ISSN 1984-6614 / eISSN 2676-0118

v. 24, n. 2, jul.-dez. 2021

# Scripta Alumni

Centro Universitário Campos de Andrade

Mestrado e Doutorado em Teoria Literária

# Scripta Alumni

v. 24, n. 2, jul.-dez. 2021

ISSN 1984-6614 / eISSN 2676-0118



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Publicação Semestral dos Cursos de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária
Centro Universitário Campos de Andrade — UNIANDRADE

Reitor: Prof. José Campos de Andrade Filho
Pró-Reitor de Graduação: Prof. Anderson José Campos de Andrade
Pró-Reitor Administrativo: Prof. Anderson José Campos de Andrade
Pró-Reitora de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão: Profa. Mari Elen Campos de Andrade

Revista Scripta Alumni, v. 24, n. 2, 2021
**Acesse o Expediente deste volume pelo QR Code:**

Editada em novembro de 2021.
Última edição em dezembro de 2021.
Publicada em: dezembro de 2021.

Indexadores e Bases de dados:

Divulgadores:


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# Scripta Alumni

v. 24, n. 2, jul.-dez. 2021

ISSN 1984-6614 / eISSN 2676-0118



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

SCRIPTA ALUMNI

VOLUME 24 NÚMERO 2 ANO 2021

ISSN 1984-6614 / eISSN 2676-0118

Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0

**2021 Centro Universitário Campos de Andrade — UNIANDRADE**
As informações e opiniões que constam desta obra são de responsabilidade dos autores.

## EQUIPE TÉCNICA

**Editora**
Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil

**Analista de formatação**
Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil

**Revisão, diagramação eletrônica e organização**
Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil

**Consultora de língua portuguesa**
Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil

**Consultora de língua inglesa**
Profa. Dra. Célia Arns de Miranda, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil

**Projeto gráfico e capa:**
Léia Rachel Castellar
Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

**NOTAS DO EDITOR**

1. A revista *Scripta Alumni* deixou de informar o endereço eletrônico dos autores, em respeito à Lei Geral de Proteção de Dados (Lei n. 13.709), aprovada em agosto de 2018 e com vigência a partir de agosto de 2020.
2. Considerando os prenomes dos autores, a revista adota o critério da ordem alfabética.
3. Todos os artigos publicados nesta revista podem ser acessados individualmente ou na Edição Completa, por meio dos *QR Codes* informados.

---

Scripta Alumni / Verônica Daniel Kobs

Revista dos Cursos de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária. - v. 24, n. 2 (2021) - . - Curitiba, PR: Centro Universitário Campos de Andrade - UNIANDRADE, 2021 -.

Publicação semestral
ISSN 1984-6614 / eISSN 2676-0118

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.

---

Endereço:
Revista *Scripta Alumni*
Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE
Secretaria dos Cursos de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária
Campus Cidade Universitária
Rua José Alencar Guimarães, s/n
Bairro Santa Quitéria – CEP 80310-310
Curitiba – Paraná
Tel.: (41) 3219-4290

E-mail: scripta.alumni@uniandrade.edu.br

Acesse a página da Revista *Scripta Alumni* pelo *link* ou pelo *QR Code*:

https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/index


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

## CONSELHO EDITORIAL (de fevereiro de 2020 a janeiro de 2022)

**Prof. Dr. Alessandro Jocelito Beccari, Universidade Estadual Paulista, Assis-SP, Brasil.** Doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. http://lattes.cnpq.br/1539082306197947

**Profa. Dra. Anna Stegh Camati, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil.** Doutora em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC, Brasil. http://lattes.cnpq.br/0143270174062850

**Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil.** Doutora em Letras pela Universidade de Nebraska, Lincoln, Estados Unidos da América do Norte. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG, Brasil. http://lattes.cnpq.br/1169236163815772

**Profa. Dra. Cristiane Busato Smith, Arizona State University, Arizona, Estados Unidos da América do Norte.** Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. http://lattes.cnpq.br/7368114713886292

**Profa. Dra. Elaine Barros Indrusiak, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS, Brasil.** Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS, Brasil. Pós-Doutorado em Cinema e Mídias Interativas pela Universidade de Miami, Estados Unidos da América do Norte. http://lattes.cnpq.br/6726224076135944

**Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil.** Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. Pós-Doutorado pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. http://lattes.cnpq.br/7488838041853445

**Profa. Dra. Sandra Guardini Teixeira, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil.** Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade de Cambridge, Cambridge, Inglaterra. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade de Manchester, Manchester, Inglaterra. Bolsista Produtividade do CNPq. http://lattes.cnpq.br/0176303452883262

**Profa. Dra. Sigrid Renaux, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil.** Doutora em Língua Inglesa e Literatura Inglesa e Norte-Americana pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. Pós-Doutorado em Literatura Inglesa e Norte-Americana pela Universidade de Chicago, Chicago, Estados Unidos da América do Norte. http://lattes.cnpq.br/1833602430241168


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

## AVALIADORES DESTE NÚMERO

**Profa. Dra. Adriana Baggio.** Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. Pós-Doutorado em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. http://lattes.cnpq.br/0891805528342991

**Prof. Dr. André Cabral de Almeida Cardoso, Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ, Brasil.** Doutor em Literatura Comparada pela Universidade de Nova Iorque, Nova Iorque, Estados Unidos da América do Norte. http://lattes.cnpq.br/5519234534029741

**Prof. Dr. Andrea Ciacchi, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu-PR, Brasil.** Doutor em Estudos Ibéricos pela Universidade de Bolonha, Bolonha, Itália. Pós-Doutorado em História pela Universidade de Roma, Roma, Itália, e em Antropologia pela Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, Brasil. http://lattes.cnpq.br/5766742175525561

**Prof. Dr. Antonio Aparecido Mantovani**, **Universidade do Estado de Mato Grosso, Sinop-MT, Brasil**. Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. http://lattes.cnpq.br/0263606740522344

**Prof. Dr. Aulus Martins**, **Universidade Federal de Pelotas, Pelotas-RS, Brasil.** Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Pelotas-RS, Brasil. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Pelotas-RS, Brasil. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria-RS, Brasil. http://lattes.cnpq.br/5779140095343632

**Profa. Dra. Edna Polese, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil.** Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. http://lattes.cnpq.br/6954814492049911

**Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil.** Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina, Londrina-PR, Brasil. Pós-Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina, Londrina-PR, Brasil. http://lattes.cnpq.br/4251342794401909

**Prof. Dr. Everton Almeida Barbosa**, **Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra-MT, Brasil.** Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG, Brasil. http://lattes.cnpq.br/6060846649863286

**Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil.** Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, Brasil. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. http://lattes.cnpq.br/0364004594081150

**Profa. Dra. Karina Fonsaca**, **FAE Centro Universitário, Curitiba-PR, Brasil.** Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB, Brasil. http://lattes.cnpq.br/6238903062892619

**Prof. Dr. Marcelo Barbosa Alcaraz, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil.** Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC, Brasil. Pós-Doutorado em Educação pela Universidade do Minho, Braga, Portugal. http://lattes.cnpq.br/7056345894739024


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

**Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo**, **Universidade do Estado do Amazonas, Manaus-AM, Brasil.** Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ, Brasil.
http://lattes.cnpq.br/8302225272067037

**Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana-MG, Brasil.** Doutora em Literatura Dramática pela Universidade de Toronto, Ontário, Canadá. Pós-Doutorado em Teoria Literária pela Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG, Brasil. Pós-Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG, Brasil.
http://lattes.cnpq.br/0676891497774362

**Profa. Dra. Maria Perla Araújo Morais, Universidade Federal do Tocantins, Porto Nacional-TO, Brasil.** Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro-RJ, Brasil. http://lattes.cnpq.br/3954661608683588

**Profa. Dra. Regina Cabreira, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil.** Doutora em Ciências Humanas (programa interdisciplinar) pela Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC, Brasil. Pós-Doutorado na área de Letras pela Universidade de Harvard, Harvard, Estados Unidos. http://lattes.cnpq.br/4162053638586344


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

*Scripta Alumni*

v. 24, n. 2, jul.-dez. 2021

Sumário
*Sumário / Table of Contents*

## APRESENTAÇÃO

**Literatura sem fronteiras ..... 14**

*Literature without borders*

Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

## SEÇÃO 1: FILOSOFIA, POLÍTICA E LITERATURA

**A narrativa latino-americana como máquina de romancear a violência de estado: uma análise sobre *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva* ..... 22**

*The latin-american narrative as a machine to novel state violence: an analysis on O espírito dos meus pais continua a subir na chuva*

Breno Abi Chahin Neves (PUC-Rio)
Sergio Schargel (USP)

**O palco social alinhado às características brechtianas em *Six degrees of separation*, de John Guare ..... 39**

*The social stage aligned to the brechtian characteristics on John Guare's Six degrees of separation*

Mariana Soletti da Silva (PUCRS)


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

**A viagem simbólica e filosófica de Cecília Meireles ..... 58**

*The symbolic and philosophical journey of Cecília Meireles*

Suzana Pereira Pacheco (UNIFESSPA)

**Livros, esses pequenos deuses... – Uma leitura do conto *A biblioteca*, de Dulce Maria Cardoso ..... 78**

*Books, these little gods… – A reading of the short story A biblioteca, by Dulce Maria Cardoso*

Eliana da Conceição Tolentino (UFSJ)
Larissa Fonseca e Silva (UFSJ)

## SEÇÃO 2: HISTÓRIA, PSICANÁLISE E LITERATURA

**Literatura e imagens mentais: uma abordagem tríplice do arquétipo da infância em *O oceano no fim do caminho*, de Neil Gaiman ..... 92**

*Literature and mental images: a triple approach of the childhood archetype in The ocean at the end of the lane, by Neil Gaiman*

Arthur Aroha Kaminski da Silva (UFPR)

**A ambivalência materna em *Coraline* de Neil Gaiman (2003) ..... 107**

*Maternal ambivalence in Coraline by Neil Gaiman (2003)*

Thays Eloize Leme Bonato (Unioeste)

## SEÇÃO 3: ARTE / FATO

**Lourenços e *O grifo de Abdera:* a paródia de si mesmo ..... 119**

*Lourenços and O grifo de Abdera: a parody of itself*

Guilherme Lima Bruno E Silveira (UFG)
Vizette Priscila Seidel (UFPR)

**O fantástico em *A travessia dos sempre vivos* de Tereza Albues: a (re)(des)construção identitária ..... 136**

*The fantastic in A travessia dos sempre vivos by Tereza Albues: the (re)(des)construction identity*

Jesuino Arvelino Pinto (UNEMAT)
Julianna Alves Bahia (UNEMAT)


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

## SEÇÃO 4: LITERATURA E (IN)FORMAÇÃO

**O visível e o invisível: uma leitura especulativa de *Le peintre de la vie moderne*** ... **150**

*The visible and the invisible: a speculative reading of Le peintre de la vie moderne*

Gabriel Loureiro Pereira da Mota Ramos (UFPE)

**História e estética – O modernismo de *Madame Pommery*** ..... **168**

*History and aesthetics – The modernism of Madame Pommery*

Edinéia Aparecida Ogliari (UFPR)

## SEÇÃO 5: QUESTÕES DE (CON)TEXTO

**Beijos afins: *O primeiro beijo*, de Clarice, e *O beijo*, de Tchekhov** ..... **187**

*Related kisses: Clarice's First kiss and Chekhov's The kiss*

André Felipe Nunes Klojda (UFRJ)

**Morte, luto e natureza em Carlos Drummond de Andrade e Brandy Nālani McDougall** ..... **200**

*Death, grief and nature in Carlos Drummond de Andrade and Brandy Nālani McDougall*

Fabiane Alves Martins (UFF)

## CHAMADA E NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

**Scripta Alumni v. 25, n.1** ..... **218**

*Call and guidelines for publication*


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# Apresentação


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# LITERATURA SEM FRONTEIRAS

## LITERATURE WITHOUT BORDERS

**RESUMO:** A *Scripta alumni* v. 24, n. 2 apresenta o dossiê intitulado *Literatura sem fronteiras*. Para desenvolver esse tema, cinco seções da revista apresentam doze trabalhos, os quais oferecem diferentes perspectivas e abordagens. Neste número, as discussões abrangem: 1) nacionalidades e territórios; 2) relações entre arte e realidade; 3) temporalidades; e 4) literatura, outras áreas e outras linguagens.
**Palavras-chave:** Literatura. Fronteiras. Ficção. Realidade. História.

**ABSTRACT:** In this issue, the Scripta Alumni journal presents studies that analyze the theme Literature without borders. To develop the various aspects of this subject, five sections cover twelve articles, which offer different perspectives and approaches: 1) nationalities and territories; 2) relations between art and reality; 3) temporalities; and 4) literature, other areas and other languages.
**Keywords:** Literature. Borders. Fiction. Reality. History.

