao lado do de Bakhtin – nos textos que assinou, embora tais textos sejam tratados como parte da argumentação bakhtiniana. A ordem da análise dos textos de Bakhtin respeita menos uma ordem cronológica de escrita, mais uma ordem temática. Parte-se não do pressuposto de uma unidade na obra de Bakhtin – unidade que seria impossível, tendo em vista as dificuldades enfrentadas pelo autor durante sua produção –, mas da confiança de que muitas concepções se mantiveram, embora a terminologia às vezes varie. Quanto às questões teóricas, procurou-se utilizar, como base para a leitura dos poemas, os conceitos de “exotopia”, “centro de valor” e “tom emocional-volitivo” (ou entoação) como principais horizontes da discussão. Essas leituras têm como principal objetivo menos a análise exaustiva dos poemas, mais uma tentativa de exemplificar como às vezes, em poesia, a voz do outro se insinua, embora sem corromper a centralização no discurso do “eu”. A seleção foi, em grande parte, baseada na temática comum às obras – a dificuldade de comunicação humana. A tradução dos poemas está referida em notas de rodapé.

O EU E O OUTRO

No fragmento *Para uma filosofia do ato* (1920 a 1924), Bakhtin coloca o problema da apreensão do mundo nos seguintes termos:



(...) this world is fundamentally and essentially indeterminable either in theoretical categories or in categories of historical cognition or through aesthetic intuition. In the first case we cognize the abstract sense, but lose the once-occurrent fact of the actual historical accomplishment of the event; in the second case we grasp the historical fact, but lose the sense; in the third case we have both the being of the fact and the sense in it as the moment of its individuation, but we lose our own position in relation to it, our ought-to-be participation in it (BAKHTIN, 1993b, p. 16).³

Esse problema tem suas raízes no fato de que a compreensão do mundo é dependente da posição do ser que o compreende. Isto é: o sujeito localiza-se, inevitavelmente, em um espaço-tempo determinado e, além disso, sua posição é transitiva – ele é um ser-evento. Isso ocorre porque o ser mortal, de dentro de sua existência, é incapaz de vê-la como um todo. Ele está inserido nela e nela transita e age temporalmente.

O sujeito assim localizado se dirige em relação às coisas a partir de um lugar-tempo único e irrepitível, já que ninguém pode ocupar esse mesmo espaço-tempo e ver as coisas como ele as vê. É desse lugar-tempo que o sujeito emite juízos de valor, pensa e compreende o mundo. Entretanto, por ser um ser social, ele sofre a influência do outro – outro que, por sua vez, compartilha com ele a posição de sujeito inacabado, único e irrepitível. Para o primeiro sujeito, o segundo sujeito é outro. Por ser o primeiro sujeito capaz de ver o outro “de fora”, ele compreende, por extensão, que o outro também pode vê-lo “de fora”. Ou seja: eu, embora não possa me ver como os outros me veem, sei que eles me veem de outra forma, já que posso vê-los da maneira que eles não se veem.

Cria-se, aí, um “excedente de visão” (“exotopia”). Eu tenho um excedente de visão em relação ao outro, como ele o tem em relação a mim. Assim, eu sou capaz de dar a ele acabamento, coisa que ele não poderia fazer de dentro de si mesmo (embora ele seja capaz de fazê-lo a partir de uma abstração de si mesmo, a partir do olhar externo que eu lhe propicio).

Uma proposta de ética deve, portanto, considerar que, toda vez que o ser se dirige às coisas, ele o faz de uma posição determinada, que o incapacita a ver a totalidade do material.

³ “(...) este mundo é fundamental e essencialmente inapreensível a partir de categorias teóricas, históricas ou por meio da intuição estética. No primeiro caso, entendemos o sentido abstrato, mas perdemos o fato único e singular da realização histórica do evento, no segundo caso, dominamos o fato histórico, mas perdemos o significado, no terceiro caso, temos tanto o ser do fato quanto o significado como momento de sua individuação, mas perdemos a nossa própria posição em relação a ele, a nossa participação nele” (BAKHTIN, 1993b, p. 16). (Todas as traduções da obra de Bakhtin (1993b) foram feitas pela autora deste artigo).



O ser-evento, posicionado em sua existência única e irrepitível, compreende o mundo e posiciona-se em relação a ele. A “responsabilidade”⁴ proposta por Bakhtin deve levar em conta a parcialidade de qualquer ponto de vista sobre o mundo, isto é, que qualquer ponto de vista emitido é naturalmente axiológico, pois nasce de tensões reais entre o eu, formado tanto pelo seu lugar de fala quanto pelos julgamentos recebidos do outro, e o objeto. O eu, que recebe tanto o mundo quanto tudo aquilo que é falado a respeito dele, refrata, de seu lugar de fala e ponto de vista únicos, esses julgamentos. E isso porque o ser-evento é ativo, ou seja, não recebe passivamente as proposições exteriores. Na vida, o eu não se observa como “abstração de si mesmo”, irresponsavelmente agindo sem maiores consequências para seu corpo ou sua mente. O eu participa da sua existência e, a partir dela, tenta lidar com um mundo que é anterior a ele.

And as a result, two worlds confront each other, two worlds that have absolutely no communication with each other and are mutually impervious: the world of the culture and the world of life, the only world in which we create, cognize, contemplate, live our lives and die or – the world in which the acts of our activity are objectified and the world in which these acts actually proceed and are actually accomplished once and only once.

An act of our activity, of our actual experiencing, is like a two-faced Janus. It looks in two opposite directions: it looks at the objective unity of a domain of culture and at the never-repeatable uniqueness of actually lived and experienced life. (BAKHTIN, 1993b, p. 2-3)⁵

Assim, o ser, que participa do “aqui e agora”, que ocupa uma posição sua e somente sua na abstração que é (para ele) a história, é obrigado a atualizar as proposições que conhece por meio da cultura, a fim de torná-las dotadas de sentido. A filosofia bakhtiniana do ato procura afirmar esse único imperativo humano: sua responsabilidade para com o objeto (o outro), na condição de “aqui e agora”. Entretanto, mesmo essa afirmação aparentemente absoluta é desnecessária, *já que só significa quando correlacionada ao ato, ou seja, à situação concreta.*

⁴ Lembramos que o termo “responsabilidade” (*answerability*, na tradução em língua inglesa) na obra de Bakhtin, inclui o sentido de *resposta a alguém/algo e resposta pelos próprios atos*. Nos artigos que tratam de *Para uma filosofia do ato*, sugerem-se também as traduções “responsabilidade”, “responsabilidade” e “responsividade”. Para discussão aprofundada da questão terminológica, ver SOBRAL, 2005, p. 20.

⁵ “E, como resultado, dois mundos se confrontam, dois mundos que não têm absolutamente nenhuma ligação um com o outro e são mutuamente incomunicáveis: o mundo da cultura e o mundo da vida, o único mundo em que nós criamos, apreendemos, contemplamos, vivemos nossas vidas e morremos ou - o mundo em que os atos de nossa atividade são objetivados e o mundo em que esses atos realmente procedem e são realmente realizados apenas uma única vez.

Um ato de nossa atividade, da nossa real experiência, é como um Jano de duas caras. Ele olha em duas direções opostas: ele olha para a unidade objetiva do domínio da cultura e para a singularidade irrepitível do efetivamente vivido e experienciado na vida” (BAKHTIN, 1993b, p. 2-3).



Tal imperativo obriga que se coloque o sujeito (inacabado e mortal) no centro da ética e da apreensão do mundo. Cada sujeito é, para si, dessa forma, um centro de valor, que age responsabilmente/responsivamente. O sujeito não será nunca, do ponto de vista da filosofia do ato, passivo a uma ética transcendental: estar-no-mundo é agir sobre esse mundo e respondê-lo. E ele o faz pela linguagem.

Entretanto, por ser o sujeito um ser social, seus julgamentos de valor carregam, em parte, um horizonte comum com os outros falantes. A linguagem, mundo da cultura, não se confunde, pois, com o mundo natural. Não há uma referencialidade direta entre a língua e o que ela denota, já que as ideias expressadas pelo sujeito não se disfarçam de linguagem, mas são constituídas e formadas por meio dela. Assim, o sujeito, como ser socialmente formado e responsivo às vozes sociais, compartilha, com os falantes de sua comunidade, julgamentos de valor tão intrincados em seus próprios enunciados que ele mesmo dificilmente conseguiria notá-los. E isso porque, embora a língua seja constituída materialmente morfológica, sintática e foneticamente, os enunciados concretos significativos possuem “uma parte percebida ou realizada em palavras” – que é sua constituição material, linguisticamente analisável – e uma “parte presumida”, um contexto “extraverbal” formal (BAKHTIN/VOLOSHINOV, s/a, p. 8).

Esse contexto formal da linguagem deve assumir não só a situação de fala (que, nos enunciados concretos, é fundamental para entender o que eles significam), mas o “tom emocional-volitivo”, a “entoação” que é carregada axiologicamente. No processo comunicativo estão inseridos, ao mesmo tempo, a constituição material do enunciado e certo nível de entendimento compartilhado pelos falantes – do espaço, da situação e da avaliação. O falante sabe que o outro o escuta, e, ao falar, espera desse outro algum tipo de reação (aquiescência ou negação, por exemplo). A resposta esperada se evidencia no próprio enunciado, já que toda a palavra emitida é dupla, ou seja, contém tanto o eu que a emite quanto os julgamentos esperados do outro, o ouvinte. “Emoções *individuais* podem surgir apenas como *sobretons* acompanhando o tom básico da avaliação social. O ‘eu’ pode realizar-se verbalmente apenas sobre a base do ‘nós’” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, p. 8, ênfase no original).

O “nós”, a “comunidade de julgamentos de valor” – ou seja, o grupo de pessoas que compartilha de horizontes comuns – divide, portanto, certas premissas ideológicas. Esse grupo pode abranger uma série de pessoas: a parte presumida dos enunciados concretos pode ser a “*da família, do clã, da nação, da classe e pode abarcar dias ou anos ou épocas inteiras*” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, s/a, p. 9, ênfase no original). Essa parte presumida dos enunciados de um grupo é tão essencial para ele, ou seja, já se tornou tão indiscutível e dogmático seu valor, que ele passa a constituir o próprio significado do enunciado, não sendo necessário sequer verbalizar a valoração. Quando a necessidade de defesa de determinado julgamento se faz necessária, é porque já é tempo de ele ser reavaliado.

Assim, os enunciados verbalizados pelo sujeito apontam sempre na direção de seu ouvinte. Porém, além dessa orientação, Bakhtin identifica outra. Toda vez



em que um enunciado é verbalizado, cria-se um objeto do discurso. Esse objeto é dado como coisa, como acabado, como uma imagem terminada de algo ou alguém. O sujeito é capaz de fazê-lo porque sua posição – como já foi discutido – não coincide com a do objeto, cuja natureza pode ser a mais variada possível. Essa personificação do objeto do discurso (tendência inerente à fala concreta, segundo Bakhtin), o tópico da fala, é o “herói”. Ele é o outro ponto de orientação dos enunciados concretos.

Como vemos, então, cada instância da entoação é orientada em *duas direções*: uma em relação ao interlocutor como aliado ou testemunha, e outra em relação ao objeto do enunciado como um terceiro participante vivo, a quem a entoação repreende ou agrada, denigre ou engrandece (...). (BAKHTIN/VOLOSHINOV, s/a, p. 8; 13, ênfase no original)

Ou seja, ao dirigir-se ao herói (tópico da fala), o falante o faz em determinado tom emocional-volitivo (entoação), que é o mesmo que dizer que o falante o faz de determinada *forma*. A forma, por sua vez, contém inevitavelmente uma valoração positiva ou negativa do herói.

Dessa forma, a entoação do falante contém em si, ao mesmo tempo, o tom com que o falante se dirige ao herói e a expectativa com relação à reação do ouvinte. Se o falante espera anuência por parte de seu ouvinte, seu tom será certamente distinto do que seria se ele esperasse oposição. Além disso, sua entoação em relação ao herói será igualmente axiológica. Ambas as entoações – a direcionada ao ouvinte e a “enformadora” do objeto – são partes constitutivas do discurso. “A relação com o objeto e a relação com a resposta antecipada do ouvinte: eis a dupla face inseparável da enunciação” (TEZZA, 2002, p. 208).

As consequências da relação entre enunciador e objeto da enunciação, ou herói, são bastante importantes para a estética bakhtiniana, que passarei a discutir a partir daqui.

AUTOR E HERÓI

Como foi discutido na seção anterior, para Bakhtin eu posso pensar em mim, em minha “imagem externa” a partir do que recebo dos outros. Entretanto, só posso fazê-lo de *dentro*. Os exemplos dados pelo autor a esse respeito são muitos. Desde a perda de sensibilidade em um membro do corpo, cuja existência somos capazes de reconhecer no espelho, mas que não sentimos de dentro que faz ainda parte de nós



(BAKHTIN, 2003, p. 40) à maneira como lidamos com nossa visualização diante do espelho – imagem que sabemos racionalmente ser a nossa, mas que não sentimos que se confunde com aquilo que somos de fato – nossa imagem interior de nós mesmos está sempre em conflito com nossa “auto-objetivação” (p. 30). Criamos, dessa forma, uma imagem externa de nós mesmos, baseada no acabamento que nos é dado pelos outros ao longo da vida. Uma criança passa a criar seu todo, sua imagem externa, fundamentada na imagem que sua mãe lhe oferece, chegando mesmo a se referir a si mesma no mesmo tom emocional-volitivo usado por ela (p. 46-47). A partir do entendimento da relação entre o mundo objetivo externo e o mundo interior, bem como de minha auto-objetivação, sou capaz de me autopreservar. Conheço que um gesto de afago vindo do exterior será benéfico ao meu eu interior, bem como prevejo que uma pancada será prejudicial e compreendo que esses gestos, quando partem de mim, causam reação semelhante no outro – mesmo não sendo capaz de sentir, de fato, o seu prazer ou a sua dor, a não ser empaticamente. A partir daí, sou capaz de me situar espacial e temporalmente e me relacionar com o mundo externo: “O mundo da ação é o mundo do futuro interior previsto” (p. 42). Ou seja, preparo-me para prever e esperar o que o mundo externo pode causar em meu mundo interior.

O excedente de visão que tenho sobre o outro é essencial na atividade estética. Embora possa haver identificação com o representado, já que o contemplador o reconhece como um “eu”, ou seja, como uma existência humana (ou anímica), esse momento é superado logo de saída. Afinal, para Bakhtin, se não fossemos capazes de ultrapassar o momento da empatia, seríamos incapazes de dar ao objeto representado – ao herói – o acabamento necessário para ver a obra de fora. Ficaríamos, assim, presos às dores do outro, incapazes de preencher com a nossa posição externa a sua experiência e dar sentido ao todo estético. Como na vida o acabamento permite que aconselhemos e ajudemos o outro, na arte nossa posição externa nos permite dar sentido à existência do herói. A empatia – ilusão de sentir o que o outro sente e preencher seu lugar no mundo representado – é apenas um momento necessário para a humanização do herói. Rapidamente, porém, voltamos ao nosso lugar de contemplação do objeto, lugar que não pode coexistir com uma empatia total.

Fundindo-me com Édipo e perdendo o lugar que *ocupo fora* dele, deixo de enriquecer o acontecimento de sua vida com um novo ponto de vista artístico inacessível a ele a partir do lugar único que ele ocupa, deixo de enriquecer esse acontecimento da sua vida como autor-contemplador; mas desse modo destrói-se a tragédia, que era justamente o resultado desse *enriquecimento fundamental* essencial inserido pelo autor-contemplador no acontecimento da vida de Édipo. (BAKHTIN, 2003, p. 65-66, ênfase no original)



O efeito trágico ou cômico depende, portanto, do enriquecimento dado pelo outro, o autor-contemplador – enriquecimento esse semelhante àquele que, na vida, damos ao outro e que recebemos dele, e que justifica a ideia bakhtiniana de uma ética fundamentada no ato responsável e responsivo. O todo estético não pode ser coviviado, já que ele só existe a partir de uma posição externa.

Assim como o espectador não se confunde com o herói, também o autor ocupa uma posição externa a ele, capaz de dar acabamento. A separação entre autor e herói existe, para Bakhtin, mesmo quando eles são aparentemente a mesma pessoa – caso da autobiografia e, aproximando-se do domínio desta proposta de trabalho, da poesia. Na autobiografia, por exemplo, o autor deve tornar-se outro em relação a si mesmo, a fim de apresentar um todo coerente e com sentido. Se não houvesse separação, o sentido se perderia. Trata-se de uma atividade diferente daquela da vida. Na vida, o acabamento do eu, se fosse possível, impediria sua atividade, já que agir exige abertura (BAKHTIN, 2003, p. 11). Entretanto, na obra artística, a abertura indetermina o sentido. É da separação entre autor e herói – e do acabamento que este dá à existência daquele – que o sentido emerge.

Cabe ainda considerar que o autor bakhtiniano é, em grande medida, um ser textual. Entretanto, essa afirmação não implica recusa às tensões do mundo real como importantes para a interpretação da obra. A arte é, pois, produto da cultura. Seu lugar tensiona sempre – como o faz a própria linguagem por princípio – individual (inacabado e mortal) e social.

Mesmo se o poeta, de fato, extrai sua paixão em grande parte das circunstâncias de sua própria vida privada, ainda assim ele precisa socializar esse sentimento, e, conseqüentemente, elaborar o evento correspondente ao nível de significação social.

(BAKHTIN/VOLOSHINOV, s/a, p.19)

Nesse processo, o autor-criador (que Bakhtin opõe ao “autor-pessoa”, o autor biográfico) é “uma posição refratada e refratante” (FARACO, 2005, p. 39). Não há reprodução direta das posições ideológicas declaradas e conscientes do autor biográfico na obra como não há reprodução direta do mundo objetivo na linguagem. Não é possível reduzir, portanto, “o *eu* e o *outro* a um só denominador” (BAKHTIN, 2003, p. 54, ênfase no original), dissolvendo o sujeito nas vozes sociais e esquecendo seu papel ativo. Assim também a noção de autor-criador discursivo é destinada a bloquear interpretações (e explicações) da arte pela psicologia do autor ou qualquer sociologia determinista. Entretanto, enquanto elementos constitutivos da obra, os valores existentes socialmente importam e muito.



Tendo como base, portanto, que, para Bakhtin (e na eficiente síntese de Tezza), “nenhuma significação se instaura, em nenhum evento concreto, sem a presença de, no mínimo, *dois centros de valor*” (TEZZA, 2002, p. 179, ênfase no original) e as implicações desse pressuposto ético-linguístico para a estética bakhtiniana, passarei à discussão de como se dá, na poesia, o acabamento que o autor-criador, “refratário e refratante” do autor-pessoa e de suas experiências como ser social, dá ao seu herói.

POESIA E CENTRALIZAÇÃO DO DISCURSO

O discurso é dialógico, ou seja, orienta-se sempre, em determinado tom emocional-volitivo (que, ao mesmo tempo em que responde às expectativas que seu autor com relação ao ouvinte, dá forma axiológica a seu tópico de fala), ao herói refratando os discursos sociais prévios. Assim:

(...) todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre (...) já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por uma névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. (BAKHTIN, 1993a, p. 86)

Ou seja, “a orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso” (BAKHTIN, 1993a, p. 88), já que “a concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica” (p. 89), incluindo-se, é claro, as obras de prosa e de poesia. Essas obras não criam realidades *novas*, mas transformam, por meio do autor-criador, a realidade admitida, sendo, por isso, consideradas “originais”. De forma única (porque irrepitível), as obras enformam axiologicamente a realidade. O papel, portanto, do autor é ser, como disse James M. Redfield do poeta épico, “master of his material” (REDFIELD, 1994, p. xv).

Entretanto, embora a dialogicidade seja geral na linguagem, é no romance que ela atinge sua intensidade máxima.

A orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem (em todos os graus e de diversas maneiras) (...), deu-lhe a sua peculiar *autenticidade em prosa* que encontra sua expressão mais completa e profunda no romance. (BAKHTIN, 1993b, p. 85, ênfase no original)



Essa exaltação do romance se deve exatamente à sua capacidade como gênero de abarcar os discursos mais diversos a fim de refratar suas intenções e valores sócio-históricos. Assim, a orientação axiológica do autor é refratada por meio da absorção de discursos que não são seus. O romance, como gênero, focaliza na relação entre os vários personagens a sociabilidade da linguagem e, fazendo-o, acaba por tematizar, por princípio, essa mesma natureza dialógica. Não à toa, Bakhtin afirma ser o romance a melhor expressão da tendência dialógica da linguagem. O romance, afinal, pressupõe a caracterização da fala das personagens (fala essa que pode diferir da fala e do tom usado pelo autor) e a interrupção constante da voz do narrador pelas vozes sociais, além da tematização das diferentes expressões ideológicas das diferentes comunidades de julgamento de valor, que se encontram sempre em conflito, como na vida.

Mas e quanto à poesia? Para Bakhtin, o discurso poético exige, antes de tudo, uma centralização da voz. Intrinsecamente, como qualquer outra manifestação linguística, ele é dialógico. Porém, os conflitos de julgamentos de valor enfrentados na etapa anterior à criação (e que, no romance, estão materializados), não aparecem materialmente no poema. "Quaisquer que tenham sido as 'tormentas verbais' que o poeta tenha sofrido no processo de criação, na obra criada a linguagem passou a ser um órgão maleável, adequado até o fim ao projeto do autor" (BAKHTIN, 1993a, p. 94).

Assim, o gênero poético apresenta-se como um discurso unificado e unívoco, ainda que nele ressoem as vozes sociais que o formaram. Entretanto, elas ressoam já refratadas e organizadas em um discurso único que, mesmo quando é um discurso de questionamento, é um discurso "sobre a dúvida" que "deve ser um discurso indubitável" (BAKHTIN, 1993a, p. 94). Se, portanto, o autor-prosador mede frequentemente "o seu mundo com escalas linguísticas alheias" (p. 95), o autor-poeta renega a "(...) interação com o discurso alheio" (p. 93). O discurso poético tende ao "indubitável, indiscutível, englobante" (p. 93).

Como observou Tezza, essa afirmação do autoritarismo do discurso poético pode parecer, aos nossos olhos sócio-históricos, que têm as ideias de democracia e tolerância como valores sociais máximos, extremamente crítica da poesia. Entretanto, Tezza observa que essa centralização extremista do discurso poético só ocorre no projeto de uma poesia pura. O gênero (e todos os seus elementos composicionais), afinal, está formalmente ligado ao projeto autoral. Ele não é dado pronto para que a ideia de realidade a ser representada se adapte a ele, mas é moldado e utilizado a fim de melhor representar essa ideia de realidade pretendida pelo autor-criador. Ou seja: não há uma essência do gênero poético ou prosaico, mas uma tendência, na apropriação do discurso, a concentrar-se em diferentes momentos da atividade verbal. Tezza propõe, a fim de evitar o equívoco de ver em Bakhtin o discurso poético como um gênero inevitavelmente fechado, uma margem de estilização do discurso como guia para a análise da obra. Nas extremidades dessa linha estilística, estariam os gêneros puros, sendo a poesia pura o



gênero centralizador por excelência e a prosa pura o gênero multidiscursivo e plurilíngue (TEZZA, 2005, p. 203).

A poesia pura, em que a centralização do discurso é extrema, confunde-se com o projeto, frequente na tradição poética, de uma linguagem ancestral. Mesmo as componentes composicionais de reiteração poética servem a esse propósito de isolamento da palavra (TEZZA, 2002, p. 187-189). Porém, na prática, a centralização do discurso é uma maneira de, no projeto autoral, limitar a voz alheia e concentrar-se em apenas uma apreciação sobre o mundo. Se, em prosa, frequentemente os julgamentos de valor refratados por meio das personagens e do plurilinguismo estão hierarquizados a ponto de a impressão ser a de que um discurso “venceu”, na poesia, essa vitória é dada, normalmente, previamente pela escolha da concentração em um só polo da atividade verbal.

Entretanto, ao falarmos em centralização do discurso, deve-se deixar claro em quem ele está centralizado. Embora os estilos se dividam em termos quantitativos, em essência, como vimos, eles funcionam da mesma maneira. Se o dialogismo é característico de toda a linguagem humana, na atividade estética, independentemente do gênero, há pelo menos dois componentes envolvidos: o autor e o herói. Vimos que, na autobiografia, por exemplo, eles não se confundem, já que só há possibilidade de acabamento se há exotopia por parte do autor. Da mesma forma, em poesia autor e herói não se confundem. Se o “eu” que fala no poema, o “eu lírico”, fosse exatamente o eu autoral criador, não haveria exotopia e, portanto, o sentido final da obra como unidade se perderia. O “eu” tematizado, portanto, não se confunde com a instância autoral. Como foi discutido, o autor-criador refrata as emoções e experiências do autor-pessoa, elaborando-os discursivamente e socialmente. Essa elaboração distancia-se da experiência ela mesma, por consequência, já é outra refratada. Embora possamos sem dúvida relacionar uma série de temas poéticos com a biografia e vivência autoral, elas ali estão também refratadas e são, portanto, relevantes apenas na medida em que se colocam como conteúdo da obra. Na poesia de cunho confessional, por exemplo, o uso da biografia – que se quer direto – é devidamente refratado e, principalmente, abstraído da eventicidade do ser. Do contrário, não haveria nem acabamento e nem sentido. O sentido na poesia confessional é, afinal, dado pela elaboração das experiências *de fora*, ainda que sejam experiências pessoais. O eu que as elabora social e linguisticamente lhes dá acabamento e, conseqüentemente, dota-lhes de uma significação que elas não têm na vida, significação que lhes dá valor estético, possibilidade de contemplação e impossibilidade de atividade.