**Acesse esta *Apresentação* pelo QR *Code*:**

A literatura nunca conheceu fronteiras... Experiências, ideologias e universos sempre se misturaram, nessa e em outras artes. Entretanto, algumas áreas tomaram para si a tarefa de pensar sobre as relações e os cruzamentos típicos da narrativa literária, consolidando essas qualidades ainda mais. Isso fica claro quando espiamos as "situações que a Literatura Comparada modernamente contempla: o da


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

contaminação, o da migração de temas, o da intertextualidade, o da interdisciplinaridade" (MASINA, 1995, p. 845).[1]

Territórios e divisas podem até fazer parte da literatura, mas, diante do mundo globalizado, acabam desempenhando um caráter mais reativo do que ativo. Atualmente, não há como sustentar o purismo e o isolamento, afinal o fenômeno que foi anunciado ainda na década de 1990, hoje nos define completamente. Trata-se da glocalidade, que incentiva o aspecto híbrido e os cruzamentos, por definir "um território marcado pelas travessias entre correntes opostas e frequentemente mescladas, com diversas temperaturas, salinidades, cores e sabores. Um território extraterritorial" (CANEVACCI, 1996, p. 25).[2]

Evidentemente, a marca da diferença continua sendo fundamental para a questão das identidades. Porém, qualquer tipo de bairrismo ou regionalismo não tem recebido ênfase, neste momento. O diretor Jorge Furtado deixou isso muito claro em *Orson Welles e o cinema wisconsinita*, publicado em 2010. O texto apresenta uma lista com os vinte cineastas preferidos do autor e, em um dos itens, lemos: "Orson Welles. Cineasta wisconsinita. Nasceu em Kenosha, Wisconsin, em 6 de maio de 1915, morreu em Hollywood, 10 de outubro de 1985" (FURTADO, 2021).[3] Depois que a lista termina, seguem-se duas perguntas e a respectiva resposta: "Qual a importância do estado (província, condado, região) de nascimento destes cineastas? Qual a importância da sede da produção ou das locações de seus filmes? Que eu saiba, nenhuma" (FURTADO, 2021). Sem dúvida, o exemplo dispensa explicações, porque indica de modo bem objetivo o poder e o alcance das artes. Portanto, seja no cinema, na literatura ou em qualquer outro discurso artístico, a meta é sempre criar espaços, fundindo gentes e costumes, em uma única narrativa.

A ideia é borrar as fronteiras e, com sorte, até mesmo apagá-las. Por essa razão, a comparação é inevitável e, mesmo instintivamente, todos os leitores acabam se filiando a certo tipo de literatura comparada,

> (...) que afirma a arbitrariedade dos limites e a importância de reconhecimento das zonas intervalares, das fronteiras e das passagens e ultrapassagens. (...). A região deixa de ser um

[1] MASINA, L. Fronteiras do cone sul: limites transcontextuais. *Anais do Congresso brasileiro de literatura comparada*, n. 3, Niterói, 1995, p. 839-846.

[2] CANEVACCI, M. *Sincretismos*: uma exploração das hibridações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 1996.

[3] FURTADO, J. *Orson Welles e o cinema wisconsinita*. Disponível em: https://www.casacinepoa.com.br/o-blog/jorge-furtado/orson-welles-e-o-cinema-de-wisconsin.html. Acesso em: 14 dez. 2021.


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> espaço natural, com fronteiras naturais, pois é, antes de tudo, um espaço construído por decisão arbitrária, política, social, econômica, ou de outra ordem qualquer que não, necessariamente, cultural e literária. (BONIATTI, 2000, p.85-86)[4]

A literatura expande horizontes, fazendo com que pensemos sobre novas ideias, analisando nuances e detalhes até então desconhecidos, mas que podem mudar uma vida, uma opinião, um modo de ser... Na arte literária, tudo se junta para poder estar em sintonia ou em conflito: egos, *alter* egos, comportamentos, biografias e tradições. A literatura é, portanto, um tipo de espelho infiel, que distorce, aumenta e diminui, na tentativa de refletir épocas e pessoas, que também são imperfeitas e resultam de um amálgama gigantesco: "(...) o sujeito (...) é mediado nele mesmo por aquilo do que ele se separa: a conexão com todos os sujeitos" (ADORNO, 2009, p. 181).[5]

Por meio da arte literária, aprimoramos questões de fundamental importância —ontem e hoje —, como empatia, alteridade, locais de fala e de escuta, entre outras. Aliás, conforme Buber, esses exercícios mentais são salutares, afinal, para que o homem conheça a si e ao outro,

> (...) ele precisa primeiro — partindo de todos os penduricalhos de sua vida — chegar ao seu "eu", ele precisa se encontrar, não o eu evidente do indivíduo egocêntrico, mas o "eu" profundo da pessoa que vive numa relação com o mundo. (BUBER, 2006, p. 34, ênfase no original)[6]

Depois de termos experimentado o isolamento social e tantos outros tipos de restrição impostos pela pandemia de covid-19, a possibilidade de viver outros mundos e outras histórias (ainda que seja apenas na imaginação) nunca representou tanto alento e esperança. Devido a isso, a volta à vida normal deve ser repleta de toques, abraços, ou simples esbarros sem culpa e sem medo. Metaforicamente, existe uma literatura que é **do mundo** e que representa esse desejo de comunhão e unidade... Aliás, isso é anunciado a plenos pulmões, pelo nome que ela recebeu — *Weltliterature*. Na visão de Goethe, esse tipo de arte "traduz o ideal da unificação de todas as literaturas numa só e

4 BONIATTI, I. M. B. *Literatura comparada*. Memória e região. Caixas do Sul: EDUCS, 2000.
5 ADORNO, T. W. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
6 BUBER, M. *O caminho do homem segundo o pensamento chassídico*. São Paulo: Realizações, 2006.


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

grande síntese, em que cada nação desempenhasse o seu papel num concerto universal" (WELLEK; WARREN, 2003, p. 57).[7]

Por fim, vale lembrar outro tipo de extravasamento que se liga ao tema da **literatura sem fronteiras**. Não importa que seja um clichê. O que importa é que o ato de ler vai continuar sendo sinônimo de vida, de mundos possíveis e de liberdade: "(...) mais densa e mais eloquente que a vida cotidiana, mas não radicalmente diferente, a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo (...)" (TODOROV, 2009, p. 23).[8]

Com base nessas questões, o volume 24, número 2 da revista *Scripta alumni* publica trabalhos que discutem especificamente alguns temas comumente associados à complexa relação que se estabelece entre literatura e fronteiras: 1) nacionalidades e territórios; 2) relações entre arte e realidade; 3) temporalidades; e 4) literatura, outras áreas e outras linguagens. A fim de organizar essa variedade de assuntos, esta edição distribui doze trabalhos em cinco seções:

- *Filosofia, política e literatura.*
- *História, psicanálise e literatura.*
- *Arte / fato.*
- *Literatura e (in)formação.*
- *Questões de (con)texto.*

Na parte intitulada *Filosofia, política e literatura*, são apresentados quatro artigos. Em *A narrativa latino-americana como máquina de romancear a violência de estado: uma análise sobre "O espírito dos meus pais continua a subir na chuva"*, destaca-se a ótica da literatura como arte que se conecta a outras áreas do conhecimento. Nesse sentido, a narrativa é compreendida como instrumento de reconstrução do passado e consequentemente da memória — individual e coletiva. No artigo *O palco social alinhado às características brechtianas em "Six degrees of separation", de John Guare,* a crítica e as denúncias que caracterizam a literatura de Brecht são associadas à sociologia, realçando o apelo desalienante da arte em questão. No trabalho intitulado *A viagem simbólica e filosófica de Cecília Meireles*, analisam-se as crônicas da poeta brasileira, a fim de destacar a

[7] WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
[8] TODOROV, T. *A literatura em perigo*. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

simbologia e o misticismo, com base nos pressupostos de Mircea Eliade. O último trabalho dessa seção é *Livros, esses pequenos deuses... – Uma leitura do conto "A biblioteca", de Dulce Maria Cardoso.* Nesse artigo, estabelece-se um diálogo entre Platão e Derrida, por meio do conceito de *phármakon* e com o objetivo de focalizar a escrita como salvadora. Esse é um conceito universal, mas que se atualiza de tempos em tempos. Aliás, recentemente, o estado norte-americano do Kentuchy foi devastado por uma série de tornados e, na ocasião, os telejornais fizeram questão de mostrar uma estante com dezenas de livros, intacta, em meio à cidade completamente destruída. Sem dúvida, esse fato inusitado pode ser associado ao poder mágico e benéfico dos livros...

Na segunda parte deste dossiê e sob o título *História, psicanálise e literatura*, estão agrupados dois trabalhos. O primeiro é *Literatura e imagens mentais: uma abordagem tríplice do arquétipo da infância em "O oceano no fim do caminho", de Neil Gaiman*. Esse artigo faz uso da literatura comparada para suprir lacunas por meio da aproximação entre as diferentes áreas. Diante disso, o estudo trata dos arquétipos e das imagens mentais habitualmente encontrados nas narrativas literárias. Analisando uma obra do mesmo escritor debatido no trabalho anterior, o segundo artigo dessa seção intitula-se *A ambivalência materna em "Coraline" de Neil Gaiman (2003)*. Mantém-se o destaque aos arquétipos, entretanto, nesse estudo, privilegia-se a figura materna.

Na seção três, *Arte / fato*, mais dois artigos são apresentados. *Lourenços e "O grifo de Abdera": a paródia de si mesmo,* empresta o conceito de pós-modernismo da teórica canadense Linda Hutcheon para analisar, no livro de Lourenço Mutarelli, os meandros da realidade e da ficção, que envolvem e até desestabilizam o leitor. Em *O fantástico em "A travessia dos sempre vivos" de Tereza Albues: a (re)(des)construção identitária*, também se investigam os aspectos tangenciais da literatura e da realidade, mas isso é feito a partir de questões relacionadas à memória e à identidade.

Reunidos na seção *Literatura e (in)formação*, dois trabalhos dialogam, por darem ênfase às discussões acerca da estética. No artigo *O visível e o invisível: uma leitura especulativa de "Le peintre de la vie moderne",* tempo e estética são reavaliados sob a perspectiva de Baudelaire, Benjamin, Froidevaux, Jauss e Bohrer. Em *História e estética — O modernismo de "Madame Pommery", a* estética literária é conjugada também à história, mas focalizando de modo específico a *belle époque* paulistana.

Na última seção — *Questões de (con)texto* — um dos artigos, intitulado *Beijos afins: "O primeiro beijo", de Clarice, e "O beijo", de Tchekhov*, baseando-se nos pressupostos da literatura comparada, discute questões de temporalidades e estilos a partir do motivo do beijo.


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Fechando este dossiê temático, o trabalho *Morte, luto e natureza em Carlos Drummond de Andrade e Brandy Nālani Mcdougall*, retoma os ensinamentos do líder indígena Ailton Krenak para fazer associações entre a poesia brasileira e a havaiana, à luz da ecocrítica. Aliás, em novembro de 2021, Krenak foi o convidado especial da sessão de encerramento da FLIP — Festa Literária Internacional de Paraty — evento que debateu a natureza, com base no tema "Nhe'éry, plantas e literatura" (FLIP, 2021)[9].

Encerrada esta *Apresentação*, agora convido vocês, leitores, a passearem por todas as seções da nossa revista, ultrapassando fronteiras e experimentando as inigualáveis surpresas das combinações.

Boa leitura a todos!

Curitiba, 20 de dezembro de 2021.

Verônica Daniel Kobs[10]

Editora

[9] FLIP. *Flip*: 19ª. Festa literária internacional de Paraty. Disponível em: https://flip.org.br/2021/principal/nheery-plantas-e-literatura/. Acesso em: 14 dez. 2021.

[10] Editora da Revista *Scripta alumni*. Professora dos Cursos de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil.


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# Artigos


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# Filosofia, política e literatura


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# A NARRATIVA LATINO-AMERICANA COMO MÁQUINA DE ROMANCEAR A VIOLÊNCIA DE ESTADO: UMA ANÁLISE SOBRE *O ESPÍRITO DOS MEUS PAIS CONTINUA A SUBIR NA CHUVA*[1]

## THE LATIN-AMERICAN NARRATIVE AS A MACHINE TO NOVEL STATE VIOLENCE: AN ANALYSIS ON O *ESPÍRITO DOS MEUS PAIS CONTINUA A SUBIR NA CHUVA*

*Breno Abi Chahin Neves* [2]
*Sergio Schargel* [3]

*Artigo submetido em: 1º set. 2021*
*Data de aceite: 17 nov. 2021*
*Data de publicação: 20 dez. 2021*

**RESUMO:** A literatura não é um campo hermético, mas se relaciona com outras esferas de forma simbiótica, ultrapassando as fronteiras disciplinares. Dessa forma, em uma região marcada pelo autoritarismo como a América Latina, a literatura irá, ela própria, apresentar e discutir o tema. Este artigo propõe, a partir do romance *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva,* de Patricio Pron, uma discussão sobre os usos da memória e da pós-memória para processar a violência do período ditatorial. Ante a hipótese de que a literatura absorve traços dessa pós-memória, espera-se contribuir para o estado da arte ao destacar o modo como o autor lança mão da narrativa de gênero policial para se debruçar sobre a reconstrução do passado.