Como exemplo prático da dinâmica entre autor e herói na poesia, dispomos da única análise que Bakhtin fez, em *Para uma filosofia do ato*, de um poema



de Pushkin ("Razluka"⁶). Em sua análise, Bakhtin identifica dois sujeitos ativos – "ela" (a amada morta) e "eu", que seria "the lyrical hero (the objectified author)"⁷ (BAKHTIN, 1993b, p. 66). Ou seja, aquilo que comumente chamamos de o "poeta" é um eu objetificado, o herói (tópico de fala). A partir de sua linguagem responsável, ele se refere – como busca explicitar a análise bakhtiana – ao mundo a partir de um tom emocional-volitivo próprio. Entretanto, esse tom é sempre contaminado pelo tom da amada morta, que fala por meio da fala do "eu". Todo o poema transita entre essas duas visões de dois heróis, sendo que só conhecemos o tom emocional-volitivo de um deles por meio da voz de outro. Em um exemplo prático: "Bound for the shores of your distant homeland/ You were leaving this foreign land (...)"⁸ (p. 65-66). Nesses dois versos, Bakhtin encontra uma mistura entre a entoação do "eu" e de "ela". "Homeland" e "foreign land" pertencem ao universo ativo de "ela" – a Rússia, afinal, não é seu lar, mas uma terra estrangeira para ela, embora não seja para o poeta. Esse é apenas um exemplo de como, em poesia, a preponderância de tom é do "eu", embora ele possa ser contaminado pelo outro de dentro de seu próprio discurso. O outro, embora não se insinue como voz caracterizada e determinada, é parte do discurso de eu e também objeto do discurso – um herói filtrado pelo herói preponderante e concentrador da voz: o "eu" objetificado.

A concentração da voz, como vimos, cria um discurso de autoridade e também um discurso que se quer inteiramente responsável por qualquer proposição. A partir de agora, buscarei exemplificar essa dinâmica por meio de dois exemplos. O primeiro engloba completamente o outro em seu discurso, como estratégia de vitória discursiva e moral sobre ele. O segundo apresenta a voz alheia caracterizada, para deixá-la ganhar.

A TENSÃO ENTRE DOIS CENTROS DE VALOR EM DOIS POEMAS

Em *Two years later*, de W. B. Yeats, originalmente em *Responsibilities*, de 1914:

⁶ O poema, que parte da separação entre o "eu" e sua amada, separação essa que deveria ser temporária (ela estava retornando à Itália, sua terra natal), mas que acabou sendo definitiva, já que ela morreu por lá, busca, na transcendência do sonho de, em algum plano (na morte ou na vida após a morte) a concretização do beijo de reencontro que nunca mais poderá acontecer. A versão em inglês está transcrita em BAKHTIN, 1993b.

⁷ "o herói-lírico (o autor objetivado)" (BAKHTIN, 1993b, p. 66).

⁸ "Com destino à costa de sua distante terra natal/ Você está deixando esta terra estrangeira" (BAKHTIN, 1993b, p. 65-66).



TWO YEARS LATER

Has no one said those daring
 Kind eyes should be more learn'd?
 Or warned you how despairing
 The moths are when they are burned,
 I could have warned you, but you are young,
 So we speak a different tongue.

O you will take whatever's offered
 And dream that all the world's a friend,
 Suffer as your mother suffered,
 Be as broken in the end.
 But I am old and you are young,
 And I speak a barbarous tongue. (YEATS, 1992, p. 66)⁹

Esse é um poema que centraliza fortemente o discurso. Tematizando a relação com uma jovem mais nova, o herói lírico é o centro de valor praticamente único ao longo de todo o poema. Ele é o discurso de autoridade absoluto – e também um discurso autoritário. Toda a despreocupação da jovem, que seria característica de sua idade, é apresentada aqui pelo acabamento do “eu”. Entretanto, para o “eu”, que é capaz de, de fora da juventude despreocupada, dar-lhe acabamento, o tom é de pessimismo. Ele prevê que a história malfadada de um outro “outro” (a mãe da jovem) pode se repetir na história da filha. Porém, o problema do herói lírico é que a jovem não consegue ver-se pelo tom emocional-volitivo patriarcal e pessimista dele – que, sendo ele a voz centralizadora, julga ser o “verdadeiro”.

Assim, o “eu”, por meio de perguntas, insinua toda a tragédia futura que ele antevê e teme por ter sido contemplador da tragédia pregressa. Os olhos da menina, que o autor classifica como simultaneamente atrevidos e dóceis, deveriam, na opinião dele, ser mais cautelosos. A segunda “pergunta” que o herói lírico lhe dirige é ainda mais direta – embora ele a faça por meio de uma metáfora. Saberá ela como as mariposas – quando, em busca de luz, acabam presas e morrem com o mesmo calor que buscavam – sentem desespero? Apesar do tom moralista usado nas perguntas, apesar de o “eu” realmente crer que alguém deveria tê-la avisado a respeito desses perigos, ele se recusa a fazer. Ele admite que *poderia* tê-lo feito, mas suas línguas são diferentes. Um é incapaz, portanto, de compreender o outro – e a comunicação está bloqueada.

A segunda estrofe abre mão das perguntas. Já sabemos que o “eu” fala sozinho, devido à impossibilidade comunicativa, e ele dá margem a todo o seu autoritarismo, deixando enfim as insinuações da primeira estrofe de lado para antecipar

⁹ DOIS ANOS MAIS TARDE: “Ninguém falou da falta de cultura/Dessas pupilas tão ousadas?/ Nem lhe avisou da angústia que tortura/ As mariposas quando são queimadas?/ Eu lhe diria, mas... é juvenzinha; A sua língua não é igual à minha.// Você pensa que o mundo é amigo seu./ E a tudo que surgir vai dizer sim;/ Há de sofrer como sua mãe sofreu,/ E como ela há de estar quebrada ao fim./ Mas sou velho e você é juvenzinha,/ E é língua bárbara esta língua minha” (YEATS, 1992, p. 67). (Tradução de Paulo Vizioli).



a vida da menina por meio da maneira como ele interpretou a vida da mãe: ao confiar em tudo e todos, ela vai sofrer e ter um fim triste. Não importa, obviamente, que a mãe e a filha *não sejam a mesma pessoa*. No tom emocional-volitivo do poeta, a jovem ingênua e a mãe que cai em desgraça se confundem, em uma ideia de passado e futuro que ignora época ou possibilidade de mudança. O destino das duas, por terem cometido os mesmos erros, deve cair no mesmo ciclo vicioso, que só será percebido tarde demais, já que, na juventude, não há a projeção do futuro possível.

Após o doutrinamento da segunda estrofe, o herói lírico repete a constatação (que já fizera no fim da primeira estrofe) da juventude dela em face à sua experiência e a conseqüente impossibilidade de comunicação. Embora os trechos sejam sintática e semanticamente muito parecidos, há uma diferença fundamental. Da primeira vez, o herói só tem olhos para o que o "outro" tem de estranho e errado – "I could have warned you; but you are young" (YEATS, 1992, p. 66). A juventude da moça é o defeito que a impede de ser avisada, e que a obrigará a traçar o mesmo destino miserável da mãe. Na segunda estrofe, no entanto, há uma tentativa bastante rápida de abstração do eu e conseqüente compreensão do lugar do outro, de empatia com o outro – "But I am old and you are young/ And I speak a barbarous tongue" (p. 66). Ao voltar-se, dessa segunda vez, primeiro para o "eu" e objetificá-lo, o herói reconhece a sua condição – ele é um velho, que, nesse contexto, é um valor não positivo. Do ponto de vista do outro, da garota, ele é um velho. A adjetivação de "língua" também se dá no tom emocional-volitivo da garota: para ela, o idioma dele é incompreensível porque é bárbaro – classificação bastante negativa, já que caracteriza o herói lírico como estrangeiro, incivilizado e incompreensível do ponto de vista da juventude que agora impera, o que estabelece uma incomunicabilidade essencial entre as gerações.

O segundo poema que gostaria de analisar da perspectiva da penetrabilidade da voz do outro na voz do "eu" é um poema relativamente longo. Em seu projeto de colocar o homem comum, sua vida e linguagem no centro da poesia, Wordsworth utiliza, neste caso específico, um elemento composicional tipicamente dramático (mas também prosaico) – o diálogo – a fim de filtrar, a partir do tom emocional-volitivo do herói lírico, a voz do outro e tensionar, assim, o ponto de vista primeiramente expresso pelo "eu".

WE ARE SEVEN

A Simple Child,
That lightly draws its breath,
And feels its life in every limb,
What should it know of death?

I met a little cottage Girl:
She was eight years old, she said;
Her hair was thick with many a curl
That clustered round her head.



She had a rustic, woodland air,
 And she was wildly clad:
 Her eyes were fair, and very fair;
 –Her beauty made me glad.

"Sisters and brothers, little maid,
 How many may you be?"
 "How many? Seven in all," she said,
 And wondering looked at me.

"And where are they? I pray you tell."
 She answered, "Seven are we;
 And two of us at Conway dwell,
 And two are gone to sea.

"Two of us in the church-yard lie,
 My sister and my brother;
 And, in the church-yard cottage, I
 Dwell near them with my mother."

"You say that two at Conway dwell,
 And two are gone to sea,
 Yet ye are seven! I pray you tell,
 Sweet Maid, how this may be."

Then did the little Maid reply,
 "Seven boys and girls are we;
 Two of us in the church-yard lie,
 Beneath the church-yard tree."

"You run about, my little Maid,
 Your limbs they are alive;
 If two are in the church-yard laid,
 Then ye are only five."

"Their graves are green, they may be seen,"
 The little Maid replied,
 "Twelve steps or more from my mother's door,
 And they are side by side.

"My stockings there I often knit,
 My kerchief there I hem;
 And there upon the ground I sit,
 And sing a song to them.

"And often after sun-set, Sir,
 When it is light and fair,
 I take my little porringer,
 And eat my supper there.

"The first that died was sister Jane;
 In bed she moaning lay,
 Till God released her of her pain;
 And then she went away.

"So in the church-yard she was laid;
 And, when the grass was dry,
 Together round her grave we played,
 My brother John and I.

"And when the ground was white with snow,
 And I could run and slide,



My brother John was forced to go,
And he lies by her side."

"How many are you, then," said I,
"If they two are in heaven?"
Quick was the little Maid's reply,
"O Master! we are seven."

"But they are dead; those two are dead!
Their spirits are in heaven!"
'Twas throwing words away; for still
The little Maid would have her will,

And said, "Nay, we are seven!". (WORDSWORTH, 1955, p.82-84)¹⁰

O primeiro ponto de vista apresentado é a voz tradicional da lírica: o discurso centralizador do "eu". Ele apresenta ao leitor todas as impressões que tem da criança. Esse "outro", a garotinha, é aqui apresentado como uma imagem inteiramente não-temporal, sem história e sem mortalidade. Ao olhar a criança, o que o "eu" vê é apenas vida. Entretanto, ele pergunta, antecipando uma pergunta que o autor-criador, ao longo do diálogo entre herói lírico e criança, deixa o tempo todo por ser respondida: "what should it know of death"?

O discurso muda nesse ponto. É completamente abandonado o tom lírico da primeira estrofe e entram narração e descrição, seguidas de diálogo. O "eu" apresenta a menininha sempre em um tom de carinho e aprovação. Apesar de sua pobreza e rusticidade, ela é bela e o deixa satisfeito com sua beleza cheia de vida, juventude e inocência. Porém, esse tom rapidamente será desconstruído à medida que a menina fala. Ao longo de seu discurso, a pergunta inicial – que está na voz do herói lírico, mas é a pergunta do autor-criador ali materializada e também a questão que ele

¹⁰ SOMOS SETE: "Simples criança,/ Que o alento a vida verte,/ A cada membro a cada crença,/ Que saberia ela sobre a morte?// Vi uma Menina lá nos prados;/ Oito anos me disse ter;/ E seus cabelos cacheados/ O rosto estavam a lhe envolver.// De jeito tosco do interior,/ Usava a roupa em desalinho:/ Os olhos lindos, cheios de fulgor/ À sua beleza ri sozinho.// 'Irmãos e irmãs, cara Menina,/ Quantos sois?' Lhe disse assim./ 'Quantos? Sete', nossa sina/ Falou olhando para mim.// 'Onde estão? Lhe perguntei./ 'Sete ao todo a vagar;/ Dois em Conway, sim eu sei,/ E dois que foram para o mar.// 'Dois de nós, na tumba lá estão,/ Junto à igreja e a casinha./ Minha irmã e meu irmão;/ Fiquei com eles e a mãezinha.// 'Disseste, em Conway estão dois,/ E dois se foram para o mar,/ Pois fala, – Se sete então sois,/ Menina, como isso vai ficar?// Assim replicou a donzela,/ 'Sete ao todo somos;/ Dois deitados lado à capela,/ Ao pé da árvore os colocamos.// 'Corres por aí, com alegria,/ Estás bem viva, eu não brinco;/ Se dois jazem junto à abadia/ Então sois somente cinco.// 'São verdes os túmulos, posso jurar',/ Respondeu-me a jovem donzela./ 'A doze passos de meu lar,/ Lado a lado à capela.// Ali cirzo sem descanso/ E me sento rente ao chão/ Ali bordo o meu lenço/ Canto a eles a canção.// 'Sempre ao cair da tarde,/ Quando está claro o luar,/ Trago a tigela sem alarde/ Ali faço meu jantar.// 'Primeiro foi Jane, minha irmã;/ Gemeu na cama horas a fio,/ Deus livrou-a da dor numa manhã;/ E assim ela partiu.// 'Na relva deitaram ela;/ E entre a grama do verão/ Brincamos em torno à sua estela,/ Eu e John, o meu irmão.// 'Quando tudo alveja com a neve,/ Folgava a correr e deslizar/ Meu irmão John teve vida breve,/ Está a seu lado a deitar.// 'Quantos sois?', continuei indeciso,/ 'Se dois estão no céu em louvor?// E ela respondeu-me preciso;/ 'Somos sete, sim, senhor!// 'Mas eles se foram, dois morreram!// Suas almas estão no paraíso!// E isto de nada adiantava,/ Pois ela jamais vacilava,/ E dizia, 'Somos sete!', num sorriso" (WORDSWORTH, 2007, p. 77-83). (Tradução de Alberto Marsicano e John Milton).



coloca ao leitor – é rapidamente respondida (ao menos para o leitor, já que o “eu” parece não compreendê-la).

A conversa entre o herói e a garotinha vai, sutilmente, adquirindo um tom de discussão. Ele baseia-se na verdade universalmente conhecida de que sete menos dois são cinco. O detentor dessa verdade matemática é o autor, mais velho, mais experiente. A menina, entretanto, alterna o tom respeitoso e submisso, que trata o herói por “master”, com uma pequena ousadia: neste caso, não cabe a afirmação da verdade matemática. A verdade que a criança defende é uma verdade emocional, que não pode submeter-se à frieza da matemática (tema esse, aliás, largamente explorado pelo romantismo de língua inglesa).

O autor baseia-se na informação dada pela criança: ela, mais seus seis irmãos, são sete. Ela sabe contar, como demonstra desde o início: dois estão em Conway, dois estão no mar e dois estão no cemitério. Quanto a esses últimos, o autor desconfia: ora, se eles estão mortos, então quantos são, ao todo, na família? Apenas cinco, diz o “eu”.

Neste ponto – dois primeiros versos da décima estrofe: ““Their graves are green, they may be seen, / The little Maid replied” (WORDSWORTH, 1955, p. 83) –, a menina apela para a existência visual das tumbas, que concretizam uma espécie de existência dos irmãos. Segue-se o monólogo da menina, que demonstra que ela continua a conviver emocionalmente com os seus mortos. Lá, no cemitério, ela canta para eles, tricota e come. A companhia dos mortos é algo natural para ela, pois faz parte de seu dia-a-dia, independentemente dessa convivência ser impossível e algo mórbida. Ela inicia então, em sua argumentação, o *flashback* da vida dos irmãos. Jane vivia de cama e, então, “Deus a liberou de sua dor”. Essa primeira morte é mais bem recebida pela criança, já que ela usa o velho argumento de aceitação da morte como descanso das tormentas da vida da doente. A segunda morte é mais complicada. John era seu companheiro de brincadeiras, mas, em um momento particularmente proveitoso para jogos, seu companheiro foi “forçado” a ir para a morte. O tom do verbo usado demonstra que, apesar da aceitação da inevitabilidade da separação, ela ocorre de maneira selvagem e violenta do ponto de vista do tom emocional-volitivo da criança.

Depois de ouvir esse relato longo, o “eu” parece animado em provar sua importantíssima verdade universal de que $7-2=5$. Ele percebe que a criança entende perfeitamente que os irmãos se foram. Eles estão no céu, portanto não precisam entrar na conta. Mas a garota defende com rapidez seu ponto: são sete. O “herói”, um pouco descontrolado, utiliza pela primeira vez no diálogo a palavra “mortos”, abrindo mão dos eufemismos, e a repete enfática e violentamente, a fim de ganhar da garotinha. Pela última vez há manifestação do herói: ““Twas throwing words away; for still / The little Maid would have her will” (WORDSWORTH, 1955, p. 84). Do ponto de vista do herói, por ser teimosa, a garota ganha. A voz dela, a última apresentada, nega o discurso do herói e o próprio valor da discussão. Ela abandona o submisso “master”: ““Nay, we are seven!”” (p. 84).



Embora o herói lírico, contaminado pelo valor da verdade matematicamente universal, não reconheça a vitória, a pergunta lírica, que refrata a voz autoral na primeira estrofe, está respondida. O que alguém cheio de juventude e vida sabe da morte? Sabe, e sabe muito mais que o "eu".

Nesse segundo poema, a objetificação do "eu" é mais evidente. Talvez, poder-se-ia afirmar, devido ao contraste entre as vozes materializadas. Entretanto, seria difícil qualificá-lo de "poema narrativo". Apesar de sua dramaticidade evidente, a centralização lírica é preservada pelo questionamento proposto – um questionamento que permeia toda a leitura do diálogo posterior.

CONCLUSÃO

A poesia, caracterizada pela centralização no "eu", é um discurso de autoridade e autoritário. Isso não implica, obviamente, isolamento do mundo. Se o romance busca, por meio do acabamento dado aos outros, dar sentido à existência, pode-se argumentar que o poema busca dar acabamento ao "eu" e dar sentido ao fundamental conflito entre o que conheço de dentro em face do que conheço de fora.

Se a valorização do discurso alheio é um valor social no ponto em que nos encontramos na história, a banalização dessa valorização é, acredito, também inquestionável. Prova disso é a insistência na valorização vazia do outro por meio do "politicamente correto", da necessidade de legislação para defender direitos igualitários e o clichê hipócrita de que "todos são iguais e merecem respeito". A poesia, ao problematizar a relação do "eu" em face de um mundo que lhe é exterior, presta serviço a um momento igualmente importante do ser social – momento em que o "eu" julga o mundo, às vezes de forma cruel, de dentro de seu lugar único e irrepetível, e que é, para ele, o critério único realmente ativo e responsável.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira com a colaboração de Lucia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. São Paulo: HUCITEC, 2002.



_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC, 1993a.

_____. *Toward a philosophy of the act*. Tradução de Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1993b.

BAKHTIN (VOLOSHINOV). *Discurso na vida e discurso na arte*. Tradução para uso didático por Cristovão Tezza e Carlos Alberto Faraco, sem ano.

FARACO, C. A. Autor e autoria. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 37-60.

REDFIELD, J. M. *Nature and culture in the Iliad: the tragedy of Hector*. Durham: Duke University Press, 1994.

SOBRAL, A. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 11-36.

TEZZA, C. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Tese: Universidade de São Paulo, 2002.

_____. Poesia. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 195-217.

WORDSWORTH, W. *O olho imóvel pela força da harmonia*. Tradução de Alberto Marsicano e John Milton. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____. *The prelude; selected poems and sonnets*. New York: Rinehart, 1955.

YEATS, W. B. *Poemas*. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.



A ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *O MISTÉRIO DA PROSTITUTA JAPONESA* (1998), DE VALÊNCIO XAVIER: UM DIÁLOGO ENTRE TEXTO E IMAGEM¹

Regina Célia da Cruz²

RESUMO: A novela *O mistério da prostituta japonesa* (1998), escrita por Valêncio Xavier, foi adaptada para a tela por Beto Carminatti e Pedro Merege como *O mistério da japonesa* (2005). O presente estudo considera a adaptação na perspectiva da transcodificação, investigando esta passagem como processo de criação e recepção e como produto que implica na tradução do texto adaptado em uma nova linguagem. Serão analisados diferentes aspectos idealizados pela equipe de produção, tais como a reconfiguração da narrativa e da protagonista, cortes, novos enfoques e outros elementos fílmicos. A análise e discussão das especificidades descritas utilizam o referencial teórico de Linda Hutcheon e Robert Stam, valorizando o dialogismo intertextual que se estabelece entre os textos.

Palavras-chave: Adaptação. Processo de criação. Transcodificação. Dialogismo intertextual.

ABSTRACT: The novella written by Valêncio Xaxier, *O mistério da prostituta japonesa*, was adapted for the screen by Beto Carminatti and Pedro Merege as *O mistério da japonesa*. This study considers film adaptation in the transcoding perspective, investigating transposition as creation and reception process and as product which entails the translation of the adapted text into new language. Different aspects conceived by the film production crew, such as the reconfiguration of narrative and protagonist, editing, new approaches and other cinematic elements will be examined. For the analysis and discussion of the specific textual and cinematic elements, the theoretical framework of Linda Hutcheon and Robert Stam will be used, privileging the intertextual dialogism established between texts.

Keywords: Film adaptation. Creation process. Transcoding. Intertextual dialogism.

¹ Artigo recebido em 01 de outubro de 2013 e aceito em 13 de novembro de 2013. Texto orientado pelo Prof. Dr. Luiz Roberto Zanotti e pela Profa. Dra. Anna Stegh Camati.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: receliac@hotmail.com



INTRODUÇÃO

O objeto deste estudo é a adaptação fílmica em curta-metragem da novela *O mistério da prostituta japonesa* (1998), escrita por Valêncio Xavier e elaborada, em 2005, pelos diretores Beto Carminatti e Pedro Merege sob o título *O mistério da japonesa*. A novela descreve em detalhes o lugar e o mistério no encontro de um casal num hotelzinho barato – hotel de *rendez-vous*. Após o encontro, o homem tenta rever a mulher que desaparece e deixa para ele uma dúvida – “Será mesmo que ela sentiu prazer? Uma prostituta?” (XAVIER, 1998, p. 190).

O filme mostra a trama criando novas possibilidades de leitura, como pode ser verificado no material de divulgação distribuído no período de seu lançamento:

Uma cidade grande. Um homem solitário. Um encontro com uma prostituta japonesa num hotelzinho de rendez-vous. O que teria acontecido naquele encontro, que marcaria para sempre a vida daquele homem? “O Mistério da Japonesa”. (CARMINATTI; MEREGE, 2011)

No presente estudo apresentamos a atualidade da discussão da problemática da adaptação no sentido da relação entre o texto e a imagem. Karl Erik Schollhammer, em seu artigo *Regimes representativos da modernidade*, afirma a “relação texto-imagem, entre a representação visual e a literatura, com abordagem fértil para a compreensão da literatura numa sociedade cada vez mais dominada pela dinâmica da ‘cultura da imagem’” (SCHOLLHAMMER, 2001, p. 28, ênfase no original). Evitando uma comparação simplista entre as duas produções, será importante considerar a “relação entre *discurso e visibilidade*” (p. 28, ênfase no original), ainda mais específica “a relação entre o que o texto ‘faz ver’ e o que a imagem ‘dá a entender’” (p. 28, ênfase no original).

O autor da novela, Valêncio Xavier Niculitcheff, é considerado “um dos grandes nomes da pesquisa de cinema no Brasil, sendo um dos fundadores do Centro de Pesquisas do Cinema Brasileiro – CPCB” (CARMINATTI, 2011). Sua atuação em vários campos da comunicação e em outras artes mostra em sua obra literária uma narrativa multifacetada. Além da pesquisa em cinema, Valêncio Xavier foi escritor, jornalista, historiador de cinema, cineasta, fotógrafo, cenógrafo, artista gráfico, assistente de direção artística, produtor, roteirista, diretor de novelas e de curtas-metragens em vídeos e na televisão.