**Palavras-chaves:** Memória. Pós-memória. Autoritarismo. *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva*. Romance policial.

**ABSTRACT:** Literature is not a hermetic field, but it relates to other spheres in a symbiotic way, crossing disciplinary boundaries. Thus, in a region marked by authoritarianism such as Latin America, literature will itself present and discuss the topic. Based on Patricio Pron's novel *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva*, this article proposes a discussion on the uses of memory and post-memory to process the violence of the dictatorial period. Given the hypothesis that literature absorbs traces of this post-memory, it is expected to contribute to the state of the art by highlighting the way in which the author uses the police novel to focus on the reconstruction of the past.

**Keywords:** Memory. Post-memory. Authoritarianism. *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva*. Police novel.

[1] Texto orientado pela Profa. Dra. Vera Lúcia Follain de Figueiredo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

[2] Mestrando do Curso de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ, Brasil. http://lattes.cnpq.br/5594856926922570

[3] Doutorando do Curso de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. http://lattes.cnpq.br/0215890727285473 / https://orcid.org/0000-0001-5392-693X


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# INTRODUÇÃO

A história latino-americana do século passado é marcada por ondas cíclicas de autoritarismo. Ainda que as instabilidades políticas permaneçam na região no início do século XXI, elas assumem uma nova faceta. Os autoritarismos escancarados e abertos, as ditaduras militares deram lugar a destituições forçadas de presidentes, a votos de desconfiança travestidos de *impeachment*. Mas, a despeito de golpes como o sofrido por Fernando Lugo no Paraguai em 2012, o de Dilma em 2016, entre outros, esse cenário não impõe uma ruptura democrática. Em outras palavras, há uma destituição forçada do Executivo, mas o governo civil permanece – uma modalidade inédita do presidencialismo que Fabrício Pereira da Silva classificou como "neogolpe" (SILVA, 2018, p. 171). Não há um retorno – ao menos não abertamente – ao autoritarismo militar, por mais que os militares permaneçam influentes na política e, como Robert Dahl percebeu, ainda em 1973, talvez a democracia não possa existir plenamente "nos lugares onde as forças armadas se mostram propensas a intervir na vida política em defesa de interesses especiais ou de sua própria concepção dos interesses do país" (DAHL, 2005, p. 66). Em tempos de repetidas ameaças de ruptura institucional por parte das Forças Armadas (OLIVEIRA, 2021), os alertas de Dahl se mostram perturbadores.

Mas o fato é que, ao menos na teoria, eleições democráticas se seguem a esses neogolpes. Joseph Schumpeter (1961, p. 291) assume uma visão minimalista de democracia, que implica eleições com dois ou mais atores em que os vencedores podem, caso vençam, assumir. Nesse sentido, por mais que até 2007 23% dos presidentes eleitos na América do Sul tenham sido destituídos antes do fim de seus mandatos (o dobro da média mundial) (HOCHSTETLER, 2007, p. 22), as eleições permanecem. Se não é possível falar em democracia plena, ou poliarquia, no cenário latino-americano contemporâneo, tampouco é possível falar em Estados autoritários ou fascistas, a despeito de líderes que possam ter traços de ambos esses métodos.


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Naturalmente, ainda que ditaduras acabem, seus traços permanecem e se espalham como tentáculos. As políticas de silenciamento, traumas e mesmo os fantasmas institucionais, como a incapacidade de punir os perpetradores, deixam um legado de vazio não apenas entre as vítimas, mas entre seus descendentes. Conforme as gerações vão se sucedendo, torna-se mais forte aquilo que Marianne Hirsch chamou de "pós-memória" (HIRSCH, 2012, p. 5): uma sombra que não se esvai, uma dor indescritível que se dissemina como uma doença hereditária mesmo entre aqueles que não vivenciaram a violência diretamente. Hirsch define a pós-memória como:

> (...) a relação que a "geração seguinte" possui com o trauma pessoal, coletivo e cultural daqueles que vieram antes (...) É diferente da memória porque é fundamentalmente um processo "imaginativo", um ato de identificação e resposta criativa. (HIRSCH, 2012, p. 5, ênfase no original)[4]

Como processo de recriação do real em um novo real, é possível pensar em uma tendência, no caso da literatura contemporânea latino-americana sobre autoritarismos, do que pode ser pensado como uma literatura da pós-memória. Assim, encontra-se um impulso que tenta dar conta do legado dessa história, tanto de forma ancestral quanto sobre os seus reflexos sentidos até hoje pela nova geração. O terrorismo de Estado perpetrado por regimes militares deixou consequências para as gerações mais jovens que só se tornaram evidentes muito depois do retorno à democracia. É nesse compasso vagaroso, mas intermitente, em que se pode notar uma crescente produção voltada à reconstrução crítica e imaginária desse passado. Nesse sentido, a geração dos filhos e netos dos que lutaram contra as ditaduras explicita, pela literatura, um desejo de compreensão desse sentimento para, assim, entenderem quem são eles próprios e as origens de uma dor silenciada.

Essa contraposição às narrativas totalizadoras que apagam inúmeras vivências e criam uma história única tem uma retomada feita por uma outra geração, descolada dos aspectos de resistência direta. Os filhos daqueles que lutaram direta ou indiretamente contra os seus algozes buscam agora corresponder às expectativas daqueles que questionam qual é a sua luta, a sua pauta e as suas direções em relação a sociedade (FIGUEIREDO, 2017). Para efeito de exemplo, entre tantas outras possíveis, é possível pensar em obras como *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva* e *Formas de voltar para casa*. Ambas se interseccionam no tema: uma busca melancólica que beira o detetivesco da

[4] No original: "Describes the relationship that the 'generation after' bears to the personal, collective and cultural trauma of those who came before (...). It is different from memory because it is first and foremost an 'imaginative' process, an act of identification and creative response." Todas as traduções aqui apresentadas foram feitas pelos autores deste artigo.


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

geração seguinte pela origem, história, ação e memória de seus pais. Uma tentativa de, ao entender seus pais, entender a si próprio. Assim, a última seção deste trabalho colocará a base teórica sobre os autoritarismos latino-americanos e a pós-memória em diálogo com o romance do escritor e jornalista Patricio Pron (2011), *O espírito dos meus pais continua a subir a chuva*, na tentativa de ilustrar e dar prosseguimento ao debate estabelecido. Mas, antes, uma breve discussão sobre as relações entre a arte e o real, utilizando o livro alemão *Ele está de volta*.

## DA LITERATURA E DO REAL

Nenhuma questão relacionada ao campo literário é, paradoxalmente, tão simples e complexa quanto à própria definição do conceito de literatura em si. Afinal, o que é literatura tem movimentado o campo literário desde, pelo menos, a tentativa aristotélica de definição dos gêneros. Uma resposta simples, longe de conclusiva, pode ser encontrada na *Poética*: a literatura como *mimésis*, como apreensão do real, dividida em três gêneros, a saber, o épico, o lírico e o dramático, para a criação do real literário. Mas, mais de dois milênios depois, quando as fronteiras entre literatura e outros campos artísticos e do saber, e entre a literatura e o real em si se borram, é possível questionar a limitação desse argumento. Seria de extrema pretensão e beira o impossível definir literatura em um artigo limitado pelo espaço e pelo tempo, mas é pertinente pensar em algumas das principais configurações do que se entende por literário: gêneros e *mimésis*.

Em última instância, a definição dos três gêneros de Aristóteles mantém sua pertinência. De certa forma, qualquer produção artística pode ser englobada em um dos três gêneros, às vezes plenamente, às vezes em camisas-de-força. Entretanto, tomar essa interpretação como unívoca para abranger todos os gêneros surgidos em especial após a ascensão do romance, seria limitá-los em seu próprio escopo. Pois, por exemplo, como classificar o romance policial como gênero épico ou dramático sem distorcer suas configurações? Em uma parábola política, da mesma forma que uma ideologia conservadora já existia antes de Edmund Burke, ou o socialismo utópico antes de Marx, suas versões modernas, ainda que guardem semelhanças a ponto de serem tomadas por evoluções dos conceitos originais, possuem dissidências significativas, pois as manifestações originais não mais eram suficientes como chaves explicativas àquele momento. Não é coincidência, portanto, que os gêneros literários e a literatura se reinventem justamente no seguinte ao século XVIII, com as suas grandes transformações e configurações sociais inéditas.

Nesse sentido, o gênero policial, ainda que fragilize, dado ser tão interligado às configurações urbanas modernas, a proposta dos gêneros de Aristóteles, parece corroborar com a proposta de *mimésis* do autor. Afinal, é a apreensão do real pelo ficcional, na criação de um novo real literário, que fornece a força catártica do gênero. É na possibilidade que o leitor tem de purificar seu medo,


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

sua irrelevância, seu ressentimento, na dualidade do real ficcional, que reside o poder da violência que existe sem existir. O literário se manifesta com força, assim, na possibilidade de experimentar possibilidades que mostram que, em oposição à máxima de Voltaire, o real também não é o pior dos mundos possíveis.

Mas, se o gênero policial coloca em xeque a limitação dos gêneros aristotélicos, sem ameaçar a *mimésis*, o oposto ocorre com outras manifestações literárias contemporâneas. Se para Aristóteles a literatura era a recriação do real em um novo real pela linguagem, mesmo essa definição não parece suficiente para abarcar alguns fenômenos literários contemporâneos que propositalmente trafegam na fronteira entre o real e o literário. A autoficção é personificação disto, do qual vale destacar, para efeito de exemplo, a obra de Philip Roth, *Complô contra a América*, em que o autor imagina sua infância em um Estados Unidos com um presidente fascista – um caminho alternativo do que poderia ter acontecido. Em outra obra, também com ligação política, esta fragilização do real aparece propositalmente como aspecto narrativo central: *Ele está de volta*, do alemão Timur Vermes.

A sátira política absorve fragmentos da realidade para exagerá-la, hiperbolizando vícios políticos na tentativa de criticá-los. *Ele está de volta*, porém, fornece um aspecto paradoxal: ao mesmo tempo em que exagera o real, também mostra que o exagero apenas pensa de forma crítica cenários possíveis. Em resumo, o enredo traz Hitler de volta à vida, dando a entender que teria sido expulso do inferno. Ainda que seja o mesmo, ainda que nada tenha mudado em si, a população, o *establishment* político, a mídia, todos o interpretam por comediante. Embora seus discursos anacrônicos sejam idênticos a 1933, ninguém acredita que aquele seja de fato Hitler. O livro termina com Hitler recebendo convites de vários partidos e afirmando que "este é um bom material para trabalhar" (VERMES, 2014, p. 300), isto é, o ressentimento da população. O objetivo da obra é claro: mostrar que o fascismo não morreu em 1945. "A ficção especulativa nos avisa: dentro de cada coração humano há um fascista esperando para sair" (SUNSTEIN, 2018, p. IX)[5]. E, para isso, o exagero de trazer o próprio Hitler de volta à vida na tentativa de mostrar que nenhuma sociedade está imune a novos Hitlers.

Ainda que uma obra como *Complô contra a América* imagine um real alternativo no qual os personagens do literário de fato existiram, *Ele está de volta* dobra o real. Desde sua estética do exagero verossímil a elementos menores do texto – como, por exemplo, o preço de lançamento 19,33 euros, em referência a 1933, ano de tomada do poder por Hitler – há uma permanente fragilização das fronteiras tradicionais da literatura. Uma fragilização reforçada por outro movimento tipicamente contemporâneo: a transição do literário para outras artes, em especial o cinema. A transmídia e a migração de narrativas, processo

[5] No original: "What-might-have-beens warn us: inside every human heart, there's a fascist waiting to come out."


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

intensificado com as mídias digitais do século XXI, tornam-se, em maior ou menor grau, indissociáveis da literatura contemporânea.

A apreensão do real pelo literário forma curiosos efeitos **preditivos**, encarnando a clássica frase de Nelson Rodrigues de que apenas os profetas enxergam o óbvio. *Ele está de volta* foi lançado um ano antes da formação da *Alternative für Deutschland*, partido com raízes fascistas que, a despeito da ausência de um Messias populista que encarne o ressentimento da população – ponto essencial para o fascismo tomar o poder, conforme Paxton –, concentra poder em um terço do parlamento alemão (PAXTON, 2007, p. 66). De certa forma, o livro de Vermes permite perceber, antes de se tornar evidente com a *AfD*, elementos ignorados de que a desnazificação alemã não havia sido completa. A *mimésis* de Vermes, em sua transição tênue do real ao literário, apreende fragmentos do real alemão que eram imperceptíveis para parte dos cientistas políticos até 2013. Em suma, a literatura de Vermes não apenas explica a política, mas a antecipa.