Xavier criou e dirigiu o projeto da Cinemateca do Museu Guido Viaro (1975), hoje Cinemateca de Curitiba, que na época foi um espaço de produção, estudo e discussão sobre cinema. O local oportunizou a pesquisa e formação de profissionais que atualmente realizam diversos projetos cinematográficos, além da divulgação das



produções cinematográficas brasileiras que dificilmente eram apresentadas em salas de cinema de grande circulação. Os cineastas que realizaram a adaptação conviveram com o escritor através da participação em curso e nos projetos da Cinemateca, e também pela aproximação na produção do filme cujo projeto Xavier acompanhou de perto.

O diretor Pedro Merege, que trabalhou na cinemateca no período de sua criação junto a Xavier, tem graduação em engenharia cartográfica e conheceu o cinema através do teatro amador, do qual participou na juventude. O seu companheiro de direção, Beto Carminatti, também participou das Oficinas de Cinema ministradas por Valêncio Xavier na Cinemateca de Curitiba, tendo produzido e dirigido, recentemente, o documentário sobre a vida do escritor *As muitas vidas de Valêncio Xavier* (2011).

Anderson Faganello e Stella Simião são os atores que vestem os personagens da trama na tela. A direção de fotografia é de Alziro Barbosa e a trilha sonora, que foi premiada³, é criação de Celso Loch que produziu músicas inéditas para o filme.

PERSPECTIVAS TEÓRICAS: ADAPTAÇÃO

Para Schollhammer, “a relação entre literatura e imagem já não se limita ao encontro singular da obra literária com a obra visual, mas deve ser vista na perspectiva mais ampla dos estudos das visibilidades, da cultura visual e do desenvolvimento tecnológico de novas formas de representação visual” (SCHOLLHAMMER, 2001, p. 31). Desta forma, ainda segundo o Schollhammer, os estudos atuais evitam as limitações das abordagens comparativas enfatizando a hibridização de texto e imagens, pois “nenhum signo artístico se apresenta como puramente verbal nem como puramente visual” (p. 33).

Linda Hutcheon afirma que “devido à sua complexidade as adaptações são processos coletivos” (HUTCHEON, 2011, p. 36). A utilização de linguagens específicas exige a participação de diferentes leitores/autores na construção da adaptação, neste caso, a equipe de produção do filme. “A adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, isto sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (p. 45).

Nessa perspectiva, é possível investigar a passagem da novela para o cinema como processo de criação e recepção e como produto que implica na tradução do texto adaptado em uma nova linguagem e uma nova leitura. A adaptação é entendida por Hutcheon como:

³ Premiação do “10º FAM – Florianópolis Audiovisual Mercosul: Escolha do júri oficial da categoria melhor curta-metragem 35mm. (...). Melhor Trilha Sonora Original: Celso Loch, por ‘O Mistério da Japonesa’ (PR)”. Disponível em: <http://www.forumdosfestivais.com.br/noticias_comp.php?id=441>.



Por envolver diferentes mídias as adaptações são recodificações – traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Tradução num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação – uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos. (HUTCHEON, 2011, p. 40)

Schollhammer, abordando a impossibilidade de distinção entre os elementos textuais e visuais do signo, acrescenta:

No caso dos hipertextos se tornou praticamente impossível distinguir entre o elemento visual e textual do signo, o que cria uma nova dimensão de significados não redutível nem ao sentido literal da linguagem nem à semelhança mimética da imagem. Da mesma maneira, nenhuma imagem hoje representa um sentido em função da sua pura visibilidade, mas encontra-se sempre inscrita num texto cultural maior abrindo para formas diferentes de leitura cujas fronteiras ainda não percebemos com clareza. Em outras palavras, não podemos tratar a imagem como *ilustração* da palavra nem o texto como *explicação* da imagem. O conjunto texto-imagem forma um complexo heterogêneo fundamental para a compreensão das condições representativas em geral. (SCHOLLHAMMER, 2001, p. 33, ênfase no original)

Para Hutcheon “o que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento. Portanto, os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores” (HUTCHEON, 2011, p. 43).

As adaptações sofrem a influência de questões culturais, econômicas e políticas, sendo que, para Hutcheon: “Talvez a adaptação como replicação sem repetição indique simultaneamente as *duas* maneiras possíveis de definir a narrativa: como uma representação cultural específica de uma ‘ideologia básica’ e como um traço humano universal” (HUTCHEON, 2011, p. 233-234, ênfase no original). Nessa “ideologia básica” como “um traço humano universal” pode-se pensar a possibilidade de uma leitura considerando os estereótipos.

Talvez, por essa razão, a supressão do adjetivo “prostituta” no título do filme tentaria desviar a ligação direta a um filme pornográfico. Contudo, apresenta cenas eróticas e acentua sua trama central na ideia do mistério. Assim como a novela, o



filme não enfatiza o tom pornográfico, o que poderia sugerir o título de um vídeo com tais imagens. No aspecto econômico, o patrocínio poderia também sofrer interferências.

Em seus estudos sobre a linguagem cinematográfica, Marcel Martin considera que:

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica (...) marcada por uma ambivalência profunda: resulta da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo essa atividade se orienta no sentido preciso desejado pelo realizador. (MARTIN, 2003, p. 21)

Robert Stam, em seu "argumento geral de *A literatura através do cinema*" (STAM, 2008, p. 19, ênfase no original), refere-se à fidelidade como "indesejável" (p. 20) e considera que "uma adaptação não é tanto uma ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual (...) auxilia-nos a transcender as aporias da 'fidelidade'" (p. 21, ênfase no original). Referindo-se aos conceitos de Gerard Genett, afirma que: "Adaptações fílmicas são hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e realização" (p. 22).

Como linguagem rica e sensorialmente composta, o cinema, enquanto meio de comunicação, está aberto a todos os tipos de simbolismo e energias literárias e imagísticas, a todas as representações coletivas, correntes ideológicas, tendências estéticas e ao infinito jogo de influências no cinema, nas outras artes e na cultura de modo geral. Além disso, a intertextualidade do cinema tem várias trilhas. A trilha da imagem "herda" a história da pintura e as artes visuais, ao passo que a trilha do som "herda" toda a história da música, do diálogo e a experimentação sonora. A adaptação, neste sentido, consiste na ampliação do texto-fonte através desses múltiplos intertextos (STAM, 2008, p. 24, ênfase no original)

Robert Stam afirma ainda que "o artista cinematográfico, (...) torna-se um orquestrador, o amplificador das mensagens em circulação emitidas por todas as séries – literárias, visuais, musicais, cinematográficas, publicitárias, etc." (STAM, 2003, p. 230).



ANÁLISE

Valêncio Xavier inicia a novela com o parágrafo: “O quarto do hotelzinho barato, uma escadinha de três degraus descendo para nele se entrar. Hotel de *rendez-vous*. A prostituta japonesa vai na minha frente. Conhece o caminho” (XAVIER, 1998, p. 185). A descrição da portaria não aparece no início da novela, apenas após a saída do casal do quarto.



Figura 1: Mostra a chegada do casal à portaria do hotel.(O MISTÉRIO da japonesa, 2005)

A produção do filme escolhe mostrar a portaria do hotel situando o espectador, mostrando o caminho pelo qual a mulher leva o homem até o *pequeno quarto*.

Para Stam, a adaptação apresenta a diferenciação entre os textos por suas linguagens distintas.

Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com as palavras (escritas e faladas), mas ainda com a música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas – pouca possibilidade de uma fidelidade literal. (STAM, 2008, p. 20)

A entrada no hotel aparece no filme pelo olhar do homem, nas imagens capturadas pelo movimento de câmera que acompanha a mulher pelo *labirinto*



que leva ao pequeno quarto. A luz e as imagens de corredores reproduzem a descrição do texto na novela.

Eu não saberia reconstituir o caminho que nos conduziu da portaria do hotelzinho barato até este pequeno quarto. Muitas vezes trilhadora do labirinto, a prostituta japonesa caminha adiante de mim pelos caminhos escuros. Por portas fechadas, um longo corredor estreito, um pequeno pátio mal iluminado pela noite, uma escadaria que sobe à esquerda, depois à direita, outro negro corredor cortado em cruz por outro corredor sem luz, uma negra sala sem portas, talvez uma varanda. Como é escura a noite sem estrelas! Um corredor de paredes sem portas e a porta de um pequeno quarto. Não sei dizer para que parte do hotelzinho barato dá esta janela basculante. (XAVIER, 1998, p. 186)

A INTERPOLAÇÃO DE UM PRÓLOGO

Valêncio Xavier inicia a novela descrevendo e mostrando, como na figura abaixo, o quarto onde acontece o ato central da trama, o encontro íntimo do casal.

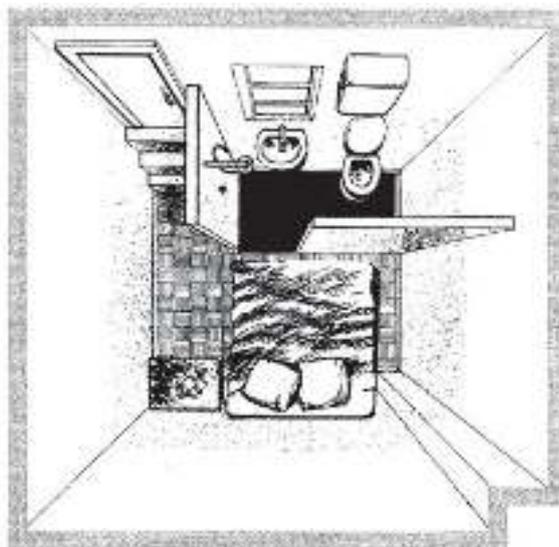


Figura 2: Mostra o quarto visto de cima. (XAVIER, 1996, p.185)



Os diretores/produtores Beto Carminatti e Pedro Merege iniciam o filme com a chegada dos personagens ao quarto e logo depois mostram o caminho percorrido numa sequência atemporal. Vários cortes inserem o espectador na trama. Como afirma Linda Hutcheon sobre “uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos” (HUTCHEON, 2011, p. 40).

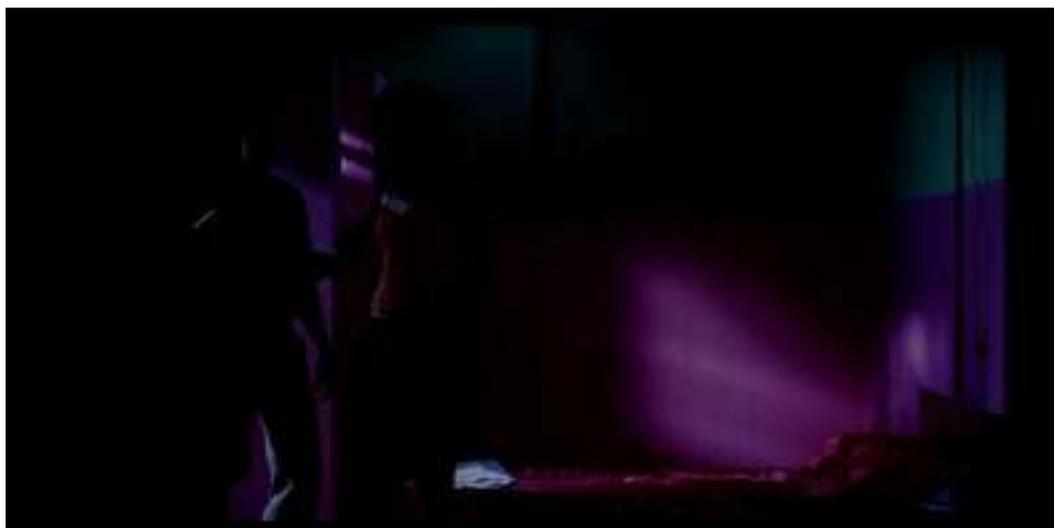


Figura 3: Mostra o casal dentro do quarto ainda escuro. (O MISTÉRIO da japonesa, 2005)

Uma cena antecede o início do filme, o prólogo mostra uma rua com casas antigas e uma praça num dia nublado, uma interpolação que “amplifica as mensagens em circulação” (STAM, 2003, p. 230). Valêncio Xavier aparece conversando com uma mulher do outro lado da rua. Poucas pessoas passam, e a imagem remete a uma rua de prostituição na cidade de Curitiba. Imagem que, como já dissemos, não está descrita na novela.

Hutcheon esclarece que existem “*equivalências* em diferentes sistemas de signos” (HUTCHEON, 2011, p. 32, ênfase no original). Apesar do título do filme não mencionar a atividade profissional da mulher, a busca do homem por uma prostituta está indicada na *narrativa* e no *texto narrativo*⁴. Primeiro pelas imagens das ruas escuras e quase vazias do prólogo – sugerindo um final de tarde – tratar-se de um lugar na cidade de Curitiba em que a prostituição acontece. No hotelzinho barato há uma recepção onde está um porteiro calado que entrega as chaves para a mulher. Uma escada que ela sobe lenta e sensualmente. Na novela não há a descrição dessas cenas.

⁴ A narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada (AUMONT, 2012, p. 106).



Na nota bibliográfica, ao final do livro *O mez da gripe*, Xavier revela que a ação de *O mistério da prostituta japonesa* se passa em São Paulo, no bairro da Liberdade⁵. No filme, o prólogo sugere que a história acontece na cidade de Curitiba.

A cena do quarto é descrita no início da novela e também é mostrada na primeira cena do filme. A narrativa não linear, que é característica do escritor, torna-se complexa na adaptação para o texto narrativo, uma vez que os cortes têm que ser precisos e conexos. Uma habilidade que a equipe de produção do filme articula em seu produto.

O quarto do hotelzinho barato, uma escadinha de três degraus descendo para nele se entrar. Hotel de *rendez-vous*. A prostituta japonesa vai na minha frente. Conhece o caminho.

O quarto já é pequeno e, partindo do lado da porta, acompanhando os degraus, construíram uma parede que não chega ao alto do teto baixo do pequeno quarto. Dentro do pequeno quarto, essa parede acompanha os três degraus e termina pouco adiante de onde eles terminam. Traçando um cubículo, dentro do já cubículo que é o pequeno quarto, outra parede avança, partindo da parede oposta à parede dos três degraus. Essa parede não chega a se encontrar com o final da parede construída a partir do lado da porta de entrada do pequeno quarto. Um vão sem porta. Essas duas paredes, que não se encontram e não alcançam o teto baixo, formam um cubículo sem portas. Ocupam um pequeno espaço dentro do pequeno quarto do hotelzinho de *rendez-vous*, formando um minúsculo banheiro. Diferente do piso do pequeno quarto, piso de tacos de madeira cinza muitas vezes lavado, nunca encerado, o chão do banheiro minúsculo é cimentado, pintado de vermelho. (XAVIER, 1998, p. 185)

A equipe de produção do curta-metragem realizou uma sequência de cortes na montagem para adaptar o texto descrito acima e desenvolve, por meio da iluminação, a chegada dos personagens através de suas sombras.

⁵ A primeira versão desse conto foi publicada no nº 117 da revista *Quem*, de Curitiba, em agosto de 1984 (XAVIER, 1998, p. 323).



DA NOVELA AO FILME – O TÍTULO E O MISTÉRIO

O convite que Valêncio Xavier faz ao leitor para dentro do texto é irresistível, e no curta-metragem de Carminatti e Merege não há como fugir. Até se pode sentir o “labirinto cheirando a mofo” (XAVIER, 1998, p. 186) nos corredores que levam ao quarto, assim como a expectativa produzida pelo título de ambos os textos. O filme utiliza a iluminação, a velocidade e a música para produzir a sensação do lugar descrita por Xavier.

A velocidade e o andar da mulher atravessando o labirinto que leva ao pequeno quarto, o mistério cria um clima de sedução. Os detalhes ampliam a expectativa do encontro para o ato central da trama. Durante o encontro íntimo do casal no pequeno quarto, sobre a cama, as palavras do narrador desaparecem, a cena do encontro íntimo é explícita e as palavras são suprimidas deixando a interpretação por conta da subjetividade.

Na novela, o mistério aparece no processo e na dinâmica do enredo. A narrativa jornalística de Xavier remete a uma trama em que os personagens dialogam apesar de suas línguas distintas (português e japonês) e se entendem durante o encontro. Fica apenas a dúvida do homem pela linguagem do corpo da mulher.

Não sei o que ela sentiu. Permaneceu, permanece silenciosa e não sei para onde olha. Seu coração bate rápido e descompassado. Levanto a cabeça e olho para ela. Inquieto?

— Nossa, seu coração está batendo tão esquisito.

—てもよかつたわ。

—Verdade?

—ほんとうよ。

Não demonstrou. Será que ela diz a verdade? Fico só olhando. Eu diria que ela está completamente imóvel. Imóvel somente na superfície visível do corpo cor de chá, pele lisa sem pelos, suave monte-de-vênus de parca penugem. Coração batendo forte, ela olha não sei para onde. (XAVIER, 1998, p. 188-189)

Os recursos específicos do filme traduzem a trama na expressão dos personagens, na sensualidade, no lugar, nos detalhes do cenário (atuação dos atores, iluminação, cenário, vestuário, cor, som, velocidade, posição de câmera e ângulos de filmagem) e ativam múltiplas sensações. A música instrumental se mistura aos sons das cenas e os diálogos. O volume aumenta e diminui durante o filme. Um bolero japonês, composição do mesmo músico, encerra o filme.



No filme, a cena da entrada do hotel mostra a mulher vestida com uma minissaia e uma blusa decotada e colada ao corpo, que após pegar a chave do pequeno quarto, sobe uma pequena escada. A câmera está colocada em um ângulo de filmagem excepcional – a *contra-plongée*⁶ – que segundo Marcel Martin “dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos, destacando-os” (MARTIN, 2003, p. 41).

Na novela, a mulher é “trilhadora do labirinto (...). Seguindo sempre adiante, com a chave na mão, a prostituta japonesa me conduziu pelo labirinto cheirando a mofo. Foi ela a primeira a entrar no pequeno quarto às escuras e me alertar: (...)” (XAVIER, 1998, p. 186).

No curta-metragem, na passagem pelos corredores, as imagens mostram a mulher sozinha, em algumas cenas ela não aparece, mostrando apenas o corredor num “cenário expressionista⁷” (MARTIN, 2003, p. 64) que revela um lugar mal cuidado com falhas na pintura carregada das paredes e as sombras que tentam trazer a sensação de umidade, “cheirando a mofo”. O piso encerado de vermelho e com riscos devido ao alto tráfego de pessoas no lugar. As imagens vão perdendo o foco à medida que ela anda, antes de chegar num pequeno pátio onde há varais com cobertores velhos pendurados no caminho.

Logo em seguida, a imagem do homem aparece de costas andando atrás da mulher e o som da música aumenta o volume imediatamente, causando uma expectativa em relação ao próximo ato – a chegada ao quarto, onde a cena agora é da mulher no chuveiro.

A cena mostra a autoridade e o domínio do espaço que na novela descreve a segurança da mulher ao conduzir o freguês. Por toda a trama ela tem o domínio da situação e ao sair do quarto: “A luz do pequeno quarto fica acesa, a porta aberta. A prostituta japonesa segue na frente, conhecedora dos caminhos, corredores, escadas, pátios e terraços que levam à portaria do hotelzinho barato” (XAVIER, 1998, p. 189).

Ao sair do hotel, diante do convite do homem para *ficar mais tempo com ela*, se despede com a mesma altivez. “– Escuta. – はい – Quer tomar alguma coisa? Vamos num barzinho aqui por perto?” (XAVIER, 1998, p. 190).

O homem repete o convite que é recusado pela mulher. “– 私は友人との楽しみを持っている Fica para outra vez...” (XAVIER, 1998, p. 190).

Marilia Kubota, em sua dissertação de mestrado intitulada *As narrativas “japonesas” de Valêncio Xavier: O mistério da prostituta japonesa & Mimi-nashi-Oichi*, afirma que há uma visão equivocada sobre a mulher japonesa, considerada

⁶ O tema é fotografado de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar (MARTIN, 2003, p. 41).

⁷ O expressionismo funda-se numa visão subjetiva do mundo, manifesta por uma deformação e uma estilização simbólicas (MARTIN, 2003, p. 64).



no imaginário ocidental como mulher sexualmente insaciável e submissa. Tema que Valêncio Xavier trata com ironia na novela, segundo Kubota:

O estereótipo sobre a mulher japonesa é uma corrupção da imagem da gueixa, trazida pelos soldados americanos, após a Segunda Guerra Mundial. As gueixas, no Japão, são mulheres devotadas às artes, treinadas para entreter homens abastados e entediados. Raramente seus serviços incluem sexo. Durante a ocupação americana da ilha de Okinawa, japonesas empobrecidas se prostituíam, dizendo ser geeshas. (KUBOTA 2012, p. 47)

Tema que é tratado com sutil ironia por Valêncio Xavier em sua narrativa que enfatiza o estranho que se aproxima e permanece desejando o reencontro.

Kubota, na introdução de sua dissertação, coloca uma discussão que fará sobre *japonesidade* e aponta para a proposta de Xavier. "O escritor reinventa, com olhar crítico, o Japão projetado pelo estereótipo 'exótico' relacionado ao *locus* Oriente. Valêncio manipula as representações do imaginário popular para denunciá-lo, usando o estereótipo num discurso irônico" (KUBOTA, 2012, p. 2-3).

CONCLUSÃO

Sendo a adaptação um processo de criação e recepção, há uma tensão na tradução para uma nova linguagem, se estabelece um conflito entre a escrita e a imagem. *O mistério da japonesa*, como produto, mostra a possibilidade da utilização da linguagem cinematográfica na recriação de um texto para a tela.

Assim, podemos perceber que os textos, assim como as imagens, apresentam personagens sem juízo de valor que falam línguas diferentes e mesmo assim conversam e se entendem, às vezes, por gestos e expressões corporais, e seus nomes não são revelados. As imagens captadas pela câmera, que em alguns momentos é apresentada através do olhar do homem, envolvem o espectador, criando uma expectativa durante a passagem pelos corredores como um "labirinto" que leva ao "pequeno quarto".

A novela traz a descrição detalhada do ambiente e apresenta o desenho ilustrativo do quarto, que aparece de cima. O desenho do quarto que aparece visto de cima está no início da novela, já no filme não há essa imagem. Nas cenas do "pequeno quarto" os enquadramentos são fixos e horizontais, provavelmente pela dificuldade de posicionamento no espaço da locação e o tempo para as filmagens.



No mistério da novela, a solução não importa, a trama é o que interessa imediatamente. Coloca também a dúvida do cliente como um elemento essencial. Já o filme apresenta o último parágrafo da novela em diversas cenas longas, nas quais o cliente aparece procurando reencontrar a mulher para dissipar a sua dúvida e o desejo pelo reencontro.

A insistência de Xavier sobre o “pequeno quarto” sendo um “cubículo”, colocando-o como um personagem, e os acontecimentos dentro dele, tornam-se o centro da trama, passando por uma humanização na leitura da produção do filme.

O filme mostra na cena do encontro íntimo o detalhe da reação da mulher que, sutilmente, coloca a possibilidade de uma sensação de prazer, o que demonstra a leitura da equipe de produção do filme. O título do filme não revela a palavra ‘prostituta’, mostra as cenas do lugar descrito na novela e utiliza como recurso o narrador/personagem que fala a maior parte do texto da novela, inserindo, ainda, a imagem, a cor, o movimento, a luz, o som e a música.

REFERÊNCIAS

AS MUITAS vidas de Valêncio Xavier. Direção de Beto Carminatti. BRA: Celluloid Cinevídeo Ltda.; Celluloid Cinevídeo Ltda., 2011. 1 DVD (90 min).

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. 9. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.

CARMINATTI, B. *Beto Carminatti*. Portfolio. Disponível em: <<http://fulltimecom.com.br/beto/>>. Acesso em: 25 nov. 2012.

CARMINATTI, B.; MEREGE, P. *O mistério da japonesa*. Panfleto de divulgação do lançamento do filme, 2005.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.

FORUM DOS FESTIVAIS. *Fórum dos festivais*. Disponível em: <http://www.forumdosfestivais.com.br/noticias_comp.php?id=441>. Acesso em: 04 set. 2013.

KUBOTA, M. A. *As narrativas "japonesas" de Valêncio Xavier: O mistério da prostituta japonesa & Mimi-nashi-Oichi*. 92 p. Dissertação (Mestrado em Letras Estudos Literários). UFPR, Curitiba, 2012.

MARTIN, M. *A Linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.



MEREGE, P.; LIMA, C. *Cine Ó conhece Pedro Merege*. Disponível em: <<http://www.otv.tv.br/video/cine-o-conhece-pedro-merege/>>. Acesso em: 25 nov. 2012.

O MISTÉRIO da japonesa. Direção de Beto Carminatti e Pedro Merege. BRA: Merege Produções e Lemos Carminatti Produções; Merege Produções e Lemos Carminatti Produções, 2005. 1 DVD (17 min).

SCHOLLHAMMER, K. E. Regimes representativos da modernidade. *Alceu*: revista de comunicação, cultura e política, v. 1, n. 2, Rio de Janeiro, jan./jun. 2001, p. 28-41.

STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. Do texto ao intertexto. In: _____. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003, p. 225-236.

XAVIER, V. O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Naschi-oichi. In: _____. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 183-191.



FRANKENSTEIN, OU O MODERNO PROMETEU: A GÊNESE DE UM MITO E DE UM GÊNERO LITERÁRIO MODERNO¹

Sônia Érika Kátia do Amaral Tognoli²

RESUMO: O mito de Frankenstein, a criatura monstruosa que se rebela contra seu criador, é ainda hoje um fenômeno da mídia – teatro, cinema, televisão, histórias em quadrinhos e desenhos animados – embora grande parte do público desconheça sua conexão com o romance de Mary Shelley, *Frankenstein*, ou *O moderno Prometeu*. Este é o primeiro objetivo deste trabalho: estabelecer as origens de um ícone da cultura popular moderna como produto das profundas transformações sócio-histórico-culturais na Inglaterra, na transição entre os séculos XVIII e XIX. Em complementação, examinam-se as características que fazem do romance o precursor da ficção científica, reconhecido pela crítica. Para por em relevo a natureza mitológica do personagem, estabelecem-se paralelos com a figura de Prometeu, o Titã que tentou roubar o fogo divino da morada dos deuses.

Palavras-chave: Mary Shelley. *Frankenstein*. Mito. Ficção científica.

ABSTRACT: To this day the myth of Frankenstein, the monstrous creature that rebels against its creator, has been a phenomenon of media – theater, film, TV series, comic strips and cartoons – although the public in general may be unaware of the character's connection with Mary Shelley's novel *Frankenstein or The Modern Prometheus*. This is the first aim of this work: to trace this icon of modern popular culture to its origins in the profound social, historic, and cultural transformations that occurred in England, in the transition from the XVIII to the XIX centuries. In the sequence, this paper examines the novel's characteristics as the recognized precursor of today's science fiction narratives. In order to put into relief the mythical nature of the monster's origin, parallels are established with Prometheus, the Titan that attempted to steal the divine fire from Mount Olympus.

Keywords: Mary Shelley. *Frankenstein*. Myth. Science Fiction.

¹ Artigo recebido em 01 de outubro de 2013 e aceito em 16 de novembro de 2013. Texto orientado pela Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo.

² Professora do Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio.
E-mail: sonia_amaral@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Frankenstein, a criatura concebida pela imaginação de Mary Shelley nas primeiras décadas do século XIX, tornou-se um dos mitos da ficção moderna. Tendo usurpado o nome de seu criador, Victor Frankenstein, o cientista obcecado em descobrir a origem do princípio da vida, suplanta-o também na mente dos milhares de leitores do romance, ou espectadores das peças teatrais e filmes a que deu origem. Frankenstein, o monstro de pesadelo, sobrevive ainda hoje, em diferentes veículos da mídia: teatro, cinema, televisão, revistas em quadrinhos e, até mesmo no bricabraque da indústria cultural do século XXI – camisetas, chaveiros máscaras, bonecos, videogames e o que mais se possa imaginar – em que a figura bizarra é definitivamente domesticada e transformada em *commodity* do mundo pós-globalização. Esse é o aspecto do “mito moderno”, que se discute no trabalho.

A criatura, moldada a partir de pedaços de corpos humanos provenientes do necrotério, tem aparência monstruosa e, por ser repudiada, torna-se assassina. Na cena do espelho, no romance, quando se vê pela primeira vez, refletida em um pequeno lago, a criatura fica aterrorizada, “incapaz de acreditar que aquilo que o espelho refletia era eu” (SHELLEY, 2002, p. 157).

O romance de Mary Shelley tem, portanto, tintas de terror gótico, mas é, principalmente, o precursor de um novo gênero romanesco, a ficção científica, ao desenvolver de maneira fantástica, embora ainda tosca, a temática da criação da vida pela ciência. Da perspectiva do mundo atual é possível interpretar a criação do monstro de Mary Shelley como uma antevisão das experiências bem sucedidas com a clonagem de animais a partir de células vivas, que celebrizaram em nosso tempo a ovelha Dolly. Daí o estudo do caráter de ficção científica do romance, segundo objetivo deste trabalho.

Da perspectiva do mundo sócio-histórico-cultural do início do século XIX, o romance é um repositório dos conceitos de ciência, filosofia e literatura da época, como vistos pela jovem autora.

A GÊNESE DO ROMANCE

A vida de Mary Wollstonecraft Shelley foi tão intensa e dramática quanto sua obra mais famosa: *Frankenstein, ou O moderno Prometeu*. Sua mãe, Mary Wollstonecraft, considerada a primeira feminista inglesa, pela influência que exerceu sobre os movimentos incipientes de emancipação da mulher, morreu onze dias após dar à luz Mary. O pai, William Godwin, poeta e ensaísta, abandonou a vida eclesiástica na igreja anglicana e tornou-se pensador reformista radical. O incentivo intelectual do pai e

a orfandade prematura estão na origem da criação literária da jovem autora: a familiaridade com o pensamento científico e filosófico do início do século dezenove, e a tendência ao sonho no contato com a natureza, onde busca refúgio para sua vida solitária.

Na introdução à edição de 1831 do romance, selecionado para figurar na série Standard Novels, Mary Shelley, por solicitação dos editores, procura responder à pergunta: "Como eu, então uma jovem, fui conceber e me dedicar tão longamente a uma ideia assim hedionda?" (SHELLEY, 2002, p. 11). A explicação faz referência à sua inclinação natural para a escrita, como "filha de duas pessoas de distinta celebridade literária", bem como ao seu passatempo favorito de construir castelos no ar, em que reconhece a força criadora da imaginação:

Meus sonhos eram ao mesmo tempo mais fantásticos e mais agradáveis que meus escritos. Nesses, eu era estritamente uma imitadora – mais fazendo o que os outros já haviam feito do que pondo no papel as sugestões de minha própria mente. O que escrevia era dirigido no mínimo a mais uma pessoa – minha companheira de infância e amiga; mas meus sonhos eram só meus; não tinha que dar conta deles a ninguém; eram meu refúgio quando aborrecida – e meu maior prazer quando desocupada. (SHELLEY, 2002, p. 12-13)

No contato com a natureza deixava fluir a imaginação, chegando a se comunicar com criaturas de suas fantasias: assim floresceram as suas primeiras composições.

Mais tarde, seu marido, Percy Shelley, grande admirador de William Godwin e de Mary Wollstonecraft, incentiva a esposa a escrever algo que pudesse torná-la tão famosa quanto os pais: "Naquela época ele desejava que eu me pusesse a escrever, não tanto pela ideia de que eu fosse produzir algo digno de nota, mas para que ele pudesse ter como julgar até que ponto eu trazia a promessa de coisas melhores" (SHELLEY, 2002, p. 14). No entanto, Mary afirma que, na época, estava mais preocupada em fazer leituras e "aperfeiçoar ideias em contato com sua mente muito mais cultivada" (SHELLEY, 2002, p. 14), além de cuidar da família: o nascimento de quatro filhos e a morte de três deles, ainda na primeira infância, constituiria sério obstáculo para toda mulher, mesmo com mais experiência e vida mais estável que a jovem Mary Shelley.

Na mesma introdução à série de novelas modelares, Mary Shelley relata a gênese do romance com base em uma história de fantasmas, escrita em resultado de um desafio entre amigos, reunidos ao redor da lareira, em uma noite de tempestade. Era o verão de 1816, em Genebra, e a proposta de que cada um dos

presentes escrevesse um conto de terror, sugerida pelo ambiente sombrio de um serão passado a ler histórias fantasmagóricas, partiu de Byron, vizinho do casal na ocasião.

Percy Shelley começou, mas não terminou *Anatomia*; o Dr. Polidori, médico de Byron, fez uma narrativa juntando aventuras sinistras estreladas por uma mulher com cara de caveira; Byron escreveu uma história de vampiros, também inacabada. Mary foi a única que levou a sério o desafio, cujo resultado é o *Frankenstein* que lhe trouxe fama literária. Preocupada em “encontrar uma história (...) capaz de fazer o leitor ter medo de olhar para trás, de gelar o sangue e acelerar as batidas do coração” (SHELLEY, 2002, p. 14), tenta inutilmente pensar em um tema.

Provém, finalmente, de uma longa discussão de doutrinas filosóficas sobre o princípio da vida, entre Lord Byron e Shelley, que Mary Shelley acompanha “em silêncio respeitoso”, a inspiração que procurava. Discute-se a possibilidade de criação da vida: a reanimação de cadáveres ou a manufatura de um ser unindo componentes, a que se insuflasse calor vital. As experiências do galvanismo justificariam tais coisas.

Ao recolher-se, depois da conversa, Mary se agita na fronteira do sono:

Minha imaginação, espontaneamente, me possuiu e me guiou, dotando as imagens que apareceram em sucessão em minha mente de uma vivacidade bem além de seus limites usuais nos sonhos. Eu vi – com os olhos fechados, mas claríssima, a visão de minha imaginação – eu vi o pálido estudante das ciências ocultas de joelhos ao lado da coisa que construía. (SHELLEY, 2002, p. 15)

Essa foi a semente de *Frankenstein* ou *O moderno Prometeu*, uma obra que combina elementos românticos – a valorização das emoções, amor, individualismo e subjetivismo – e góticos – a atmosfera lúgubre e desolada das histórias de mistério e terror.

Uma entrada lacônica, no diário de Mary Shelley no ano de 1816 – “24 de julho: Escrevo minha história” (SMITH, 2000, p. 3) –, é a primeira referência ao que seria um processo de escrita e reescrita que se estenderia por quinze anos. Iniciada como um conto de fantasmas, a história expandiu-se gradativamente; em janeiro de 1818, *Frankenstein* ou *O moderno Prometeu* foi publicado anonimamente em três volumes. A edição incluía prefácio, também anônimo, escrito por Percy Shelley, e uma dedicatória ao pai, William Godwin:

TO
 WILLIAM GODWIN
Author of Political Justice, Caleb Williams,
 THESE VOLUMES
Are respectfully inscribed
 BY
 THE AUTHOR³ (SMITH, 1993, p. 19)

Foram impressas apenas 500 cópias, vendidas rapidamente. A reação da crítica ao romance foi predominantemente negativa, por afrontar os padrões literários do neoclassicismo inglês e pela violência inerente ao homem revelada na monstruosidade da Criatura de Victor Frankenstein. Exceção foi a voz de Walter Scott que elogiou os poderes imaginativos da autora. Apesar das críticas desfavoráveis, o romance suscitou o imediato interesse do público.

Em 1823, na esteira do sucesso da adaptação para o palco de Richard Brinsley Peake, intitulada *Presunção* ou *O destino de Frankenstein*, William Godwin conseguiu que o romance fosse reeditado em dois volumes, desta vez com o crédito de autoria para Mary Shelley. Para essa edição, não houve mudanças substanciais, que teriam lugar apenas na edição de 1831.

A Editora Henry Colburn & Richard Bentley lançou, em 31 de outubro de 1831, a primeira edição popular em um volume. Significativamente revisada por Mary Shelley, e com o longo prefácio da autora, que relata a gênese da história, é a edição mais conhecida e usada como base para traduções, como a de Marcos Maffei para a editora Ática, em 2002, utilizada neste trabalho.

FRANKENSTEIN : LENDA, MITO E FICÇÃO CIENTÍFICA

E, assim, o que era para ser uma história de fantasmas para divertir os amigos, tornou-se uma grande obra que circulou por todas as artes: teatro, musicais, comics, e, principalmente, cinema, que recriam a Criatura de Mary Shelley, segundo o espírito de cada época. Além disso, a temática da criação da vida em laboratório faz de *Frankenstein* a obra precursora da ficção científica, e de sua autora, segundo Robert Scholes, “a mãe do novo gênero” (SCHOLES, 1976).

³ “A / WILLIAM GODWIN / Autor de *Political Justice, Caleb Williams,*/ ESTES VOLUMES/ São respeitosamente dedicados/ PELA / AUTORA”. (Tradução da autora deste trabalho).

Combinando elementos românticos e góticos, Mary Shelley introduziu o tema do monstruoso na literatura moderna, inspirando, até um século depois, autores como Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Robert Louis Stevenson, H. G. Wells e Bram Stoker, este o criador do também famoso Conde Drácula.

Já a crítica acadêmica não acompanha o reconhecimento tácito desses autores. Na edição de 1977 do *Longman Companion to English Literature*, não existe um verbete específico para Mary Shelley. O verbete *Frankenstein or the Modern Prometheus* informa que se trata de "romance filosófico que é também uma história de terror" (GILLIE, 1977, p. 534), por Mary Shelley, esposa do poeta P. B. Shelley. Para quem abriu caminhos novos como escritora e como mulher, ser relegada à posição de simples esposa de um homem famoso é ter seu valor menosprezado.

É o eterno conflito entre o sucesso popular e a indiferença da academia, entre alta literatura e literatura de massa, considerados pólos antagônicos e excludentes. No entanto, a tendência da crítica pós-1990, acompanhando a progressão geral dos estudos literários no caminho da análise de "como" e "por que" são construídos os cânones literários, trouxe nova atenção a *Frankenstein*, como assunto apropriado para a crítica acadêmica, em paralelo à revalorização da cultura popular como objeto de análise:

(...) o que é notável a respeito da crítica pós-1990 de *Frankenstein* é a maior atenção dos críticos não apenas às formas elevadas da crítica, especialmente a desconstrução, mas também aos estudos culturais; em outras palavras, o romance continua a se encaixar tanto na alta cultura como na cultura popular. (SMITH, 2000, p. 238)

O caráter de narrativa mitológica, evidenciado no próprio título, coloca o romance, portanto, entre os mitos e lendas da cultura popular. Victor Frankenstein, o moderno Prometeu, desafia os deuses ao usurpar o privilégio divino de criação da vida: é a criatura humana assumindo o lugar do criador. Prometeu é punido por Zeus, de quem roubara o fogo; Victor, pela própria Criatura a quem dera a vida.

O mito de Prometeu é a síntese da luta entre o humano e o divino, a representação metafórica de uma humanidade ativa, inteligente e ambiciosa, que deseja igualar-se às potências divinas. A ousadia de Victor Frankenstein, ao romper a barreira entre a vida e a morte, é um recurso da ficção para conceder aos seres humanos o poder de desvendar o segredo da origem da vida e superar suas imperfeições inerentes, o que o personagem de Mary Shelley declara sem modéstia: "O que havia sido objeto do estudo e do desejo dos homens mais sábios desde a criação do mundo estava agora ao meu alcance" (SHELLEY, 2002, p. 60).

A mitologia cria seres para fins divinos. A ambição de Frankenstein, ao contrário, é dar vida a um ser pela ciência e para a ciência, em uma tentativa de preparar o terreno para conquistas futuras da humanidade.

O alvorecer do século XIX foi marcado por um verdadeiro deslumbramento diante dos avanços advindos da Revolução Industrial, que possibilitaram inventos como a fotografia, o telefone, o trem, o navio a vapor, provas de que, aparentemente, não havia limites para a criatividade e a inventividade dos seres humanos. Em meio a essa euforia, Mary Shelley escreve a história aterrorizante da incapacidade humana de perceber sua própria pequenez e limitações.

Os avanços tecnológicos iniciados com a revolução industrial atingem um climax nos dias de hoje, e representam o desejo do ser humano de domesticar mais e mais o meio ambiente, as forças da natureza e, em última instância, criar a vida e adiar a morte. Tais conquistas causaram e ainda causam euforia paralelamente ao temor de que as possibilidades recém-conquistadas por meio da tecnologia se voltem contra o próprio homem. Tais considerações não perturbam Victor Frankenstein, dominado pela ânsia de transcender os limites impostos aos seres humanos:

A vida e a morte não eram para mim mais que limites imaginários, e eu seria o primeiro a rompê-los, inundando de luz nosso mundo sombrio. Uma nova espécie iria me abençoar como seu criador e origem; vidas felizes e brilhantes deveriam sua existência a mim. Nenhum pai poderia ter gratidão de seus filhos tão completamente como a que eu merecia. Indo mais longe nessas reflexões, eu pensava que, se eu era capaz de dar vida à matéria inerte, com o tempo poderia (embora ache agora impossível) renovar a vida onde a morte aparentemente condenara o corpo à decomposição. (SHELLEY, 2002, p. 62)

O cientista criado por Mary Shelley ousou mais do que Adão e Eva que, segundo a Bíblia e o Alcorão, foram castigados por Deus por terem comido o fruto proibido; e mais do que Prometeu, condenado à dor perpétua por ter roubado dos deuses o segredo do fogo (calor da vida) e tê-lo passado para os mortais.

No entanto, se a perda do paraíso representara para Adão a mortalidade, a dor da faina e a privação material, ao menos pudera decair em companhia de alguém e, juntos, vencerem a mortalidade com a procriação e o conhecimento roubado de Deus. Prometeu, pelo contrário, foi acorrentado na própria dor solitária que sua ousadia lhe impusera. Supostamente, é esta imagem que Mary Shelley tem mente ao denominar sua obra de *Frankenstein: or the Modern Prometheus*.

Segundo a mitologia grega, o titã Prometeu criou o homem e os animais com barro e fogo. Victor, por ser um simples mortal, desafia o Ser Supremo com

sua criação. Da matéria de que fora construída – restos de cadáveres – advém a aparência medonha de sua Criatura que ultrapassa os limites éticos e religiosos da ciência.

Oh! Nenhum mortal poderia suportar o horror daquela face. Uma múmia trazida de volta à vida não seria tão hedionda quanto aquele infeliz. Eu o vira constantemente enquanto ainda não estava pronto; era feio, então, mas quando seus músculos e juntas se tornaram capazes de se movimentar, tornou-se uma coisa que nem mesmo Dante teria sido capaz de conceber. (SHELLEY, 2002, p. 66)

A referência do subtítulo do romance ao transcendente enfatiza o propósito ético que a autora lhe atribui. O mito de Prometeu cumpre sua função de *narrativa verdadeira*, de valor paradigmático para as atividades humanas e de lembrete constante da existência do plano das “realidades absolutas” (ELIADE, 1972, p. 123).

O valor sagrado do mito desaparece nas sociedades civilizadas, mas paradoxalmente, conforme indica Mircea Eliade, estruturas míticas sobrevivem em imagens e “comportamentos impostos às coletividades por meio da mass media” (ELIADE, 1972, p. 159), fenômeno verificado especialmente nos Estados Unidos: Os personagens dos comic strips (histórias em quadrinhos) apresentam a versão moderna dos heróis mitológicos ou folclóricos. Eles encarnam a tão ponto o ideal de uma grande parte da sociedade, que qualquer mudança em sua conduta típica ou, pior ainda, sua morte, provoca verdadeiras crises entre os leitores.

Eliade usa como exemplo um personagem fantástico, o Superman, extremamente popular, sobretudo por sua dupla identidade: o inócuo jornalista Clark Kent, cuja timidez esconde os poderes ilimitados do herói. O mito do Superman preenche a função compensadora do fantástico, ao proporcionar ao homem moderno, que se sabe tímido e fraco, a oportunidade de encarnar vicariamente um herói excepcional.

Em tempos de terceiro milênio, o poder da mídia na criação de modelos aumentou em proporção mágica, que não nos atrevemos a precisar em números. É possível, porém, percorrer o caminho de duzentos anos de uma história que nasceu com características de narrativa exemplar. Que o mito da criação tenha sido usurpado pela Criatura, que se apodera até mesmo do nome do criador; e que a Criatura assustadora tenha sido transformada em estampas de camisetas é prova cabal do poder das diferentes mídias em desconstruir e recriar narrativas.

Os romances góticos, na tradição de Horace Walpole, utilizam os acessórios próprios do gênero - castelos sinistros, calabouços e passagens secretas - para criar mistérios aterrorizantes resolvidos ao final, com uma explicação naturalista. Mary Shelley inverte a sequência: ao invés de uma explicação final, ela começa seu

romance criando o contexto em que o fantástico se torna plausível. Segundo Robert Scholes, dessa abordagem inédita do romance de terror emerge o que hoje denominamos *ficção científica* (SCHOLES, 1977, p. 192).

As histórias da ficção científica têm a ciência como tema central, não somente a ciência prática, mas a filosofia da ciência, a fantasia e outros campos do conhecimento humano. O gênero tenta convencer seu público de que as ideias apresentadas podem não ser possíveis no contexto atual, mas poderiam ser ou vir a ser. Para isso, cria explicações (pseudo) científicas mais ou menos verossímeis.

A questão da ciência em sua forma mais ampla nos remete ainda a uma característica particular da ficção científica em *Frankenstein*: o debate sobre a tensão entre o natural e o artificial, que Shelley coloca no centro da trama. O debate sobre os efeitos da ciência e da tecnologia, apontados no romance, atinge um ponto crítico já no início do século XIX, quando os efeitos da Revolução Industrial – que começou na Inglaterra – indicam que, assim como Victor Frankenstein, a humanidade poderia se tornar vítima de suas criações.

Segundo Isaac Asimov, autor da obra *Eu Robô*, que contém as famosas Leis da Robótica, aquela revolução acelerou as mudanças ao extrapolar o presente. Não é mera coincidência, portanto, que o primeiro romance de ficção científica, *Frankenstein* de Mary Shelley, tenha surgido na Inglaterra de 1818, em pleno processo de mudanças radicais. Daí o tom pessimista do romance quanto à moralidade científica da época. Afinal, conclui Asimov, a literatura de ficção científica é “o ramo da literatura que trata das respostas do homem às mudanças ocorridas no nível da ciência e da tecnologia” (ASIMOV, 1984, p. 46).

A literatura de ficção científica desde os seus primórdios caracteriza-se por um conteúdo extremamente crítico, voltado para a interface entre a ciência, a ética e a sociedade, enfocando questões presentes em nosso dia-a-dia. Até há pouco tempo, era vista pela academia como literatura de segunda categoria, provedora de diversão barata e escapista. Nos anos 1970 surgiam os primeiros estudos que a reabilitam, como o de Robert Scholes, que, em sua defesa, afirma que ela é extremamente relevante, não só quando alerta sobre a consequência de ações ainda não realizadas, mas quando “nos faz sentir essas consequências, em nossos corações e nossas vísceras” (SCHOLES, 1975, p.16).

O olhar positivo sobre o gênero literário evidencia-se em comentários mais recentes, como os do estudioso Tom Moylan: “(...) o famoso ‘escapismo’ atribuído à ficção científica não implica necessariamente uma fuga da realidade que aliena” (MOYLAN, 2000, p. 5), mas também pode levar a “um escape que fortalece e que faz refletir, a uma maneira muito diferente de pensar o mundo, e, possivelmente, de se situar no mundo” (p. 5).

CONCLUSÃO

Enfim, a sobrevivência, no século XXI, de uma narrativa escrita há mais de duzentos anos e de seu personagem, Frankenstein, nas diversas mídias do mundo pós-globalização, confere-lhe o caráter mítico de narrativa exemplar. Por outro lado, o contexto da escritura do romance de Mary Shelley, no início do século XIX, época de profundas transformações sociais, políticas, econômicas, literárias e, especialmente, científicas confere-lhe o caráter de precursor de um gênero romanesco popular em que uma parte da crítica acadêmica aponta méritos de reflexão sobre os problemas essenciais do homem e do universo.

REFERÊNCIAS

- ASIMOV, I. *No mundo da ficção científica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GILLIE, C. *Longman companion to English literature*. London: Longman, 1977.
- MOYLAN, T. *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*. Boulder, Colorado: Westview, 2000.
- SCHOLES, R.; RABKIN, E. S. *Science fiction. History. Science. Vision*. New York: Oxford Un. Press, 1977.
- SHELLEY, M. *Frankenstein*. Tradução de Marcos Maffei. São Paulo: Ática, 2002.
- SMITH, J. M. (Ed.). *Mary Shelley. Frankenstein*. Boston, New York: Bedford/St. Martin's, 2000.

MACHADO DE ASSIS E O TEATRO BRASILEIRO¹

Danielli Rodrigues²

Luciana Brito, PhD³

(...) longe de educar o gosto o teatro serve apenas para desenfastiar o espírito, nos dias de maior aborrecimento.

(Machado de Assis)

RESUMO: Machado de Assis escreveu diversos livros e é estudado por inúmeros críticos, como Roberto Schwarz, John Gledson, Antonio Candido, Alfredo Bosi, João Roberto Faria, somente para citar alguns. Sem dúvida, pode ser considerado nome basilar na literatura brasileira, digno de estudos e pesquisas sobre os variados aspectos de suas obras. O presente estudo visa abordar a crítica literária do teatro brasileiro pelo olhar de Machado de Assis, assim como apresentar o modo como ocorre a crítica teatral inserida em nosso país, a caracterização do cenário teatral do século XIX e do gosto estético da sociedade da época, além das contribuições para a formação de um teatro brasileiro.