Mas é em sua versão em outra mídia que o elemento do real se torna mais notável. O filme[6], lançado dois anos depois, mescla trechos ficcionais com gravações verídicas, ao ponto em que mesmo um espectador atento tem dificuldades de diferenciar ocorreu de fato com o que foi inventado. A obra coloca o ator vestido de Hitler conversando com pessoas em diversas cidades alemãs, com particular atenção para o interior. A produção afirma que esses trechos de fato ocorreram como foram gravados, as pessoas deram os depoimentos como eles aparecem. Em um dos trechos mais significativos, o Hitler falso consegue mobilizar as emoções nacionalistas de torcedores durante um jogo da Copa de 2014 para espancar outro ator travestido de anarquista antinacionalista. Logo depois, outros torcedores fazem o *Sieg Heil*, seguidos por uma mulher que diz *I love Hitler*. Antes, Hitler consegue extrair de um cidadão a afirmação de que os africanos teriam QI mais baixo do que os europeus, e despertar o reacionarismo antipolítico de um casal bávaro quando concordam que Alemanha foi destruída pela política contemporânea. Já o livro coloca, entre vários outros possíveis exemplos, a emissora televisiva que contrata Hitler tomando-o por ator respondendo em um uníssono *Sieg Heil* a um de seus discursos. Mais do que nunca, *Ele está de volta* mostra a potência – e os perigos – do falso (ER IST, 2015).

Os frágeis limites entre literatura e real e entre literatura e outras artes de uma obra como *Ele está de volta*, assim como os novos gêneros surgidos com a ascensão do romance, exemplificam a dificuldade de uma definição hermética do que é literatura. Pois, como qualquer conceito, como qualquer área, a literatura está em constante e permanente evolução, limitá-la a apenas um aspecto é limitar aspectos que são mais bem compreendidos quando postos em movimento e diálogo. Ainda que conceitos e noções de mais de dois milênios sejam essenciais à compreensão do literário, se não forem colocadas em diálogo com o

[6] É pertinente questionar até que ponto é possível separar uma arte de outra, pois não seria o cinema, de certa forma, literatura? Contém *mimésis*, contém gêneros, contém linguagem, estética, texto e intertexto.


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

contemporâneo podem acabar tornando-se anacrônicas e insuficientes à apreensão do real nas configurações sociais complexas e em permanente evolução que surgiram após a Revolução Francesa.

Esta discussão evidencia que as fronteiras literárias não são estanques e explícitas, mas maleáveis de forma que engolem outras esferas da arte e do saber. As convergências que a literatura pode sofrer são diversas, sobretudo no que se refere às que são feitas com a história. Isso porque, as duas têm como objeto final uma narrativa, ou seja, (re)contam, narram e elaboram fatos e conhecimentos sobre a realidade. Mesmo que a literatura possa se debruçar sobre aspectos fantásticos ou mágicos, não seria novidade avaliar que de algum modo existe alguma tessitura do real por trás daquele enredo. Assim, ambas têm personagens, tramas e enredo nas suas construções.

A linha de costura que coze a colcha de retalhos narrativo da história ou da literatura muitas vezes se entrelaça e acaba por se perder uma na outra, pelo fato de suas fronteiras serem, às vezes, tão desfiadas que fica difícil estabelecer uma delimitação de onde começa ou termina uma e outra. Nesse entre-lugar — espaço de borda; margem; lacuna —, fica exposta a fragilidade de um traçado nítido entre as duas áreas do saber, mas que ao mesmo tempo permite o contato e aproxima, fazendo da vulnerabilidade uma potência de criação.

## UM ROMANCE SOBRE A DITADURA ARGENTINA: ENTRE O POLICIAL, A PÓS-MEMÓRIA E A AUTOFICÇÃO

Não há como pensar o realismo mágico, em seu formato latino-americano, sem pensar em sua força política. Espalhou-se no subcontinente nas décadas de 1960 e 1970 como forma de criticar o autoritarismo vigente na região. É nesse cenário que cresce o realismo mágico, como forma de crítica política, ora aberta, ora sutil, a esse cenário autoritário. Um ponto interessante do realismo mágico, como sugerido por Todorov, é sua oposição à fantasia. O mágico, na realidade desse tipo de literatura, está inserido nessa lógica. É um mágico crível, portanto. Um mágico que, por mais absurdo que possa parecer, produz uma *mimésis* do nosso real, criando no processo o seu próprio real de uma forma que parece real ao leitor. É esse detalhe essencial que o diferencia de outros gêneros, como o realismo clássico ou a literatura de fantasia, por exemplo. Como afirma Todorov: "(...) o conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e imaginário e estes últimos merecem mais do que uma simples menção" (TODOROV, citado em MAIA, 2016, p. 375). E é justamente esse fantástico que oferece a oportunidade de criticar a política, muitas vezes de forma oculta, dissimulada nas entrelinhas.


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Nesse sentido, se o realismo mágico atuava como forma de crítica e resistência à ditadura por parte de suas vítimas, talvez seja possível pensar na autoficção com características de romance policial, como o livro de Pron, como ferramenta para expressar o desejo das gerações seguintes em absorver essas narrativas. Se o realismo mágico foi a forma de expressar a resistência contra a ditadura, a autoficção se torna a forma de processar o seu legado, como diz Figueiredo:

> Na esteira da recusa dos fechamentos teleológicos e dos ilusionismos da cultura de mercado, o culto do inacabado, do imprevisto colocou sob suspeita o potencial subversivo das narrativas de ficção como criadoras de mundos imaginários que distendem os limites do possível. É notório, então, o protagonismo que vêm assumindo, na cena cultural contemporânea, os relatos identificados como não ficção, as diversas formas de documentalismo. (FIGUEIREDO, 2020, p. 33)

*O espírito dos meus pais continua a subir na chuva* é um exemplo de como as estratégias das narrativas latino americanas conseguem trazer para o leitor uma visão pessoal, ou seja, uma forma subjetiva e no tocante mais íntimo de narrar o passado. Por meio de embaralhamentos, confusões, esquecimentos por parte do narrador ou personagem, essas narrativas produzidas na América Latina têm a sua trama refinada por artifícios literários singulares que se fazem presentes no livro de Pron. O romance pode ser lido como um exemplo do que Elsa Drucaroff chama de "nova narrativa argentina" ou "narrativa das gerações da pós ditadura" (COLVIN, 2018), um padrão de narrativa que se pauta a partir de uma rememoração do protagonista, mesclando elementos autobiográficos, do romance policial e testemunhais.