Palavras-chave: Crítica. Teatro Brasileiro. Machado de Assis.

ABSTRACT: Machado de Assis wrote diverse books and his works are studied by many literary critics such as Roberto Schwarz, John Gledson, Antonio Candido, Alfredo Bosi, João Roberto Faria, among others. Doubtless, he can be considered as a rare pearl in the Brazilian literature, worthy the study and the research of varied aspects presented in his works. This present study aims at to approach the literary criticism in Brazilian drama by Machado de Assis' view as much as present the manner in which the drama criticism embedded occurs in our country, the characterization of drama landscape of XIX century and the esthetic ideal of that society epoch, besides his contributions for formation of a Brazilian drama.

Keywords: Critic. Brazilian drama. Machado de Assis.

¹ Artigo recebido em 30 de setembro de 2013 e aceito em 18 de novembro de 2013.

² Mestranda do Curso de Letras da UEL.
E-mail: danielliokamura@yahoo.com.br

³ Professora e Diretora de Centro da UENP. Professora da UEL.
E-mail: lbrito@uenp.edu.br

INTRODUÇÃO

De acordo com Peixoto (1986), a palavra teatro vem do verbo grego *theastai* e significa ver, olhar e contemplar. Para Magaldi, a etimologia dessa palavra remete a “lugar de onde se vê” (MAGALDI, 1991, p. 8), ou seja, ao local em que se assistiam as representações teatrais, denominado *odeion*, auditório; por sua vez, a terminologia grega, *teatron*, remete à plateia. Percebe-se que tais definições, mesmo tendo o ponto de partida diferente, estão ligadas à ideia de visão. Porém, desde seu nascimento na Antiguidade até os dias de hoje, vários intérpretes e teóricos dessa atividade humana situam dois pontos irrefutáveis como sendo os princípios⁴ do teatro: a necessidade do jogo e a ânsia de “ser outro”. Ambos remetem a um impulso da condição humana. O primeiro se refere à noção de representação vinculada a algum tipo de ritual mágico e religioso primitivo; o segundo, a um espírito lúdico, cuja finalidade seria representar a si mesmo, aos deuses, aos animais etc. Por certo que esses princípios estão contidos na origem da representação cênica propriamente dita, datada dos primórdios da existência humana, contudo, mesmo nos dias de hoje, esses princípios continuam presentes e motivando a permanência dessa atividade.

No Brasil, as encenações teatrais têm início com a chegada dos jesuítas, com os autos. Isto porque, em seus primórdios, o teatro brasileiro era influenciado pelo teatro português devido à colonização no século XVI. Tal influência se estendeu aos longos dos anos em nossa literatura, mesmo após a Independência do Brasil, tendo uma proposta efetiva de teatro realmente brasileiro com o Modernismo em 1922.

O teatro surge de forma pedagógica, baseado na Bíblia e com uma proposta de catequizar os índios: “Entre nós o teatro surge como instrumento pedagógico: autos, encomendados pelo padre Manuel da Nóbrega ao padre José de Anchieta, para catequese e ensinamento da religião aos índios” (PEIXOTO, 1986, p. 78).

Partindo da cultura dos índios, o teatro com certeza era um meio facilitador e eficaz para uma nova educação (portuguesa). Tal educação era pautada na religião Católica e era mais fácil fazer com que fosse aceita pelos índios por meio de uma representação (imagem) do que apenas de um sermão. Assim, as peças eram escritas pelos próprios jesuítas abordando elementos de sua cultura e os dogmas da religião, fazendo uso de um esquema adaptado de teatro medieval para tratar de problemas e aspectos da cultura brasileira. No entanto, os autos praticamente não eram autos, mas

⁴ Não confundamos princípio com origem ou nascimento. Princípio se remete às motivações intrínsecas da condição humana e independe da época em que se vive. Origem, ou nascimento, tem seu sentido cristalizado numa determinada época histórica. Para Peixoto, “desde muitos séculos antes de nossa era até hoje, nunca deixou de existir: há algum impulso no homem, desde seus primórdios, que necessita deste instrumento de diversão e conhecimento, prazer e denúncia” (PEIXOTO, 1986, p. 7).

sim episódios preocupados em impor a religião aos índios, não tendo uma importância enquanto drama. Nas palavras de Décio Almeida Prado:

Nem chegam propriamente a ser autos, na acepção rigorosa do termo, se considerarmos a ideia de unidade que a palavra auto suscita. Serão antes uma série de episódios esparsos, alinhavados por um fio de enredo quase inexistente, ilustrações piedosas da vida dos santos, redigidas em duas, três línguas diversas, que talvez alcançassem junto ao público os seus fins edificantes, sem possuir, em virtude disso, maior força dramática ou sabor poético. (PRADO, 2003, p. 10)

Já no século XVII, as encenações começaram a ser prejudicadas pelas lutas de invasões de outros povos europeus, como os holandeses, espanhóis, franceses. O teatro pedagógico (catequético) entra em declínio, visto que as atividades missionárias estavam praticamente consolidadas. Surgem, então, representações profanas, na maioria das vezes feitas para comemoração de alguma data. O teatro começa a ser confundido com festas populares, no caso os bailes e as cavalhadas. No século seguinte, há uma tentativa de estabelecer companhias e uma preocupação com o local para o fazer teatral. As representações, que antes aconteciam em igrejas, palácios e praças públicas sobre um palco/tablado, ganham um local específico, permanente, como a Casa da Ópera.

No entanto, em uma sociedade de senhores e escravos, calcada em preconceitos e na qual durante esses três séculos de colonização os artistas recrutados eram oriundos da plebe (índios domesticados, escravos, negros, mulatos, mamelucos, etc.), o teatro não era a atividade mais prezada à época. Não ficou uma produção teatral que possamos julgar relevante e nem escritores importantes; embora tenham se feito notar algumas influências europeias dos mestres Metastásio, Calderón, Molière. Nos fins do século XVIII, surge uma esperança em torno dos escritores inconfidentes, que convivem em um lugar/momento propício à arte, mas ainda não há produção relevante:

(...) há realmente, notícias de tragédias escritas por inconfidentes, por Cláudio Manuel da Costa e Alvarenga Peixoto, algumas das quais representadas em Ouro Preto. Ainda aqui, entretanto, não temos sorte: nenhuma das peças dos poetas arcádicos resistiu ao tempo. De novo, vemo-nos com as mãos vazias: tentamos agarrar a realidade e, no entanto, só conseguimos obter nomes e datas, sem vida, nem consistência. (PRADO, 2003, p. 12)

Posteriormente, com a vinda da família real (1808), o Brasil obtém algumas melhorias no teatro e, por conseguinte, com a Independência (1822), um forte sentimento nacionalista nasce no povo. João Caetano, Gonçalves de Magalhães e Martins Pena são fundadores da tragédia e comédia nacionais. Mais tarde, outros seguidores como Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, França Júnior, Artur Azevedo e Machado de Assis. Dessa forma, o século XIX, influenciado pelo Romantismo, empreende uma tentativa de criar realmente um teatro brasileiro, mas ainda falta um texto dramático nacional e um público consciente. Na segunda metade daquele século, teremos a importante participação de Machado de Assis no cenário teatral, criticando e identificando problemas para a formação do teatro brasileiro.

A crítica de Machado de Assis referente ao teatro é uma apresentação de um projeto teatral, ou seja, uma proposta para um teatro nacional, brasileiro. Machado é notavelmente reconhecido como crítico, mas como dramaturgo, por vezes, a crítica julgou e julga suas peças de pouca importância. Entretanto, é inegável que Machado, na sua dramaturgia, procura não cometer os erros dos escritores mencionados em sua *Crítica teatral* e busca um teatro mais elaborado. Em suas peças, apresenta um discurso crítico, comentando, opinando e julgando um determinado conceito literário juntamente com elementos metaliterários: metapoesia, metaficção, metateatro. É nesse sentido que também é perceptível a sua crítica ao teatro dentro de seu próprio teatro (metateatro) e, nas peças, é possível verificar traços dessa crítica sobre o teatro de sua época.

Vale salientar que várias mudanças ocorreram na Europa durante a segunda metade do século XIX: de um lado o capitalismo passando por diversas transformações e de outro as diversas experiências da classe operária, questionando e fazendo reivindicações sociais. Nessas mudanças e transformações sociais, surgem tensões e posições ideológicas, agito de ideias e ideais filosóficos e científicos, permitindo ao homem ter um melhor e maior conhecimento sobre si. No que se refere ao contexto histórico, nas últimas décadas do século XIX, o Brasil enfrenta a crise da monarquia e ainda o aumento da urbanização.

Na literatura, em 1857 Gustave Flaubert publica, na França, *Madame Bovary*, obra que propõe uma literatura antirromântica, de denúncia dos valores burgueses. Pouco mais tarde, em 1859, irrompem o evolucionismo de Darwin (*A origem das espécies*) e, em 1865, a Questão Coimbrã, em Portugal. Em suma, fica visível que esses fatos marcam a vida de Machado, que passa a contribuir significativamente para a crítica literária do teatro brasileiro.

A CRÍTICA TEATRAL EM TORNO DE MACHADO DE ASSIS

Na juventude, Machado estreia como crítico teatral no semanário *O espelho*, por meio do qual, após alguns artigos, torna-se reconhecido. Da mesma forma que outros escritores e críticos (Quintino Bocaiúva e José de Alencar) consagrados de sua época, busca uma melhora no teatro brasileiro e as suas críticas trazem contribuições em torno das ideias sobre teatro. Sem dúvida, "Machado foi o melhor crítico teatral do período. Suas ideias estão espalhadas em artigos específicos sobre autores e peças, bem como em folhetins e nos dezesseis pareceres que escreveu para o Conservatório Dramático" (FARIA, 1998, p. 43), e é por meio dele que temos uma proposta de reforma teatral no Brasil.

É importante ressaltar o contato que Machado teve com o repertório teatral francês, do qual traduziu várias peças, sendo assim influenciado no início de sua produção teatral, como em *Hoje avental, amanhã luva* (1860). Havia outros escritores que faziam traduções de peças francesas e, como elas eram bem aceitas pelo público, eram encenadas com a garantia de audiência. Percebe-se que "os dramaturgos brasileiros, estimulados pelo repertório francês, mas sintonizados com as nossas transformações sociais, realizaram em suas obras o primeiro esforço conjunto para a formação de uma consciência burguesa no Brasil" (FARIA, 1998, p. 46).

Machado acredita em um teatro nacional e com uma função social, e deseja que a sociedade deixe de lado a antiga concepção do teatro apenas como um mero passatempo. No período de 1857 até 1860, ainda quando a estética romântica e a realista se confrontavam, Machado se encaminhava nos estudos literários publicando artigos nos semanários e jornais, expondo as suas ideias e ideais sobre o teatro e fazendo análises de representações teatrais. Também tem uma participação como censor do Conservatório Dramático Brasileiro.

Em seu primeiro importante artigo sobre a crítica literária, *O passado, o presente e o futuro da literatura* (publicado no jornal *A marmota*, 1858), o autor faz uma reflexão das condições do teatro brasileiro apresentando a dependência da cultura de países estrangeiros, a qualidade das peças traduzidas e a produção de um teatro que mais parece cópia do teatro estrangeiro. No artigo, Machado invoca uma mudança de hábito em nosso teatro:

Passando ao drama, ao teatro, é palpável que a esse respeito somos o povo mais parvo e pobretão entre as nações cultas. Dizer que temos teatro, é negar um fato; dizer que não o temos, é publicar uma vergonha. E todavia assim é. Não somos severos: os fatos falam bem alto. O nosso teatro é um mito, uma quimera. E nem diga que queremos que em tão verdes anos nos ergamos à altura da França, a

capital da civilização moderna, não! Basta que nos modelemos por aquela renascente literatura que floresce em Portugal, inda ontem estremeando ao impulso das erupções revolucionárias. Para quê estas traduções enervando a nossa cena dramática? Para quê esta inundação de peças francesas, sem o mérito da localidade e cheias de equívocos, sensaborões às vezes, e galicismos, a fazer recuar o mais denodado francelho? (ASSIS, 2008c, p. 112)

Essa sugestão de mudança nos leva à seguinte reflexão: será que Machado contribui para a modernização do teatro nacional ou para a sua solidificação? Tal reflexão é um pouco complexa, mas partindo das palavras do próprio Machado, fica claro que é necessária uma solidificação do nosso teatro brasileiro, já que o mesmo praticamente inexistente no período – ao menos nos moldes propugnados por Machado. Como querer que haja uma modernização, se nem a sua solidificação ocorreu? Embora tais ideias sejam interessantes e tenham provocado os escritores de seu tempo, a mudança sugerida não ocorre e, de um ano para outro, é difícil mesmo rever a exposição de suas ideias. Machado insiste, e no ano seguinte, em seu artigo *Ideias sobre teatro* (no semanário *O espelho*), utiliza-se de argumentos plausíveis e concisos para abordar a arte dramática. Além disso, apresenta conceitos necessários para o teatro, nos levando à reflexão sobre a situação da sociedade carioca perante o teatro: “A iniciativa em arte dramática não se limita ao estreito círculo do tablado – vai além da rampa, vai ao povo. As plateias estão aqui perfeitamente educadas? A resposta é negativa” (ASSIS, 2008b, p. 131).

A proposta de Machado é considerável e viável, mas a sociedade tem um processo lento na educação; tal fato torna difícil ter uma sociedade educada para esse teatro nacional. Esse processo depende de vários fatores, como da necessidade do fortalecimento da literatura dramática e do teatro, para que o público seja mais exigente; sendo mais exigente, a literatura dramática e o palco tendem a aperfeiçoar-se. Nesse sentido, é óbvia a necessidade de mudança no gosto estético da sociedade para que o Brasil desenvolva o seu próprio teatro, mas querer isso parece ser apenas uma utopia para aquele momento. No entanto, Machado não está sozinho, pois faz coro com outros críticos da época que tentam abrir novos caminhos para o teatro, como o dramaturgo José de Alencar.

Entre os diversos artigos publicados posteriormente, no *Diário do Rio de Janeiro* ⁵em 1866, publica *O teatro nacional* criticando os exageros da época:

⁵ Publicado em 13 fev., na *Semana literária*.

A cena brasileira, à exceção de algumas peças excelentes, apresentou aos olhos do público uma longa série de obras monstruosas, criações informes, sem nexos, sem arte, sem gosto, nuvens negras que escureceram desde logo a aurora da revolução romântica. Quanto mais o público aplaudia, mais requintava a inventiva dos poetas; até que a arte, já trucidada pelos maus imitadores, foi empolgada por especuladores excelentes, que fizeram da extravagância dramática um meio de existência. Tudo isso reproduziu a cena brasileira, e raro aparecia, no meio de tais monstruosidades, uma obra que trouxesse o cunho do verdadeiro talento. (ASSIS, 2008g, p. 397)

Para Machado, ironicamente, o público não tem culpa, pois fazia o seu papel em assistir e aplaudir as peças nacionais; assim, com os aplausos e a presença da plateia, havia a motivação para novas representações. Pudera o público refletir sobre as peças, antes de ficar aplaudindo a primeira peça a que assistisse? Ao que parece, qualquer peça era aplaudida, não havia uma reflexão em torno da representação teatral, mas sim um hábito de aplaudir os autores. O gosto da sociedade não mudava perante o teatro, e o estado da arte dramática também não era apropriado. Diante disso, questiona as imitações do Romantismo, tal qual as do Realismo que, impregnadas de teorias levadas ao exagero, estavam longe de uma renovação do teatro. Considera que tal mudança levaria bastante tempo e, mesmo assim, quase sem esperanças em relação ao teatro brasileiro, faz apelo para o Estado, pois acredita que este tem poderes para contribuir com a reforma necessária no gosto do público.

O crítico, mesmo com poucas esperanças, não desiste: no *Diário do Rio de Janeiro*, também no mesmo ano (meses diferentes), publica artigos sobre o teatro de alguns dramaturgos da época como Gonçalves Magalhães, José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo, apresentando os seus acertos e erros para a formação do teatro nacional. Tais críticas mostram como se fazia teatro naquele momento e o que poderia ser melhorado.

No artigo *O teatro de Gonçalves de Magalhães*, deixa claro que a sua importância se dá por ser o marco do teatro nacional a partir da peça *Antonio José* (1838), tragédia que apresenta uma reforma na cena e na arte de declamação contando a história do poeta judeu, Antonio José, morto na Inquisição. Sua segunda tragédia, *Olgiate* (1839), não fez tanto sucesso e, ocupando-se com outras funções, deixa de lado o teatro. Machado apresenta certas imperfeições do teatro de Gonçalves Magalhães e afirma que a peça *Antonio José* não pode ser considerada uma tragédia:

Mesmo atendendo ao propósito do autor em não ser nem completamente clássico, nem completamente romântico, não se pode reconhecer no Antonio José o caráter de uma tragédia. Seria impróprio exigir a exclusão do elemento familiar na forma trágica ou a eterna repetição dos heróis romanos. Essa não é a nossa intenção; mas segundo nos parece, não deu bastante atenção ao elemento puramente trágico, que devia dominar a ação, e que realmente não existe senão no 5º ato. (ASSIS, 2008d, p. 406)

Além de comentar que só se percebe a presença do trágico no 5º ato, conclui haver apenas duas situações dramáticas, uma no 3º e outra no 4º ato, nota que do início ao fim da peça o escritor desenvolve um estilo e versificação diferentes, e completa afirmando que a sua peça não tem paixão. A peça *Olgiato* também traz as mesmas imperfeições, sendo apenas um pouco mais dramática. Em seus argumentos, Machado traz exemplos de situações das duas peças para comprovar que as tendências do escritor mencionado não são dramáticas, embora haja o seu esforço intelectual.

No artigo *O teatro de José de Alencar*, Machado divulga que grande parte das obras dramáticas surgia naquele decênio, citando nomes dos conselheiros do teatro, como José de Alencar, Quintino Bocaiúva e Pinheiro Guimarães, enaltecendo o talento e a reputação destes. Também comenta que os poetas mantinham ora relação com a imprensa, ora com a política. Poderiam conciliar a poesia e a política? Escolheriam uma das duas? Manteriam os seus propósitos? Ficam essas questões deixadas de lado para tratar da produção dramatúrgica de José de Alencar.

A estreia de José de Alencar ocorre em 1857 com a comédia *Verso e reverso*, muito aplaudida. Posteriormente segue com uma série de obras dramáticas. De acordo com Machado, Alencar é um dos mais talentosos poetas dramáticos da época e que na obra *Asas de um anjo* (1858) consegue ser original quanto ao estilo e à construção dos diálogos, permitindo uma observação de forma detalhada das coisas da vida. Na peça *Demônio familiar* (1857), afirma que Alencar atingiu a alta comédia:

É sem dúvida necessário que uma obra dramática, para ser do seu tempo e do seu país, reflita sobre uma certa parte dos hábitos externos, e das condições e usos peculiares da sociedade em que nasce; mas além disto, quer a lei dramática que o poeta aplique o valioso dom da observação a uma ordem de ideias mais elevadas (...). (ASSIS, 2008f, p. 411)

Machado comenta que nas peças de Alencar a família apresentada é uma família verdadeiramente brasileira em suas relações e costumes domésticos, o que

leva à comoção. Além disso, apresenta perfeitamente as tendências cômicas e dramáticas. Em *Mãe* (1860), julga que o escritor oportuniza um dos melhores dramas nacionais bem concebidos, juntando a consciência e a inspiração. Todavia, divergem na forma como o escritor enfrenta a arte e a sua visão diante dos costumes. Aqui, encontramos um Machado com mais esperanças depois de comentar sobre as peças de José de Alencar, em especial *Demônio familiar*. Para ele, agora há esperanças para o futuro, estando mais próxima a possibilidade de uma arte brasileira com cena brasileira e de forma solidificada.

No artigo *O teatro de Joaquim Manuel de Macedo*, apresenta Macedo como um dos mais aplaudidos, com as suas peças representadas em todo o império e tendo uma vasta produção e repertório teatral. Inicia os seus comentários a partir de dois dramas, que julga menos aplaudidos e mais relevantes, *Cego* (1849) e *Cobé* (1859). Na crítica da peça *Cego*, mostra as suas imperfeições e defeitos, como a forma de ter escrito em versos dramáticos com períodos frouxos, versos imperfeitos e falas eloquentes, embora com ideias belas e originais. Em *Cobé*, diz que o drama tem as mesmas qualidades e defeitos que o outro já abordado. Conclui que os seus dramas exprimem sentimentos e sinalizam certo talento dramático, mas precisam de reparos.

Em relação às outras peças, como *Luxo e vaidade* (1860) e *Lusbela* (1862), Machado demonstra decepção pela perda de originalidade, caracteres ilógicos e incorretos, cenas mal ligadas entre si, entre outros problemas. Sua comédia tem uma boa reputação e muitos aplausos, mas Machado contesta se é legítima essa reputação. Macedo não atende aos verdadeiros elementos da comicidade em suas peças, fazendo uso da sátira e do burlesco em suas comédias. Em *Torre em concurso* (1861), por exemplo, trata de uma caricatura burlesca sobre costumes políticos e essa situação burlesca garante o riso e os aplausos da plateia:

Tal é o teatro do Sr. Dr. Macedo; talento dramático, que podia encher a biblioteca nacional, com obras de pulso e originalidade, abandonou a via dos primeiros tentames, em busca dos efeitos e dos aplausos do dia; talento cômico, não penetrou na esfera da comédia, e deixou-se levar pela sedução do burlesco e da sátira teatral. (ASSIS, 2008e, p. 457-458)

Dessa forma, percebe-se um dramaturgo que se deixa levar pela opinião, pelo riso e aplauso fácil, pela lotação de pessoas, pelas inúmeras representações das peças, deixando em segundo plano a atenção aos elementos dramáticos e ao gosto estético apurado. Machado o condena por sacrificar o gosto e a lição da arte.

O pendor crítico de Machado está na sua preocupação com o teatro nacional. Como crítico, busca a formação de um teatro nacional, de uma literatura

brasileira que tenha uma boa qualidade, isto posto, nada mais natural que essa crítica e essas preocupações apareçam e sejam projetadas também em suas peças. A proposta em sua atividade crítica – seja nos textos desta natureza ou nas obras teatrais – é de contribuir para a solidificação do teatro brasileiro. Os artigos revelam essa busca do teatro nacional de forma consciente, contrariando a dependência do teatro estrangeiro e sugerindo uma produção original, preocupada com o âmbito estético e criando a nossa literatura. Machado permite uma crítica estimuladora de novos talentos quando questiona a estética literária em suas críticas aos outros escritores, além disso, acaba orientando-os. Ao fazer sua crítica, instiga os escritores por uma nova criação, uma produção literária realmente brasileira.

A CRÍTICA E O ESCRITOR-CRÍTICO NAS OBRAS MACHADIANAS

Os escritores apresentavam opiniões sobre o teatro nacional valendo-se da imprensa da época. Quintino Bocaiúva parece acreditar que as peças francesas eram uma boa influência para a dramaturgia brasileira. Já José de Alencar investe no gênero teatral, chegando à alta comédia com o *Demônio familiar*. Joaquim Manuel de Macedo faz um teatro para agradar ao público. Enquanto isso, por meio da crítica e de peças teatrais, Machado tenta mudar o gosto estético do público.

Desse modo, entre a publicação de artigos críticos, escreve as suas peças teatrais. A sua primeira peça encenada, *O caminho da porta* (set. 1862), é seguida de outra, *O protocolo* (nov. 1862), ambas realizadas no Ateneu Dramático. O escritor publica essas duas peças em 1863, no volume *Teatro de Machado de Assis*, na Tipografia do Diário do Rio de Janeiro. O interessante é que as peças são acompanhadas pelas cartas de Machado de Assis ao seu amigo Quintino Bocaiúva e as respostas obtidas. No conteúdo das cartas, verifica-se que Machado solicita a crítica em relação às suas peças a uma autoridade literária e reforça que essa crítica, mesmo vinda de um amigo, deveria ser imparcial. O escritor deixa claro que vai publicá-las, porém, não irá fazê-lo sem o conselho do amigo. Segue um trecho da carta de Machado:

Sou imensamente reconhecido, por tal, aos meus colegas da imprensa. Mas o que recebeu na cena o batismo do aplauso pode, sem inconveniente, ser translado para o papel? A diferença entre os dois meios de publicação não modifica o juízo, não altera o valor da obra? É para a solução destas dúvidas que recorro à tua autoridade literária. (ASSIS, 2008a, p. 311-312)

Quintino Bocaiúva responde à carta comentando inicialmente sobre o talento de Machado e dando-lhe incentivos para o gênero, mas com toda sua franqueza e lealdade, conforme solicitado pelo escritor. Sobre as duas peças escreve:

(...) devo dizer-te que havia mais perigo em apresentá-las ao público sobre a rampa da cena do que há em oferecê-las à leitura calma e refletida. O que no teatro podia servir de obstáculo à apreciação da tua obra, favorece-a no gabinete. As tuas comédias são para serem lidas e não representadas. Como elas são um brinco de espírito podem distrair o espírito. Como não tem coração não podem pretender sensibilizar a ninguém. Tu mesmo assim as consideras, e reconhecer isso é dar prova de bom critério consigo mesmo, qualidade rara de encontrar-se entre os autores. (BOCAIUVA, 2008, p. 312)

É sabido que Machado, em sua dramaturgia, aborda um gênero intermediário, a comédia de costumes⁶, tampouco está preocupado com o sentimentalismo e as emoções ainda presentes do Romantismo e, levando em consideração que, diferentemente da tragédia, a comédia não se atém tanto às emoções e “não nos faz compreender melhor as crises extremas da vida humana e as mais exaltadas emoções a elas ligadas, mas, mesmo assim, permite que tenhamos visão mais clara dos costumes e hábitos da sociedade, das pequenas fraquezas e excentricidades do comportamento humano” (ESSLIN, 1978, p. 81). É possível perceber que o teatro de Machado, embora iniciante, não estivesse tão destoante como relata Quintino. O que fica para nós da resposta de Quintino é que as peças de Machado devem ser lidas e não representadas; tal julgamento é trazido à tona até hoje por alguns escritores na crítica contemporânea. É triste presenciar na maioria dessas leituras o quão relevantes são as palavras de Bocaiúva, que por vezes ficam como um julgamento final das obras dramáticas de Machado, ainda mais quando comparadas aos seus demais gêneros, como os contos, as crônicas e os romances. Não há como deixar de lado a crítica de Quintino, porém, não há como sustentá-la para toda a dramaturgia de Machado. Pensar que as peças de Machado somente devem ser lidas, é simplesmente acreditar que elas não são passíveis de representação. Como justificar tal fato, se elas foram apresentadas ao público? É inegável que não podemos justificar a qualidade suficiente para o palco apenas pelo simples fato de elas terem sido representadas. Mas como dizer que não são possíveis na representação, se na própria peça há indícios que provam o contrário? Há vários elementos, como a preocupação com a construção dos personagens pelos seus

⁶ Para Martin Esslin, os gêneros básicos do drama são a tragédia e a comédia, tal termo (gêneros básicos) não é aceito universalmente. Para ele, há também diversos gêneros intermediários como a “comédia de costumes, a farsa, a tragicomédia, o burlesco, a comédia doméstica, a tragédia doméstica, o melodrama e assim por diante” (ESSLIN, 1978, p. 73).

próprios diálogos, ações, assim como através de diálogos dos outros personagens; as rubricas que também trazem a identificação para a encenação, o exagero da ironia levando ao riso, entre outros. Apesar dessa avaliação rigorosa de Bocaiúva, Machado não deixou de escrever as peças e apresentou a realidade brasileira através dessas comédias de costumes. As comédias criticavam sim a sociedade, mas eram carregadas de ironia e humor e, ainda, passíveis de representação cênica, descrevendo com detalhes e dando vida aos personagens e à situação; afinal, não podemos esquecer que “quanto mais completamente um dramaturgo imagina uma situação e os personagens que a vivem, mais perto a peça chegará da complexidade e ambivalência da vida real” (ESSLIN, 1978, p. 107).

A crítica de Bocaiúva a Machado é até hoje polêmica, citada por quase todos os escritores que comentam sobre o teatro de Machado. Como foi observado anteriormente, o escritor aceita a crítica de seu amigo Quintino; não faz reclamação ou discórdia em relação ao assunto. As palavras de Bocaiúva soam como uma verdade absoluta. No entanto, seria o teatro de Machado diferente se não houvesse essa crítica? Talvez pudesse ter se dedicado mais à produção teatral. O que podemos afirmar é que a crítica seria diferente, pois tais críticos nem parecem fazer as próprias análises, mas sim paráfrases da crítica de Bocaiúva:

Machado de Assis (1839-1908), maior romancista do Brasil, também foi um excelente crítico teatral, mas suas peças, que evocam os Provérbios de Musset, se prestam muito mais à leitura do que à representação, conforme o acertado juízo de seu amigo Quintino Bocaiúva. (TEYSSIER, 2003, p. 131)

Desse modo, comparam-no com outras atividades mais repercutidas, como o romance e a crítica. Há certa ausência de uma crítica mais minuciosa, ou melhor, que parta das peças e não de uma crítica feita no início de sua produção teatral. Também é preciso deixar de lado o juízo de Bocaiúva, a fim de não tomá-lo como uma conclusão final, única e válida, praticamente inquestionável.

Sábato Magaldi, ao apresentar a crítica do teatro de Machado reserva um capítulo nomeado *Preparação de um romancista*, levando no próprio título do capítulo a referência do romance enquanto gênero mais valorizado do escritor. No desenvolvimento do capítulo, Machado é referido como autor de *Quincas Borba*, criador de *Dom Casmurro*, autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, autor do *Memorial de Aires*, ou seja, novamente é passada a referência de Machado como um romancista, destacando alguns de seus livros mais conhecidos. O crítico Magaldi, ainda que dedique um espaço até apropriado para o assunto e demonstre uma percepção interessante em

relação às peças machadianas, deixa a desejar quando faz a comparação com outros gêneros:

Feitas as mais diversas ponderações, é forçoso concluir: as peças de Machado de Assis (1839-1939) não apresentam grandes qualidades em si. Tivesse o autor cultivado apenas o teatro, seu nome seria absolutamente secundário na literatura brasileira. Trata-se, porém, do nosso primeiro escritor. (MAGALDI, 2004, p. 125)

Há uma falsa modéstia quanto à conclusão do crítico em relação às peças machadianas, quando utiliza uma justificativa atentando para a importância de Machado como romancista e deixando de lado o dramaturgo, como uma atividade de menor relevância. No argumento seguinte admite não ser magnífico o título, mas apropriado para uma tentativa de fazer a análise do dramaturgo. Posteriormente, enaltece ainda mais Machado como um admirável romancista, reconhece-o como um notável crítico no século XIX, mas o empobrece enquanto autor teatral.

Na tentativa de análise do dramaturgo recorre à crítica de Bocaiúva para afirmar que Machado de Assis não tem vocação para o palco, fazendo alusão aos outros gêneros praticados pelo escritor:

É lugar-comum o juízo segundo o qual Machado de Assis não teve autêntica vocação para o palco. O anátema proferido por Quintino Bocaiúva contra dois textos do início da carreira – “as tuas comédias são para serem lidas e não representadas” – estendeu-se pelos comentaristas posteriores a toda a obra dramática, apêndice inferior da personalidade do ficcionista. Que o romance e o conto sejam infinitamente mais expressivos, ninguém põe em dúvida. (MAGALDI, 2004, p. 125)

Percebe-se que Magaldi faz menção ao mesmo problema citado por Teyssier (2003), a ideia de que o teatro de Machado estaria mais voltado à leitura do que a representação; problema questionado primeiramente por Bocaiúva no ano de 1863. Magaldi até alude que o questionamento é citado por outros críticos posteriores a Bocaiúva e que tal frase percorre todos os textos dramáticos do escritor. A colocação feita em relação aos demais críticos é coerente e consciente, porém não consegue deixar um pouco de lado a crítica de Bocaiúva e aproveitar de forma concisa a produção dramática de Machado, tentando subordiná-la aos contos e aos romances.

Ao comentar o objetivo do estudo nas peças, aborda que se dá pela inconsistência delas; que o escritor não progrediu na literatura dramática brasileira, mantendo-se cômodo à forma de escritores franceses e utilizando um parentesco com os provérbios de Musset (relação com a forma francesa já citada por Bocaiúva). Conclui que, possivelmente, Machado não teria incentivo para uma melhor produção dramática depois do julgamento de Bocaiúva. Ao traçar o perfil das peças afirma:

As virtudes das comédias machadianas prendem-se sempre a negações: não têm mau gosto (...), não se entregam a exageros, não admitem melodramaticidade. Temerosas de ultrapassar os limites das conveniências literárias, enclausuram-se em atmosfera de meio tons, onde respirariam ridículos os arroubos românticos. Tão tímidas se mostram de experimentar o hausto largo que se encolhem propositadamente no fôlego comedido (...). Machado prefere para si o âmbito limitado das peças em um ato. São uma simples exposição de ideia espirituosa, um provérbio com feitiço moral, uma sentença que, por ser conclusiva, solicita um pequeno entrecho. Esse caminho descomprometido casava-se melhor ao tipo de representação a que se destinaram várias peças – saraus literários de arcádias e ateneus dramáticos, em que se reunia um público diminuto e especial, composto o elenco apenas de homens. (MAGALDI, 2004, p. 127)

Para ele, o teatro de Machado é descomprometido de acordo com os elementos que o compõem. É certo que algumas peças machadianas foram encomendadas para um grupo e lugar específico, mas julgá-las feitas em um ato tendo isso como justificativa não é suficiente. É sabido que nessa época, as peças escritas por um único ato eram um estilo utilizado. As frases com lições de moral são identificadas nas peças, mas não são sua essência.

Magaldi segue sua análise argumentando que há poucos elementos de intrigas, sendo por vezes imperceptíveis. Entretanto, se mantém um espírito observador e a ironia nos diálogos, que o distanciam de um teatro do lugar-comum. Os temas dos episódios, sobretudo, se referem ao matrimônio. O dramaturgo sustenta a ação pelo diálogo e, mesmo quando é necessária a ausência de um personagem do palco, faz uso de ideias pouco elaboradas, mas criativas, como que para permitir que o personagem saia para fazer algo e depois volte, entre outras. Magaldi critica a falta de criatividade de Machado para o palco, e que suas qualidades levavam às sondagens introspectivas que na se dão bem em cena, por fim compara com os demais dramaturgos da época:

O dramaturgo Machado foi, talvez, menos irregular que Macedo, Alencar ou França Júnior. Mas não produziu uma só peça que se igualasse aos melhores momentos daqueles nomes. O bom senso poupou-lhe o dramalhão, o mau gosto e a vulgaridade. A falta de vocação específica para o palco não provocou um só estalo cênico, encontrável na obra dos outros. Como fino passatempo, apoiado no sabor da linguagem, o teatro de Machado de Assis pode estimular, até hoje, o prazer intelectual de uma plateia culta. (MAGALDI, 2004, p. 139)

Apesar das críticas negativas à Machado enquanto dramaturgo, comenta sua importância como crítico teatral, apresentando as ideias conscientes que incitam outros escritores para a formação do teatro brasileiro.

João Roberto Faria (2008) também recorre à crítica de Bocaiúva, mas é bem mais sutil ao fazer uso dela. Além disso, Faria (2003) não usa apenas os trechos mais utilizados pelos críticos, realiza uma abordagem mais apurada, com comentários de diversos trechos e com o todo da carta de Bocaiúva, relacionando-os aos momentos de atividade literária de Machado. O interessante é que não vê Machado apenas como um dos melhores romancistas, mas sim como um estudioso da literatura, em específico no seu livro, do teatro, escritor-crítico do teatro. Ao tratar da crítica teatral afirma:

Por incrível que pareça, o desejo de Machado foi atendido, pelo menos durante algum tempo. Vários novos dramaturgos brasileiros surgiram e nos três ou quatro anos que se seguiram a nossa produção dramática se multiplicou, tornando-se, por algum tempo, hegemônica no palco do Ginásio. Nomes hoje desconhecidos, como Pinheiro Lopes, Francisco Manuel Álvares de Araújo, Constantino do Amaral Tavares e Maria Ribeiro, além dos já citados Sizenando Barreto Nabuco de Araújo e Aquiles Varejão, colaboraram para tornar esse momento um dos mais fecundos da história do teatro brasileiro. (FARIA, 2008, p. 55-56)

Para ele, as peças machadianas apresentam elementos convenientes tanto nos recursos dos textos dramáticos quanto nas críticas. As comédias podem ser divididas em dois conjuntos, o primeiro: *Desencantos*, *O caminho da porta*, *O protocolo* e *As forças caldinhas*, que se aproximam em sua abordagem da vida social do Rio de Janeiro e dos enredos que apresentam relacionamentos amorosos; o segundo é composto de comédias diferentes: *Quase ministro* (política), *Os deuses da casa* (divertimento), *Uma ode de Anacreonte* (propósito lírico), *Tu só tu, puro amor* (momento

histórico), mas que foram feitas sob encomenda. Nesse sentido, o primeiro conjunto é o mais importante para a história do teatro brasileiro em relação à sua representação como compromisso de Machado com a dramaturgia, pois neles há: "(...) qualidade refinada, sem apelos ao baixo cômico, que refletisse um pouco do modo de vida da burguesia emergente no Rio de Janeiro" (FARIA, 2003, p. XXVI).

Portanto, de um crítico para outro temos uma visão às vezes parecida, outras diferentes em relação à obra machadiana. Para se chegar a uma conclusão se faz necessária a leitura das peças com um olhar atento e consciente em relação ao teatro, para identificar a sua construção no texto dramático.

CONCLUSÃO

Sábato Magaldi (2004), em seu livro *Panorama do teatro brasileiro*, afirma que Machado queria mudanças no teatro; tais mudanças não deveriam ser apenas no palco, mas também no público, na plateia. Machado julgava necessário educar essa plateia, para que novas concepções teatrais fossem construídas. Libertando-se do teatro do passado, das imitações de peças clássicas e não restringindo o novo teatro a um pequeno grupo teatral, ou seja, caminhando junto com o povo, seria possível "democratizar" o teatro e levar o seu verdadeiro valor à sociedade; porém, durante suas reflexões, verificou que, além de problemas no palco e na plateia, havia também o problema na dramaturgia, ou melhor, a falta de uma literatura dramática nacional, tais argumentos se fazem presentes em suas críticas literárias sobre o teatro brasileiro.

Ademais, Machado provoca diálogos entre crítica e ficção em suas peças; tal estilo é encontrado no decorrer de suas obras e com mais frequência ao passar dos anos. Na peça *Quase ministro*, por exemplo, faz uma crítica à poesia, à política e ao teatro lírico, textos estes que nos trazem reflexões sobre o fazer literário; faz uso também da intertextualidade, inserindo figuras greco-latinas como Calígula e Minerva. O discurso apresentado possibilita mais de um nível de leitura. Temos, por exemplo, a crítica dentro de um discurso teatral, quando propõe ideias sobre a poesia e de como ela é feita.

REFERÊNCIAS

ASSIS, M. de. Carta a Quintino Bocaiúva. In: FARIA, J. R. (Org.). *Machado de Assis do teatro: textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008a, p. 311-312.

_____. Ideias sobre teatro. In: FARIA, J. R. (Org.). *Machado de Assis do teatro: textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008b, p. 130-138.

_____. O passado, o presente e o futuro da literatura. In: FARIA, J. R. (Org.). *Machado de Assis do teatro: textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008c, p. 112-114.

_____. O teatro de Gonçalves de Magalhães. In: FARIA, J. R. (Org.). *Machado de Assis do teatro: textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008d, p. 404-409.

_____. O teatro de Joaquim Manuel de Macedo. In: FARIA, J. R. (Org.). *Machado de Assis do teatro: textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008e, p. 429-459.

_____. O teatro de José de Alencar. In: FARIA, J. R. (Org.). *Machado de Assis do teatro: textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008f, p. 409-426.

_____. O teatro nacional. In: FARIA, J. R. (Org.). *Machado de Assis do teatro: textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008g, p. 395-403.

BOCAIUVA, Q. Carta ao Autor. In: FARIA, J. R. (Org.). *Machado de Assis do teatro: textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 313-314.

ESSLIN, M. *Uma anatomia do drama*. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FARIA, J. R. Introdução: a comédia refinada de Machado de Assis. In: _____. *Teatro de Machado de Assis*, v. V. São Paulo: Martin, 2003, p. IX-XXX.

_____. Machado de Assis e o teatro de seu tempo. In: _____. *Machado de Assis do teatro: textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 21-102.

_____. O teatro realista na França e no Brasil. In: _____. *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê, 1998, p. 32-46.

MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1991.

_____. Preparação de um romancista. In: _____. *Panorama do teatro brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Global, 2004, p. 125-139.

PEIXOTO, F. *O que é teatro*. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1986.

PRADO, D. de A. A personagem no teatro. In: CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 81-101.

_____. Evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, A. (Org.). *A literatura no Brasil*, v. 6. São Paulo: Global, 2003, p. 10-44.

TEYSSIER, P. Teatro. In: _____. *Dicionário de literatura brasileira*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 131.

AS DIMENSÕES HISTÓRICAS, SOCIAIS E ECONÔMICAS PROBLEMATIZADAS EM *MÃE CORAGEM E SEUS FILHOS* (1939)¹

Viviane Prass Galvão²

RESUMO: O texto de Bertolt Brecht, *Mãe Coragem e seus filhos* (1939), ambientado na Guerra dos Cem Anos, retrata o caráter mercantil da guerra, bem como as formas de opressão econômica e social vivenciadas pelos personagens da peça. A proposta brechtiana, por meio dos recursos de estranhamento, é levar o público à reflexão, mostrando como questões econômicas movem as guerras que são anunciadas como empreendimentos “santos” mas, na realidade, são flagelos que causam privações terríveis, perdas, fome e desespero ao povo em geral. Nesse sentido, objetiva-se, no presente trabalho, refletir sobre as determinantes sociais das relações humanas, problematizadas por Brecht no texto mencionado, à luz de considerações teóricas desenvolvidas pelo dramaturgo alemão em sua escrita ensaísta.

Palavras-chave: Bertolt Brecht. *Mãe Coragem e seus filhos*. Dramaturgia brechtiana. Contexto histórico-social. Subjetividade.

ABSTRACT: Bertolt Brecht’s text, *Mother Courage and Her Children* (1939), set during the Thirty Years’ War, portrays the mercantile character of the war and their beneficiaries, as well as the social and economic oppression experienced by the characters of the play. Brecht’s proposal is to engage the spectators in a process of reflection by the use of estrangement devices, showing how economic issues generate wars that are announced as “holy” enterprises but, in fact, are iniquities that cause deprivation, loss, hunger and despair to people in general. This article aims to reflect on the social determinants of human relations, problematized by Brecht in the text mentioned, in the light of critical perspectives developed by the German playwright in his theoretical essays.

Keywords: Bertolt Brecht. *Mother Courage and Her Children*. Brechtian dramaturgy. Socio-historical context. Subjectivity.

¹ Artigo recebido em 30 de setembro de 2013 e aceito em 16 de novembro de 2013. Texto orientado pela Profa. Dra. Anna Stegh Camati.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: vivi.prass@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Mãe Coragem e seus filhos (1939), de Bertolt Brecht (1898-1956), é uma crônica teatralizada da Guerra dos trinta anos com cenas que se desenrolam na Suécia, Polônia e Alemanha, ao decorrer de doze cenas em prosa e nove canções. A peça é um drama político que retrata o destino de Anna Fierling que tem por nome Mãe Coragem, uma vivandeira que faz da guerra seu ganha pão. A história acontece entre 1624 e 1636, onde a personagem perde seus três filhos para a guerra e no final como sempre arrastando sua carroça, canta um hino de louvor a guerra.

Brecht acreditava que o teatro deveria preocupar-se com a realidade e que o contexto precisava ser caracterizado segundo sua relatividade histórica e o período em que a peça foi escrita vinha bem de encontro com o momento histórico que a Alemanha estava passando.

Foi durante seu exílio, um período em que não conseguiu ficar sem trabalhar no teatro, que Brecht reunia um círculo a sua volta e começou a ficar muito ativo nos movimentos teatrais amadores da esquerda dinamarquesa. Nesse período, escreveu *Mãe Coragem* e outras oito peças com a intenção de conter o avanço do Fascismo e o Nazismo; era um período de véspera da Segunda Guerra Mundial, quando a Alemanha era controlada por Hitler, dominada por uma burocracia corrupta, mas eficiente que visava seu crescimento econômico e domínio territorial. Nessa época, a Alemanha passava por um momento em que o quadro da sociedade comercial era sem dúvida um dos mais horrendos e isso deixou marcas nas obras de Brecht. Foi durante a República de Weimar que se desenvolveu a teoria crítica denominada Escola de Frankfurt, a qual influenciou Brecht pela sua prática de crítica constante, face às diversas práticas marxistas.

Segundo Gerd Bornhein (1992), com a peça *Mãe Coragem*, Brecht exhibe o cotidiano da guerra, mostrando o lado avesso e não a história oficial das grandes conquistas e dos gloriosos generais, mas dos bastidores dos soldados e sofrimento do povo. Ao escrever essa peça Brecht estava absolutamente maduro como dramaturgo, pensador e encenador do teatro.

Para além das questões que se pretende analisar, cabe também avaliá-las no contexto em que o historiador “invade” a cena, Brecht apresenta um teor crítico e contestador, onde deixa clara a sua preocupação com as transformações sociais, deixando subsídios de fatos ocorridos no passado e que no presente servem como “documentos” para historiadores.

ANÁLISE DAS DIMENSÕES HISTÓRICAS, SOCIAIS E ECONÔMICAS DA PEÇA

Apenas quando somos instruídos pela realidade é que podemos mudá-la.

(Bertolt Brecht)

O teatro de Brecht foi um momento especial da cena alemã, contribuindo de maneira revolucionária para o futuro do teatro. Sua preocupação era antes de tudo, tornar o teatro útil, pois para ele o teatro é capaz de dar conta da complexidade do real, fazendo uso de uma abordagem global; é um instrumento passível de transformação onde o público deve ser contemplado como projeto de mudança, tanto no aspecto dramático quanto social.

Segundo Mario Serio (1976), Brecht cruzou o caminho dos homens do teatro e também dos que não eram do teatro, trazendo o marxismo e o pensamento revolucionário, desmontando assim os mitos da velha sociedade, acreditando na construção da verdadeira sociedade socialista, onde na há exploração e manipulação dos homens por outros homens.

O dramaturgo Bertolt Brecht criava um elo entre a arte e a sociedade, trazendo uma aproximação entre o passado e o presente ou ainda entre a História e o Teatro. Foi através de interpretações por ele construídas e elaboradas a partir do presente que o dramaturgo escreveu *Mãe Coragem e seus Filhos (1939)*, trazendo elementos característicos da época em que vivia e por consequência se tornando um historiador do seu tempo.

A peça aqui apresentada foi capaz de apresentar seu próprio tempo de forma ficcional, pois a censura da época não permitia que tal abordagem fosse explicitada, assim foram elaborados efeitos da realidade sobre o passado que no caso foi a Primeira Guerra Mundial e ao mesmo tempo trazendo um alerta sobre a guerra que ainda estava por vir. Dessa maneira, Brecht quanto historiador, conseguiu construir uma específica interpretação sobre o momento por ele vivido.

Mãe Coragem e seus filhos é uma obra que apresenta um senso de humor extraordinário que, segundo Frederic Ewen (1991), é destinada a dar prazer a plateia e ao mesmo tempo, fornecer pancadas sutis e intelectuais. É uma peça que é absolutamente atual nos dias de hoje, pois ela trata da discussão sobre o comércio da guerra, como a mesma é interessante econômica e financeiramente, ou seja, cada qual luta pelos seus interesses sem se importar com o outro, onde o dinheiro fala mais alto do que a honestidade ou solidariedade com o próximo.

Podemos fazer um paralelo da Guerra dos Trinta Anos com a atual situação do Brasil, que corresponde à guerra do tráfico e a violência urbana que assumem um caráter assombroso em nosso país. Outro fato a ser lembrado é que o

nosso país vem passando por um momento de protestos e manifestações, onde a população está indo às ruas reivindicando por melhorias e era isso que Brecht buscava: a inquietação do público, para que pudessem refletir sobre a realidade social e econômica em que estavam vivendo e tomassem alguma atitude em relação à democracia.

A peça teve estreia em 1949, após três meses de ensaios, com Helene Weigel como protagonista e Erich Engel como diretor. Eram notáveis os grandes danos causados pelos nazistas, não apenas no teatro, mas também na arte da interpretação. As concepções de Guerra e de que se podia viver com ela estavam marcadas e Brecht queria apagar isso, então fez usos de imensas escalas estéticas para realmente mudar essa visão: o cenário, a cortina do procênio, falta de cores na peça, as canções, bem como a brilhante interpretação de Weigel que era considerada uma atriz genial, cujo conjunto de interpretações chamava a atenção. O famoso grito mudo que foi dado por Mãe Coragem quando seu filho é morto, foi uma das cenas mais consagradas da atriz. A encenação da peça tornou-se um sucesso, o que rendeu a Weigel o prêmio nacional e a Brecht uma companhia de teatro própria, a "Berliner Ensemble", na qual, finalmente, o dramaturgo podia realmente fazer tudo diferente.

Brecht fez uso da aplicação do materialismo histórico para responder aos anseios do momento, ele aplicava teorias marxistas ao teatro, onde reformulava tudo com o objetivo de discutir as relações que estavam ali colocadas naquele momento. O teatro não devia ser apenas um teatro digestivo; tinha que ter uma função educativa.

Presenciando esse momento da história Alemã, o dramaturgo transforma suas impressões relativas a guerra, suas conseqüências e domínio sobre as classes menos favorecidas.

Mãe Coragem é uma peça com cenas "picotadas" e Brecht fazia isso em seus textos por uma razão, pois a cada interrupção, se permite que o público reflita entre o intervalo de uma cena e outra.

Brecht tinha medo de ser mal compreendido pelo público. Quando foi produzida em Zurique 1941, a peça causou uma impressão inesquecível:

Para horror de Brecht, as críticas sublinhavam o impacto emocional da obra, louvando-a como "tragédia de Níobe" e falando calorosamente sobre a "arrebatedora força vital daquele animal-mãe"... devidamente prevenido, Brecht alterou algumas breves partes de três cenas para apresentações berlinenses do pós guerra, reduzindo alguns trechos mais discutivelmente emocionais. (EWEN, 1991, p. 338)

Para Brecht, trabalhar de maneira unívoca apenas as emoções, não atinge o que ele pregava, ou seja, o trabalho no sentido racional; não provocava o

espectador para o que se buscava com a peça. Para ele tratava-se de um trabalho (público), através do qual a estética do teatro ilumina as implicações do espectador e sua responsabilidade pelo aqui/agora em cena. A emoção fazia sim parte do teatro de Brecht, mas de um modo diferenciado para manter o domínio sobre a emoção do espectador.

Para atingir seu objetivo, Brecht aplica sua marca na representação cênica através do “efeito do distanciamento”, que propunha instigar o espectador para uma atitude crítica; para ele o teatro poderia ser um meio de educar, provocando no espectador uma ação reflexiva e crítica diante de questões cotidianas. Para que ocorra tal efeito os recursos cênicos ficam à mostra do público, com ausência de tapadeiras, permite-se que o espectador enxergue as maquinarias, refletores e veja todo o funcionamento técnico do espetáculo, tudo isso com o intuito de impedir a ilusão dramática e permitir a reflexão sobre a ação.

SOBRE A ILUSÃO DA GUERRA FRENTE A UMA ALIENAÇÃO SOCIAL E CAPITALISTA

O que Brecht queria mostrar com a peça *Mãe Coragem* era a relação entre a guerra e o sistema social, esperava que o público aprendesse algo com os erros da mãe, seu objetivo não era mostrar a valentia de uma mulher em tempo de guerra, e sim o quanto a alienação dela colaborava para o sistema capitalista da época. Para atingir tal objetivo ele utiliza recursos de distanciamento.

A problemática da peça é o dilema em que vive o materialista histórico, onde é preciso agir mesmo correndo o risco de derrota. Era assim que Mãe Coragem passava seus dias, vivendo os conflitos diários de submissão a guerra, por ser seu “ganha pão” e perdendo para ela as pessoas que mais amava.

Mãe Coragem e seus filhos é uma peça de caráter político-religioso, onde ocorrem conflitos de inúmeras batalhas entre exércitos protestantes e católicos, em que as massas empobrecem, adoecem, morrem de fome e, mesmo assim, os motivos de tais problemas ainda não são claros para os que vivenciam tais situações, sendo que esses são iludidos por uma ação pacifista.

Capelão – Nada de sentimentalismos, Cozinheiro! Morrer na guerra é uma glória, e não é nenhum azar. Por quê? Esta é uma guerra santa. Não é uma guerra qualquer: é uma guerra muito especial, em que se luta pela defesa da fé. É uma guerra que Deus vê com agrado!

Cozinheiro – Certo. Por um lado é uma guerra em que se incendeia, se chacina, se saqueia, sem esquecer as mulheres violentadas; mas, por outro lado, é diferente de todas as outras, pois é uma guerra santa, é claro. E ela também deixa a gente com sede, com isso o senhor há de concordar...(BRECHT, 1991, p. 199)

Nessa passagem, Brecht instiga o espectador a refletir sobre a ilusão que cerca aqueles que estão envolvidos, quando a violência vai de encontro aos princípios da igreja. Segundo Fernando Peixoto (1974), Brecht fornece dados ao espectador para que o mesmo pense acerca dos fatos apresentados, respeitando a inteligência fazendo com que o espectador pense.

CARACTERÍSTICAS ÉPICAS QUE COMPÕEM A PEÇA

Mãe Coragem e seus filhos é uma peça épica, e como característica do teatro épico, o verdadeiro propósito é mais do que moralizar. É mostrar a situação sob vários pontos de vista para que o público possa tirar suas conclusões:

Pois, como ele diz em outro contexto, a má fortuna é má professora. Seus alunos aprendem a ter fome e sede, mas nem sempre fome de conhecimento e nem sede de verdade. (...). Os sofrimentos não produzem necessariamente habilidade para praticar a medicina. Mesmo depois de 1945, Brecht ainda se perguntaria: quantos espectadores da peça de fato entendiam suas advertências? Conseguiria ele mostrar a relação entre a guerra e o sistema social? (EWEN, 1991, p. 339)

O dramaturgo acreditava que seu público era um “produtor”, observador e crítico da ação, sendo assim, viam-se provocados a tomar decisões e que através da peça “épica” existia a possibilidade de mudar o mundo.

O autor propõe, em *Mãe Coragem*, demonstrar uma função social onde evidencia que com a guerra não são os humildes que fazem bons negócios e que nenhum sacrifício é capaz de combatê-lo. Podemos relacionar os desfechos trágicos dos filhos de Mãe Coragem com a problemática da guerra, dos soldados que voltam como aleijões, sem esperanças; às vezes, com suas medalhas, mas com a vida destruída.

Naquele momento todos se tornam cegos, Brecht mostra utilizando uma linguagem direta, familiar e ajustada aos personagens de modo que dificilmente pode ser criticada por não se captar todo o sentido do que foi dito no mesmo momento em que foi pronunciado. Podemos citar o trecho em que o ser humano é capaz de anular-se em contradição somente pela sociedade, pois para eles a guerra era sinônimo de ordem: "Logo se vê que há muito tempo há guerra por aqui. De onde vem a moral, pergunto eu? A Paz é uma porcaria, só a guerra é que estabelece a ordem" (BRECHT, 1991, p. 176).

Brecht acreditava no ser humano acima de tudo, nas suas contradições e a capacidade de superá-las. Na peça, a contradição também se torna aparente quando a protagonista diz: "Maldita seja a Guerra" (BRECHT, 1991, p. 234) e, em outro momento argumenta: "E a guerra sabe alimentar a gente dela muito melhor!" (p. 235). Essa contradição é observada em cenas em que Mãe Coragem sofre perdas com a guerra, porém logo volta à sua alienação e chega a torcer para que a guerra não acabe, pois é aí que ela acredita que sua vida irá piorar, já que segundo seu ponto de vista, sua fonte de renda diminuiria.

Nota-se no decorrer da peça, que questões sociais por vezes tornam-se mais fortes e fazem com que um mesmo indivíduo mude suas atitudes dependendo da situação na qual se encontra em determinado momento. Um exemplo pode ser observado na cena da figuração de mercado, onde em certa passagem trocam a bandeira que carregam na carroça devido ao medo do inimigo, demonstrando a sagacidade para se proteger, mas por outro lado também mostra que aquela família tinha necessidades de sobrevivência que eram ganhas através do comércio. Assim, não podiam se dar ao luxo de tomar algum partido.

Podemos citar outra cena em que Mãe Coragem está na frente de uma tenda de oficiais para dar queixa de uma terrível exploração: "Fizeram em farrapos, com as espadas, tudo o que eu tinha na minha carroça, e ainda por cima arrancaram de mim quinze marcos de multa, assim sem mais nem menos" (BRECHT, 1991, p. 217).

Durante essa cena, percebe-se um caráter cômico, que segue com um escrevente aconselhando a não dar queixa alguma. A princípio Mãe Coragem demonstra indignação, mas por fim acaba desistindo de enfrentar o oficial e de prestar a queixa. É nesse momento que podemos identificar o quanto é cruel o sofrimento daqueles que se submetem ao abuso dos que estão em uma posição mais privilegiada de poder.

A peça apresenta o caráter mercenário da guerra, flagrando cenas em que Mãe Coragem fica prestes a subornar o inimigo em troca da vida de seu filho Queijinho: "Graças a Deus que eles são tão venais! São homens que dão valor ao dinheiro! A corrupção dos homens é como a misericórdia de Deus: a única coisa com que podemos contar" (BRECHT, 1991, p. 214). Já em outro momento, para salvar sua

carroça que é sua fonte de renda, a mesma finge não conhecer seu filho mais novo, Queijinho, o qual é depositado morto a seus pés.

A Guerra dos Trinta Anos foi uma das principais guerras onde os indivíduos não percebiam que ela era necessária somente dentro do capitalismo, onde o sistema econômico fazia com que todos ficassem contra todos, grandes contra os grandes, pequenos contra os pequenos e grandes contra os pequenos.

Mãe Coragem era uma personagem que ficou cega diante dessa questão, encarava a guerra como um negócio, tinha como fonte de renda uma carroça e se valia dela para fazer suas vendas e sustentar sua família: "Gente pobre precisa de coragem, ou estão perdidos" (BRECHT, 1991, p. 230). A personagem pagava juros elevadíssimos por suas mercadorias, mas por nada entender, continuava seu comércio (BORNHEIM, 1992). Há um momento em que o autor coloca uma cena com um cartaz em que se lê: "Mãe Coragem no auge da sua carreira de vendedora ambulante" (BRECHT, 1991, p. 234), porém em seguida veio o declínio e ela perdeu não só os seus bens, mas também seus filhos.

Já no início da peça, na primeira canção é possível observar que Mãe Coragem encara a guerra como aquilo que ela é: um negócio, ela canta: "Mãe Coragem vem trazendo sapatos, com que eles podem melhor caminhar (...). Deixe que Mãe Coragem trate deles, com vinho para o corpo e para a alma..." (BRECHT, 1992, p. 176).

No decorrer de toda a peça Coragem negocia suas mercadorias e demonstra não querer que a guerra tenha fim: "Mãe Coragem voltando com Kattrin – Tome juízo! A guerra ainda vai continuar por algum tempo, e nós ainda podemos ganhar algum dinheiro" (BRECHT, 1992, p. 229). No auge de sua carreira de vendedora, não admite que falem mal da guerra, aí se observa a inversão de valores e cegueira pela qual Coragem está tomada: "Mãe Coragem – A Guerra é isto: uma bonita fonte de renda! (...). Não admito que falem mal da guerra. O que se diz é que acaba com os fracos, mas esses já estão mais do que acabados na paz também. E a guerra sabe alimentar a gente dela muito melhor" (p. 234). O fator econômico fala mais alto para Coragem que demonstra decepção de perder de vender suas mercadorias e ter prejuízos, caso a guerra venha a acabar: "Mãe Coragem – Não me digam que veio a paz, agora que eu comprei tanta mercadoria nova! (...). A paz me alegra muito, embora eu fique arruinada" (p. 236-237).

Conforme Ewen (1991), os personagens da peça são esmagados pelas circunstâncias históricas, não tomam atitude frente os acontecimentos, não compreendem nem questionam. Cada personagem apresenta uma ideologia que não diz respeito somente a si mesmo, mas que podem ser transpostas na realidade da situação atual. Como já mencionamos, Mãe Coragem é o primeiro exemplo da contradição viva, que sofre horrores com a guerra e nada aprende. Dois de seus filhos são soldados, Eilif é um fraco que se junta ao exército e comete o erro de querer ser um herói em período de trégua militar, então o ato heróico se torna um crime e ele é fuzilado, e Queijo Suíço é

morto após ser surpreendido, em atitude suspeita, ao tentar esconder do inimigo a caixa de dinheiro de suas tropas. Katrin, a filha, é surda-muda, e compõe umas das cenas mais dramáticas da peça, é vítima da violência dos soldados por tentar avisar que a cidade iria ser saqueada. O capelão é um protestante que escapa da prisão, passando-se por ajudante de Mãe Coragem e fazendo uso de uma linguagem elevada, o cozinheiro passa um tempo com Anna Fierling e oferece-se para casar-se com ela, mas desiste quando a mesma insiste em levar a filha muda e por fim Yvette é uma prostituta que acaba viúva de um coronel.

Podemos então relacionar os desfechos dos personagens acima citados ao que diz Peixoto (1974, p. 160) que acredita que para muitos a perseguição parece apenas a maior das injustiças, e esses são vistos como maus e os perseguidos como bons, sendo que na verdade a bondade é que foi derrotada sendo assim ela uma fraqueza, podendo-se assim dizer que os bons foram vencidos porque foram fracos.

Peixoto (1974, p. 161) ainda diz que para se descobrir a verdade é necessário conhecer a dialética materialista, a economia e a história; é preciso revelar, mesmo através de formas mais simples de conhecimento, as verdades que auxiliam a transformação do mundo.

Uma das características básicas desta fase brechtiana é a “recuperação do personagem”, sem que isso implique em destruir o esqueleto ideológico filosófico e a coerência marxista de sua obra. Esta recuperação dá sanção definitiva e confere vitalidade artística a essa complexa e orgânica trama de problemas, enquanto significa que Brecht (que nesta época andava como seu personagem, por todos os países, carregando sua bagagem, vivendo o exílio imposto pelo nazismo) consegue soltar a “*dramatis personae*” e sua língua radicalmente divorciadas no período anterior. (PEIXOTO, 1974, p. 191)

O dramaturgo trazia em suas peças aquilo que estava acontecendo em meio à alienação dos que ali estavam e nada compreendiam e faziam.

CONCLUSÃO

Com a peça *Mãe Coragem e seus filhos* (1939), Brecht pretendia provocar o público, mostrando os interesses políticos que movem a guerra. O autor

apresenta contradições ideológicas que propõe aos participantes a indagação: Poderia essa história ter outro final? O que poderia ter sido feito para que a trama tivesse outro desfecho?

Segundo a interpretação de Helene Weigel: "A superioridade moral desta representação vinha do fato de nela se apresentar o homem, por mais vigoroso que este possa mostrar-se, como susceptível de ser destruído" (WEIGEL, citado em BRECHT, 1978, p. 160).

A crônica possibilita a visão de um grande painel da guerra, desmascarando o heroísmo e desmentindo o oportunismo do pequeno-burguês que acredita que viver da guerra é um bom negócio. Isso é mostrado em todos os níveis: linguagem, ações, personagens e situações, onde o mais importante era que o público realmente entendesse suas advertências entre a guerra e o sistema social.

Brecht valoriza a arte engajada e enfatiza por meio da peça a união entre o conhecimento e diversão (História e Arte) contra a desordem capitalista, e é através dos personagens contidos em *Mãe Coragem e seus filhos*, que ele traz para o centro as discussões o "homem" e sua interpretação sobre a sociedade e suas percepções históricas, onde o mesmo é capaz de tratar a guerra simplesmente como uma crise de violência e desordem, a qual o dramaturgo se opõe.

Mãe Coragem pode ser considerada uma das peças mais fascinantes do teatro moderno e segundo Peixoto, foi à obra que consagrou Brecht mundialmente, tanto pelo texto como pela encenação e em sua discussão final com Wolf, o autor reitera uma fala de Brecht: "Se Coragem não tira, apesar de tudo que lhe aconteceu, nenhuma lição, eu, de minha parte, creio que o público pode aprender alguma coisa observando-a" (BRECHT, citado em PEIXOTO, 1974, p. 195).

REFERÊNCIAS

BEVILACQUA SOBRINHO, A. Brecht: arte, história e poder. Revista *UniABC*, v. 1, n. 2, São Paulo, 2010, p 11- 40.

BRECHT no Cinema. Direção de Joaquim Lang. ALE: Versatil; Home Vídeo, 2006. 1DVD (63 min).

BORNHEIM, G. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Mãe Coragem e seus filhos*. Tradução de Geir Campos. In: _____. *Teatro completo*, v. 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 171-266.

COSTA, R. F. Brecht historiador: a elaboração de conhecimentos pelo autor de Tambores da noite. In: RAMOS, A.; PEIXOTO, F.; PATRIOTA, R. (Org.). *A história e a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 95-112.

ESSLIN, M. *Brecht: dos males, o menor*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

EWEN, F. Luculo e Mãe Coragem. In: _____. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991, p. 331-339.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RICHARD, L. *A república de Weimar*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

PEIXOTO, F. *Brecht: vida e obra*. Guanabara: José Álvaro S/A, 1974.

SERIO, M. *Sobre Brecht*. Lisboa: Zahar, 1979.

WENDT, E. Possibilidades de representar Brecht. In: Wendt, E.; Leiser, E.; Volker, K.; Walser, M. *Bertolt Brecht*. Tradução de Hebert Minnemann. Germany: Inter Naciones Bad Godesberg, 1966, p. 5-14.

WILLET, J. *O teatro de Brecht*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

A EXCEÇÃO E A REGRA (1930): O RECURSO DE ESTRANHAMENTO, TEORIZADO POR BRECHT, À LUZ DA TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO DE ISER¹

Renata da Silva Dias Pereira de Vargas²

RESUMO: A peça didática *A exceção e a regra* (1930), de Bertolt Brecht, antes de ser representada, teve seu texto executado como um jogo cênico em constante processo em espaços não convencionais. O objetivo era desencadear reflexão para possibilitar a conscientização social e política dos participantes. Pretende-se analisar a peça sob a ótica da estética da recepção, utilizando a teoria do efeito estético de Wolfgang Iser, ou seja, os efeitos produzidos no leitor pelo texto que ganha existência no momento da leitura. O recurso de estranhamento, teorizado por Brecht, e as considerações críticas de Flávio Desgranges (2012) sobre a relação do espectador com a cena também serão ferramentas importantes na análise do texto mencionado.

Palavras-chave: *A exceção e a regra*. Peça didática. Recurso de estranhamento. Estética da recepção. Wolfgang Iser.

ABSTRACT: The learning play *The Exception and the Rule* (1930), by Bertolt Brecht, before being performed in theatres, was presented in non-conventional spaces as an experimental project in constant process. The aim was to generate reflection to develop social and political consciousness in the participants. In this paper, the play will be analyzed in the light of reception aesthetics, mainly the theory of the aesthetic response by Wolfgang Iser which claims the text generates effects of meaning in the reader at the moment of reading. The *Verfremdungseffekt* theorized by Brecht and the critical perspectives by Flávio Desgranges (2012) on the role of the spectator will also be used as working tools as concerns the analysis of the text mentioned.

Keywords: *The Exception and the Rule*. Learning play. *Verfremdungseffekt*. Reception aesthetics. Wolfgang Iser.

¹ Artigo recebido em 01 de outubro de 2013 e aceito em 11 de novembro de 2013. Texto orientado pela Profa. Dra. Anna Stegh Camati.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: renatasdp@bol.com.br

INTRODUÇÃO

A exceção e a regra (1930), de Bertolt Brecht (1898-1956), uma das peças didáticas mais conhecidas do autor, foi escrita primeiramente para ser levada às escolas e fábricas com o intuito de promover aprendizado por meio da participação de todos no jogo de cena. A primeira encenação no teatro foi realizada em Paris no ano de 1947. Esse trabalho objetiva examinar os recursos de estranhamento da peça à luz da teoria do efeito estético de Wolfgang Iser (1926-2007).

BREVES CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE O EFEITO ESTÉTICO DE ISER

Wolfgang Iser (1926-2007), precursor da teoria dos efeitos, pesquisou a forma como uma obra é recebida por um público no decorrer de sua história. Acreditava que a recepção de uma obra, desde o momento em que é escrita até o contexto atual, deve ser levada em consideração.

De acordo com Iser, um texto necessita de um leitor para adquirir vida. Neste processo dialético, o leitor, provavelmente, tentará relacionar o texto a algo despertado nele, condição básica para a eficácia do texto. O papel do leitor é fundamental, pois "o texto se realiza histórica e individualmente, de acordo com as vivências e a compreensão previamente constituída que os leitores introduzem na leitura" (ISER, 1996a, p. 78). Mas o leitor deve ficar atento, porque não é livre para imaginar o que quiser, embora o texto se apresente como um leque de possibilidades dadas por diferentes ângulos. Várias visões, vozes, perspectivas estão presentes no texto e o leitor perceberá isso no momento da leitura. Dessa forma, Iser afirma que: "Os conflitos dos textos literários provocados no ato da representação revelam em princípio uma rica variedade de matizes, esses conflitos só se cumprem na experiência do leitor" (p. 93-94).

Ao escrever uma obra, o autor deixa lacunas que devem ser preenchidas pelo leitor, por isso um texto nunca está acabado, o leitor é peça chave para completar essa obra. O efeito desse texto é produzido no leitor no momento em que é lido, porque por trás de um texto há sempre uma intenção que precisa ser descoberta pelo leitor.

É importante, também, salientar a condição de recepção de uma obra, pois a recepção varia de acordo com o contexto em que essa obra está inserida e o horizonte de expectativas do momento em que é escrita. E como o horizonte de expectativas tende a mudar, há também uma mudança no modo de recepção desse texto. Segundo Iser: "Cada época tem seus próprios sistemas de sentido, as transições

epocais marcam, por conseguinte, modificações significantes que se realizam no interior dos sistemas de sentido que por sua vez são organizados segundo um modo hierárquico ou concorrente” (ISER, 1996a, p. 133). Assim, o texto pode sofrer uma atualização, seguindo as estruturas de efeito inseridas no texto.

O leitor, utilizando de seu repertório e de sua consciência imaginativa, vai interpretar o texto e esta interpretação é um processo individual, por isso há várias interpretações para um mesmo texto. “O repertório de textos ficcionais não consiste apenas em normas extratextuais, retiradas dos sistemas da época; também incorpora, de maneira ora mais ora menos acentuada, a literatura do passado” (ISER, 1996a, p. 147).

De alguma forma, a obra literária pode formular no leitor algo novo, afetando sua consciência, trazendo-o para a reflexão e fornecendo estímulo a não se acomodar ao texto. O não-dito e os lugares vazios do diálogo incentivam o leitor a ocupar as lacunas com seu conhecimento de mundo. A partir de um estranhamento, o leitor se depara com um texto que se afasta do seu horizonte de expectativas e apresenta certas ambiguidades, o que acarreta a indeterminação do texto.

Uma forma de salientar a indeterminação é a narração segmentada, esta aumenta o número de lugares vazios de tal forma que deixa o leitor desorientado a ponto de deformar as representações empreendidas por ele. Cortar, adiar, além de manterem o leitor preso ao texto, são fundamentais para criar o clima de suspense necessário para que ele possa inferir informações e possibilitar o sucesso da comunicação entre autor, obra e leitor.

O texto é objeto de uma descoberta progressiva, de uma percepção dinâmica que muda constantemente; nesse processo, o leitor progride não só de surpresa para surpresa, mas ao mesmo tempo, avançando, ele vê que sua compreensão do lido se modifica, uma vez que cada novo elemento empresta uma nova dimensão aos elementos antecedentes, à medida que os repete, contradiz ou desenvolve. (RIFFATERRE, citado em ISER, 1996b, p. 185)

A PEÇA DIDÁTICA E O ESPECTADOR TEATRAL

Quando suas peças didáticas (Lehrstücke) foram traduzidas para o inglês, Brecht preferiu a expressão *learning play* (peça de aprendizado), o que facilita para compreendê-la como um processo que pode produzir aprendizagem, e não como algo finalizado, fechado a interações.

Flavio Desgranges apresenta algumas considerações importantes a respeito do espectador teatral que podem ser aproximadas à teoria de Iser.

Brecht teria concebido o texto da peça didática como um modelo de ação, e não como uma obra acabada, sendo a participação dos atores fundamental para o seu processo de construção (...), em que os jogadores são convidados a participar do processo de criação da obra. (DESGRANGES, 2006, p.83)

No caso de *A exceção e a regra*, o leitor se depara com um dilema antissocial que o faz refletir a respeito da moral, da ética, do patrão que mata o carregador; o faz questionar a atitude do agressor e também do comportamento do cule. O texto lança questões que poderão ser respondidas pelo leitor, levado a especular por que o carregador não reage, não se defende, e por que o comerciante atenta contra a vida de seu empregado, e qual dos dois estaria certo.

Dessa forma, o ato da leitura instiga o leitor a indagações que solicitam dele efetiva participação nos acontecimentos, desempenhando quase que um papel autoral para que o texto se realize.

E que convida o leitor a abandonar as suas representações formadas, desvencilhando-se dos próprios produtos, e possibilitando a criação de representações que seriam impossíveis se os hábitos familiares ainda fossem determinantes. O que, no limite, indica a produção de um sujeito-leitor que antes não existia. (DESGRANGES, 2012, p. 28)

A leitura do texto solicita do leitor certa invenção que possa produzir sentidos, por isso espera-se sua efetiva atuação e também o abandono de representações formadas e adequação às necessidades do texto, assim, o leitor perceberá reflexos das condições históricas que estão impregnadas no texto que requerem atitude crítica em relação à obra. Dessa maneira, afirma Desgranges:

As modificações no contexto social solicitam soluções artísticas renovadas, que façam frente às mudanças ocorridas no modo receptivo e consigam atingir com efeito os espectadores de determinado tempo histórico, e, por outro lado, o fazer artístico também participa e influencia essas alterações na perceptividade,

propondo modos distintos de o homem compreender e se colocar diante do mundo. (DESGRANGES, 2012, p. 22)

Alguns temas apresentados pedem urgência discursiva e reflexiva que a princípio parecem incompatíveis com o horizonte de expectativa do momento em que o texto é lido, por isso a visão desses temas muda de acordo com a recepção da obra. A experiência histórica do leitor é imprescindível para questionar este tema e entendê-lo historicamente, de acordo com sua época algo que era inquestionável passa a ser questionável, acarretando modificações nos modelos artísticos, como no teatro, por exemplo.

Brecht dá agora um passo radical: se não dá para mudar o público, invente-se um novo público (aquele dos esportes), e, se nem isso for possível, então mais simplesmente, cometa-se o crime perfeito e suprima-se até mesmo a idéia de público. E é assim que surgem as peças didáticas. O preço a pagar não deixa de ser alto: abandona-se aquela diversão perdulária, e fica-se com a seriedade do pedagógico, com o exercício ascético da racionalidade. (BORNHEIM, 1992, p. 182)

Sendo a obra em estudo uma peça didática, são perceptíveis as técnicas utilizadas por Brecht, como o estranhamento, a quebra da ilusão dramática e a nomissão da função catártica por afastamento, afinal, diante da morte e da injustiça, o leitor experimenta certa felicidade por sua vida ser diferente daquela vivida pelos personagens, uma espécie de prazer. Diante disso, o leitor sente-se mais à vontade para cumprir seu papel, preencher os espaços vazios deixados no texto, acessando seu repertório e utilizando seu conhecimento de mundo para interpretar o texto. Nessa linha de pensamento, Camati afirma que: "A decodificação da enunciação verbalizada pelas vozes narrativas tende a assumir diferentes contornos na imaginação dos espectadores, que têm a liberdade de alçar vôos em diferentes direções, completando as lacunas do texto" (CAMATI, 2009, p. 163).

O formato da peça didática pode instaurar no leitor um espírito crítico, tanto em relação à moral tradicional como também uma discussão a respeito das mazelas sociais, das injustiças sofridas pelos menos favorecidos, pela parcialidade do poderio da ordem social, principalmente com as cenas de julgamento, frequentemente encontradas nessas obras, que suscitam reflexão e produzem aprendizagem. Algumas dessas questões serão discutidas a seguir.

O RECURSO DE ESTRANHAMENTO BRECHTIANO À LUZ DA TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO EM *A EXCEÇÃO E A REGRA*

A peça didática *A exceção e a regra* faz uma crítica social aos padrões instaurados tanto para a época em que foi escrita, de censura e forte repressão, de desigualdade social, desemprego, como para o momento atual, em que o povo, descontente com salário, emprego, saúde, transporte público, educação, altos impostos, vai para a rua reivindicar seus direitos. Nesse sentido, a peça “é testemunho de uma época, condições sociais e não perde capacidade de comunicação mesmo depois que sua mensagem se tornou histórica” (ISER, 1996a, p. 39-40).

A mensagem dessa obra, embora histórica, é contemporânea: os poderosos se aproveitam dos menos favorecidos, simplesmente porque acreditam que estes não merecem melhor tratamento, porque são pobres e suas vidas não valem nada, que como pessoas são de uma qualidade pior e ou de nenhuma qualidade. Exemplos disso são percebidos no decorrer de toda a peça: “essa gatinha não faz muita questão de estar inteira ou mutilada (...). Doentes por natureza (...). Assim como jogam fora uma coisa que não deu certo, eles jogam fora suas próprias pessoas” (BRECHT, 1990, p. 145). Essa visão do comerciante pode causar indignação, mas faz parte da função do texto, de acordo com a teoria de Iser:

Se a conduta dos personagens nos parece cada vez mais inverossímil, brutal, ou até, inimaginável, então somos forçados a considerar o que determina nossas concepções de verossimilhança, brutalidade e imaginabilidade. (ISER, 1996b, p. 143)

Tal foco virtual só pode ser mostrado através da deformação coerente do visível. Este é aliás um efeito com o qual trabalha o estranhamento (Verfremdung), quando ele induz o receptor a constituir causas encobertas. (ISER, 1996b, p. 194)

Para gerar no leitor o espírito crítico em relação a essas questões, a obra deve causar estranhamento, chocá-lo, indigná-lo, forçá-lo a considerar os mecanismos do texto que podem explicar as causas dos acontecimentos, fazendo-o rever suas concepções para entender certas condutas presentes no texto. Assim, o leitor é envolvido de tal forma que é empurrado para o texto, revendo, de acordo com o contexto da obra, seus conceitos de certo e errado, mas acima de tudo, entendendo as atitudes tomadas pelos personagens porque são fundadas nos conceitos pré-

estabelecidos pela moral vigente: "O acusado, portanto, agiu em legítima defesa tanto no caso de ter sido realmente ameaçado quanto no caso de apenas sentir-se ameaçado. Dadas as circunstâncias, tinha razões para sentir-se ameaçado. Isto posto, absolve-se o acusado" (BRECHT, 1990, p. 160).

Por isso, é importante o leitor conhecer a história da recepção de uma obra. "A leitura tem a mesma estrutura da experiência, na medida em que o envolvimento empurra os nossos padrões de representação para o passado" (ISER, 1996b, p. 50). Atitudes dos personagens que podem parecer negativas são totalmente aceitáveis no contexto da obra, porque são parte da formação do personagem, então é verossímil que estes se comportem de tal forma. A respeito disso: "O leitor procurará aspectos positivos da natureza humana, no lugar daqueles que foram qualificados como negativos" (p. 74). Embora certos comportamentos dos personagens gerem indignação, seria incoerente e inesperado, por exemplo, que o comerciante fosse bom para seus empregados, porque isso é o correto a se fazer, mas não é comum de acordo com sua formação. Bornheim diz que:

A obrigação do comerciante era crer-se ameaçado. Decidam, entretanto, os participantes: ou bem aceitar a decisão monstruosa do juiz, ou recusar em bloco toda a estrutura social capitalista, pressuposta pela ação criminoso. Brecht pretende que, no sistema social vigente, a bondade é uma exceção. (BORNHEIM, 1992, p. 189)

Há uma hierarquia, uma ordem social que sempre existiu, tanto no momento em que a peça foi escrita como na atualidade, embora não sendo a forma mais justa, o que se percebe é que o dinheiro, o poder, as posses, a famosa "carteirada" ainda ditam as regras em muitos lugares. Mas as mudanças são percebidas, e é o que a obra propunha na época, e é o que ela provoca no leitor hoje. "Cada época tem seus próprios sistemas de sentido, as transições epocais marcam, por conseguinte, modificações significantes que se realizam no interior dos sistemas de sentido que por sua vez são organizados segundo um modo hierárquico ou concorrente" (ISER, 1996a, p. 133). O impacto do texto gera no leitor uma mudança de significado diante de uma mesma situação. O sentido já não é mais o mesmo, porque houve mudança também no horizonte de expectativas da peça. Exemplo disso é encontrado no texto: "Ao forte todos ajudam, e o fraco não tem ninguém, (...) Deus, que fez todas as coisas, fez o patrão e o empregado, (...). E o bom é quem vive bem, quem vive mal é o malvado" (BRECHT, 1990, p. 145).

Outro mecanismo teorizado por Iser, encontrado na peça de Brecht é a realidade extratextual, deveras utilizado para prender a atenção do leitor, para que possa relacionar o texto a situações que fazem parte do seu contexto. "As frases escritas

de textos ficcionais, ao serem enunciadas, sempre ultrapassam o texto impresso para relacionar o receptor com realidades extratextuais” (ISER, 1996a, p. 105). E mesmo essa peça sendo da década de trinta, já naquela época havia uma visão negativa em relação à polícia, não uma negatividade relacionada ao cargo, mas mais como algo impregnado à questão do poder, neste caso a polícia tem certo poder que é lhe dado pelo cargo e pelo distintivo, e é este poder que é mal utilizado e que gera essa visão negativa. Essa visão fica clara pela maneira como o comerciante se sente protegido dos pobres porque tem a polícia como escudo, como se o fato de ser pobre, automaticamente levasse a pessoa para o mal. “Não são de luta, não são de nada: é uma corja da mais baixa qualidade, que anda de rastos (...) graças a Deus, a polícia está aí para manter a ordem” (BRECHT, 1990, p. 134). Esta é uma concepção do patrão, mas que está presente também na realidade atual, a polícia está ai para manter a ordem, mas nem sempre em prol dos mais necessitados, e sim de uma minoria que depende que a ordem social continue como está.

Esta premissa de querer preservar a ordem social vigente é algo que o leitor percebe no desenrolar do enredo. São ações implícitas que levam o leitor a refletir. Iser argumenta: “Se todas as ações verbais fossem explícitas, a comunicação só conheceria fracassos, (...) o não dito constitui condição básica para que o receptor possa produzir o que se visa, (...) os ‘vazios’ da fala formam o constituinte central da comunicação” (ISER, 1996a, p. 112). Como já foi dito acima, o sucesso da comunicação de uma obra depende dos vazios deixados pelo autor, preenchidos no ato da leitura; dessa forma o jogo dialético se completa. Como afirma Camati, o autor “conduz a plateia a um jogo imaginativo e a novos modos de percepção, estimulando os espectadores a preencherem os vazios dos cenários de palavras” (CAMATI, 2009, p. 164).

Na peça *A exceção e a regra* há o seguinte trecho: “Quem morre é o homem doente. O homem forte vai em frente” (BRECHT, 1990, p. 140). Nesta passagem, o leitor poderá interpretar o que não é dito: o pobre, o carregador, o empregado são comparados a homens doentes que precisam de tratamento, como se sua condição fosse uma doença que precisasse ser curada. Já o rico, o comerciante ou o patrão são os fortes e por causa disso seguem em frente sem sofrer qualquer punição pelos seus atos. Até porque o juiz não pode condenar o patrão, ele também é patrão e estaria condenando a si mesmo. A sociedade capitalista em que estão inseridos não espera que o juiz aja de forma diferente, porque sabe que os poderosos presentes ali, no julgamento, agiriam da mesma forma.

CONCLUSÃO

O diálogo entre texto e leitor somente se realiza graças à participação constante do leitor na produção de sentido, a indeterminação é crucial para que o leitor infira seus conhecimentos e interprete a obra, por exemplo: "Quem esquece disto é bobo: Vai dar de beber a um homem, mas quem bebe mesmo é um lobo!" (BRECHT, 1990, p. 159). Neste trecho há uma comparação entre o patrão e o lobo, o carregador em sua inocência quer ajudá-lo, mas acaba morrendo porque o patrão, espelhando-se em si mesmo, só vê o mal nas pessoas, neste caso o bobo é o cule que acreditou na bondade do comerciante, e este, por sua vez, fez-se de cordeiro, mas na verdade era um lobo.

Repare-se em outro trecho da peça: "(...) um homem, mal remunerado, forçado com violência a enfrentar um grande perigo, vendo-se prejudicado até em sua saúde, e arriscando a vida quase a troco de nada, para outro ter vantagem, acabe tendo ódio desse outro" (BRECHT, 1990, p. 154). Essa é uma perspectiva interna do texto, fundamentada na concepção estrutural de cada personagem, por isso, embora o texto leve o leitor a refletir, ele não pode escolher como bem quiser um ponto de vista, ele deverá levar em consideração a filosofia de cada personagem para entender suas atitudes, assim ele conseguirá aceitar o desfecho de determinadas ações, como no caso do carregador, que mesmo depois de morto é condenado por algo que não fez, mas esperava-se que fizesse. Segundo a teoria dos efeitos: "Os atos de apreensão são bem sucedidos na medida em que formulam algo em nós" (ISER, 1996b, p. 92); "Tal processo sem dúvida afetará a consciência existente, pois a incorporação do novo se confere na medida em que a consciência começa a assumir uma nova forma" (ISER, 1996b, p. 92, 94).

Ao final da peça, o coro profere as seguintes falas:

Humanidade é exceção.
Assim quem se mostra humano
Paga caro essa lição. (...). (BRECHT, 1990, p. 158)

E viram o que é comum
O que está sempre ocorrendo. (...).
No que não é de estranhar
Descubram o que há de estranho!
No que parece normal
Vejam o que há de anormal!
No que parece explicado
Vejam quanto não se explica! (BRECHT, 1990, p. 160)

Diante disso, o leitor tem sua consciência imaginativa afetada, reflete sobre o que lê e torna-se diferente do que era no início da leitura, é o que a peça didática *A exceção e a regra* suscita: reflexão e discussão a respeito de temas universais, presentes ainda hoje no nosso cotidiano. O leitor, diante de todas essas questões, tende a perceber que acontecimentos comuns não podem ser vistos como normais, que o ser humano ainda tem valor e que a honestidade deve ser a regra, não a exceção.

REFERÊNCIAS

BORNHEIM, G. A. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, B. A exceção e a regra. Tradução de Geir Campos. In: _____. *Teatro completo*, v. 4. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 128-160.

CAMATI, A. S. Vozes narrativas no espaço cênico: o pós-dramático em (A)tentados de Martin Crimp. *Artefilosofia*, n. 7, Ouro Preto, out. 2009, p. 158-166.

DESGRANGES, F. *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. *A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: Hucitec, 2012.

ISER, W. *O ato da leitura*, vol. 1, 34. ed. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996a.

_____. *O ato da leitura*, vol. 2, 34. ed. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996b.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO



1) ASPAS SIMPLES: Devem ser usadas apenas em trechos entre aspas duplas, para sinalizar termos que estão entre aspas duplas no texto original. Ex.: "O significado do termo 'novela', nesse contexto (...)."

2) CITAÇÃO DE UM AUTOR EM OUTRO. Ex.: (DRUMMOND, citado em BRAYER, 1978, p. 101).

3) CITAÇÕES: Citações de até 4 linhas devem ser incluídas no próprio texto, entre aspas. Citações com mais de 4 linhas devem ser destacadas do texto, alinhadas a 6 cm da margem esquerda da página, digitadas com espaçamento 1,0 fonte Arial 10 e não conter aspas. Não colocar ponto depois dos parênteses que indicam a fonte, nas citações longas.

4) DESTAQUES NAS CITAÇÕES: Os destaques devem ser marcados com itálico ou negrito. As expressões "ênfase acrescentada" ou "ênfase no original" devem vir logo depois do número da página. Ex.: (PROUST, 1999, p. 89-90, ênfase acrescentada) ou (PROUST, 1999, p. 89-90, ênfase no original).

5) DIVISÕES DO TEXTO: O texto deve conter as partes intituladas "Introdução", "Conclusão" e "Referências". O corpo do texto deve ser redigido em dois ou mais blocos, sendo que cada um deles deve ter título próprio. As partes do texto não devem ser numeradas. O título de cada parte do texto deve ser alinhado à esquerda e redigido em caixa alta, sem negrito. Usar 2 espaços entre o fim do texto anterior e o novo título; usar 1 espaço apenas entre o título e o início do texto seguinte.

6) ENVIO DO ARTIGO: O artigo deve ser enviado sem identificação, ou seja, sem nome do autor e do orientador, para o endereço anfib@ibest.com.br como anexo (formato "Word" e modo de compatibilidade). Os dados de identificação do trabalho devem ser enviados no mesmo e-mail, mas em outro

documento (também em formato “Word” e modo de compatibilidade), com os seguintes itens preenchidos:

1. TÍTULO DO ARTIGO:

2. DADOS DO AUTOR:

Nome:

E-mail:

Titulação:

Instituição de origem:

(No caso de o autor atuar como docente em uma IES, informar o nome da instituição e a função que desempenha.)

3. DADOS DO ORIENTADOR:

Nome:

E-mail:

Instituição:

(Não serão aceitos artigos de alunos que não apresentem o nome do professor orientador.)

7) EPÍGRAFE: Deve vir após o título da parte a que se destina a epígrafe, alinhada à direita, em itálico, sem aspas. Na linha seguinte, informar o nome do autor, entre parênteses, sem itálico e alinhado à direita. Ex.:

Mesmo ao jantar é preciso conhecer a literatura.

(Petrônio)

8) ESPAÇAMENTOS: 1,5 no corpo do texto.

1,0 nos resumos e nas citações longas.

9) FIGURAS: Devem vir centralizadas e trazer legenda, também centralizada, em letra Arial 9 e espaçamento simples, com as seguintes informações: Número da figura, título e fonte. Remover o hiperlink dos endereços eletrônicos citados nas legendas. Para isso, basta selecionar o endereço eletrônico e seguir os comandos: Inserir > Hiperlink > Remover link. As fontes das imagens devem ser citadas, de modo completo, na lista de “Referências”. Quando houver figuras em sequência, elas devem ser dispostas uma abaixo da outra.

Ex. de legenda para figura cuja fonte é eletrônica:

Figura 1: *Il paese della cuccagna* .

Disponível em: <site consultado>.

Ex. de legenda para figura cuja fonte é impressa:

Figura 2: *Lavadeiras*. (ANDERSEN, 1983, p. 302)

10) NOTAS: Usar apenas notas de rodapé (não são admitidas notas de fim), em letra Arial 9 e espaçamento simples. Caso haja transcrição de trechos nas

notas, usar aspas e informar a referência logo após a citação, incluindo, entre parênteses, sobrenome do autor em caixa alta, ano e número da página. As notas não devem ser usadas para indicar as referências completas das citações. Essa função cabe à última parte do artigo, intitulada "Referências".

11) NOVO ACORDO ORTOGRÁFICO: Os artigos submetidos à análise do conselho editorial devem seguir as regras do novo acordo ortográfico da língua portuguesa. O conselho reserva-se o direito de recusar textos que não atendam a este item ou que apresentem muitas incorreções.

12) PAGINAÇÃO: As páginas do artigo não devem ser numeradas.

13) REFERÊNCIAS: Sob o título "Referências", constituem a última parte do artigo. Devem ser apresentadas em ordem alfabética, depois da "Conclusão". Seguem exemplos e normas que devem ser usados nas "Referências":

a) Autores: O(s) primeiro(s) nome(s) do(s) autor(es) deve(m) ser abreviado(s). Ex.: GOMES, C. Quando houver dois ou mais autores, separar os nomes usando ";" (o "&" não deve ser usado). Ex.: GUINSBURG, L.; FERNANDES, S. Quando duas ou mais obras do mesmo autor fizerem parte das "Referências", usar um traço de cinco espaços da tecla do sublinhado para indicar a autoria, a partir da segunda obra. Ex.:

ALENCAR, J. de. *Iracema*. São Paulo: Livraria Martins, 1941.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1964.

b) Coleção: Deve ser informada ao final da referência, entre parênteses. CARTAL, D. *Arte contemporânea*, v. 1. São Paulo: Ática, 1992. (Coleção Arte de todos os tempos).

c) Edição: Pode ser informada logo após o título, neste formato: GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed.

d) Editora: Apenas o nome da editora deve ser citado. Não incluir antes dele a palavra "Editora" ou a abreviatura "Ed.".

e) Modelo de entrada para artigos publicados em revistas e periódicos:

ALMEIDA, R. Notas sobre redação. *A palavra*, v. 1, n. 4, Rio de Janeiro, abr. 2003, p. 101-124.

Observar a ordem das informações: autor, título do texto, título do periódico, volume, número, cidade, data e número de páginas.

f) Modelo de entrada para filmes:

A MARVADA carne. Direção de André Klotzel. BRA: Cláudio Kahns e Tatu Filmes; Embrafilme, 1985. 1 DVD (77 min).

Observar a ordem das informações: nome do filme com a primeira palavra em caixa alta (ou com as duas primeiras em caixa alta, se a primeira for artigo), direção, país de origem, nome do produtor, nome do distribuidor, ano, quantidade e tipo de mídia e número de minutos entre parênteses.

g) Modelo de entrada para livros:

GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002.

h) Modelo de entrada para textos eletrônicos:

LIMA, G. *A importância das formas*. Disponível em: <<http://www.format.com.br>>. Acesso em: 21 set. 2006.

(Remover o hiperlink dos endereços eletrônicos citados nas referências. Para isso, basta selecionar o endereço eletrônico e seguir os comandos: Inserir > Hiperlink > Remover link.)

i) Modelo de entrada para textos impressos:

CASTANHO, A. Como fazer projetos. In: GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002, p. 20-34.

Nesse exemplo, observar que apenas o título do livro deve ser grafado em itálico. O título do texto não recebe itálico. Além disso, depois do ano, é preciso acrescentar o número das páginas inicial e final do texto consultado.

j) Organização: Em coletâneas, o nome do organizador deve abrir as referências. Nesse caso, depois do nome, deve-se incluir "(Org.)". Ex.: SEVERO, T. (Org.). *Estudos sobre textualidade*.

k) Referências duplas: Não devem ser usadas. Em caso de artigos publicados em periódicos, mas acessados eletronicamente, deve-se seguir o "Modelo de entrada para textos eletrônicos" (ver item 13 h).

l) Subtítulos: Não devem ser grafados em itálico. As iniciais maiúsculas devem ser usadas apenas na primeira palavra dos títulos e nos substantivos próprios. Ex.: *O pós-dramático*: Um conceito operativo?

m) Títulos: Devem ser grafados em itálico. As iniciais maiúsculas devem ser usadas apenas na primeira palavra dos títulos e nos substantivos próprios. Ex.: *Metodologia científica*.

n) Tradução: Após o título, citar o nome do tradutor da obra, que deve ser antecedido pelos termos "Tradução de". Ex.:

LEHMANN, H. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

o) Volume: Deve ser informado logo após o título, neste formato: CARTAL, D. *Arte contemporânea*, v. 1.

14) REFERÊNCIAS DOS TRECHOS CITADOS: Depois das citações, incluir, entre parênteses e separados por vírgula, sobrenome do autor em caixa alta, ano de publicação e número da página. Ex.: (MILLER, 2003, p. 45). Não informar o ano da obra antes da citação, para não repetir a informação. O ano deve ser mencionado apenas depois do trecho transcrito, no padrão exemplificado acima, ou seja, acompanhado do sobrenome do autor e do número da página. Quando a fonte de uma obra já estiver mencionada no parágrafo, de modo completo, basta colocar, nas demais fontes do parágrafo, o número da página, usando apenas: (p. 45). Entretanto, ao iniciar novo parágrafo, a fonte deve novamente ser informada de modo completo. Todos os trechos transcritos no artigo, sejam de textos impressos, eletrônicos, filmes, etc., devem informar as referências entre parênteses.

15) RESUMOS E PALAVRAS-CHAVE: Primeiro devem ser apresentados em português e depois em inglês. Devem respeitar o limite de 100 a 120 palavras e devem ser colocados logo após o título do artigo e antes da "Introdução". As palavras "Resumo" e "Abstract" devem vir em caixa alta e negrito. Os termos "Palavras-chave" e "Keywords" devem vir em caixa baixa e negrito. Depois de cada resumo, incluir as palavras-chave (de 3 a 6), separadas por ponto final. Ex.: **Palavras-chave:** Intermidialidade. Arte contemporânea. Palavra. Imagem.

16) SUPRESSÃO DE TRECHOS NAS CITAÇÕES: Usar reticências entre parênteses: (...). As reticências entre parênteses devem ser usadas inclusive nas citações que iniciam com letra minúscula, o que indica que houve a supressão do início do trecho transcrito.

17) TAMANHO DO ARTIGO: Mínimo de 10 páginas e máximo de 20 páginas.

18) TIPO E TAMANHO DAS LETRAS: Arial 12 no texto. Arial 10 nos resumos e nas citações longas.

19) TÍTULO DO ARTIGO: Caixa alta, sem negrito e centralizado, antes do resumo em língua portuguesa.

20) TÍTULOS DE TEXTOS E OBRAS: Quando aparecerem no texto, devem ser grafados sem aspas e em itálico. Independentemente do fato de serem em

língua portuguesa ou estrangeira, devem ter inicial maiúscula apenas a primeira palavra do título e os substantivos próprios.

21) **TRADUÇÃO DE TRECHOS CITADOS:** Caso o autor do artigo tenha traduzido trechos de obra escrita em língua estrangeira, informar isso em nota de rodapé vinculada à primeira tradução. Não usar “Tradução minha” ou “Tradução nossa”.

IMPORTANTE: Os trabalhos submetidos à análise do Conselho Editorial da Revista devem obedecer rigorosamente às normas de publicação. Caso contrário, os textos podem ser recusados ou devolvidos para correção. Há duas etapas de revisão: a de formatação e a de conteúdo.