Composta por quatro partes e um epílogo, a obra se estrutura em capítulos curtos, às vezes com apenas um parágrafo. Esse formato emula o psíquico do protagonista, danificado por remédios e drogas sucessivas. Num trabalho vagaroso de retomada de consciência, Pron (2018, p. 10) vai colocar ordem em sua história, restituir o sentido que foi apagado pelos acontecimentos e assim buscar reconstituir histórias. Não apenas narrativas da família, mas histórias alheias do passado argentino que influenciam em sua própria. Ademais, a numeração dos capítulos é irregular: há números faltando, números que se sobressaem, atropelam uns aos outros. Uma desordem que evidencia lacunas na psique do narrador. Esse ritmo desmembrado permite ao leitor acompanhar o processo de desvendamento do passado que o personagem-autor vai ter ao longo dos capítulos.

Pron interliga o trauma nacional causado pelo terrorismo de Estado da última ditadura argentina (1976-1983) – a Argentina é um dos países


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

que mais sofreu golpes na história, mesclando diversos períodos autoritários com breves experiências democráticas – e o trauma psíquico do protagonista, que atinge sua expressão máxima décadas depois, na forma de amnésia induzida pelas drogas psicotrópicas. O romance mistura "lembranças e a escrita de si à fábula familiar" (DEMANZE, citado em FIGUEIREDO, 2020, p. 34) e se propõe a tornar explícitas essas concordâncias e simetrias entre história nacional, experiência familiar e patologia pessoal. Nascido na Argentina, em 1975, e atualmente morando na Espanha, Pron, filho de militantes políticos, faz parte de uma geração que busca fazer uma revisão do passado com o intuito de não só entender a si e os pais que se insurgiram de alguma forma, direta ou indiretamente, contra as ditaduras militares vividas na América Latina, mas também de pontuar a diferença geracional.

Em um primeiro momento, Pron narra a história de um personagem – que leva o nome do autor –, escritor e professor numa universidade da Alemanha, que se vê obrigado a retornar à Argentina para acompanhar de perto o estado do pai que acabara de ser internado no hospital. Por mais que pai e filho não se falassem há algum tempo, o narrador prontamente volta para o passado para revisitar junto com o leitor algumas histórias que estão nebulosas em sua memória.

> Alguma coisa aconteceu com meus pais, comigo e com meus irmãos que fez com que eu jamais soubesse o que era uma casa e o que era uma família, mesmo quando tudo levava a crer que eu tinha ambas as coisas. No passado, tentei muitas vezes entender o que tinha acontecido, mas naquela época, lá na Alemanha, eu já tinha deixado de fazer isso, como alguém que aceita as mutilações causadas por um acidente automobilístico do qual não se lembrasse de nada. Eu e meus pais tivemos um acidente assim: alguma coisa atravessou nosso caminho, nosso carro perdeu a direção e saiu da estrada, e nós agora vagávamos pelos campos com a mente vazia, e a única coisa que nos unia era essa experiência comum. Atrás de nós havia um carro capotado na vala de uma estrada de terra e manchas de sangue nos bancos e na grama, mas nenhum de nós queria se virar e olhar para trás. (PRON, 2018, p. 14)

Conforme pode ser visto no fragmento, Pron permeia sua obra por alegorias. Com frequência, utiliza metáforas para comparar a sensação de desconhecimento do passado – tanto o seu próprio quanto o de sua família – mesclada com a sensação de algo não dito, de uma assombração permanente. A comparação entre sua relação familiar e um acidente automobilístico, por exemplo,


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

ilumina a história argentina. Colossais destroços impostos pelo período autoritário. Destroços econômicos, políticos, pessoais. Como um carro capotado, inundado por marcas de sangue. Soma-se a isso a solidão que advém da tentativa, por parte do protagonista, de reconstruir sozinho uma história que mescla individual com coletivo, de trabalhar com retalhos familiares, com reticências, para utilizar uma imagem da pós-memória proposta por Schargel (2020).

O ponto de inflexão, logo no início, é a volta do personagem-autor à Argentina após oito anos morando na Alemanha, para visitar seu pai moribundo. Daí, decorre uma divisão em três frentes: o estranho desaparecimento – depois confirmado como um assassinato – de Alberto José Burdisso em 2008, cidadão de El Trébol (Santa Fé); a história de Alicia Burdisso, irmã de Alberto, sequestrada e desaparecida em Tucumán durante a ditadura; e, finalmente, o destrinchamento da história de vida dos pais de Pron, que eram membros da Guarda de Ferro[7]. Todas essas narrativas confluem para a futura retomada de consciência crítica sobre o passado que, Pron, sob o efeito de drogas, quase perdeu completamente.

Pela narrativa versar sobre a pós-memória, já que é construída a partir do que o narrador se lembra dos acontecimentos, ele coloca em diversos momentos o processo rememorativo em questão por meio da repetição do verbo **lembrar** no decorrer do texto. Alguns exemplos são: "(...) me lembro da neve" (PRON, 2018, p. 1); "(...) me lembro que depois eu jogava sal" (p. 1); "(...) me lembro da porta do consultório" (p. 1); e assim várias vezes, até a última página do romance: "(...) às vezes lembro de mim e do meu pai perambulando por uma floresta" (p. 220). Ao colocar as suas lembranças como vagas e suspeitas, o texto tem sua cadência rasgada pelo real trazido pelo pai por meio de índices e conversas com a família. O pai também sofria de perda de memória, o que nunca fora compreendida pelo filho, que achava que era uma dissimulação. Mas o ponto nevrálgico da narrativa é o labor investigativo a fim de buscar uma localização da sua própria narrativa dentro da grande narrativa familiar e histórica. Cabe então, ao narrador, elaborar esse fantasma do trauma causado pela(s) ditadura(s) (FIGUEIREDO, 2017).

[7] Durante a proibição do peronismo, um grupo de jovens decidiu mostrar sua **identidade própria** dentro do Comando Nacional Peronista. Em uma reunião num café em 1961, Gurioli, Ainseinstein, Ambrosoni e Alvarez, ao escolher a *Guardia de hierro* como seu nome, selou o destino de sua futura organização. O grupo teve quadros de militantes pertencentes a vários setores, o que os levou a buscar uma síntese ideológica, transposta para o livro *La naturaleza del peronismo*, livro lançado em 1967, por Carlos H. Fayt, titular da cátedra de Direito Político, com o objetivo de "reunir material para entender o quê e o porquê do peronismo" (ABREU, 2021). Em seu desenvolvimento como organização, tiveram várias frentes: a Frente Barrial, atuando diretamente com a base popular, a **Frente Principal**; as Mesas Femininas, para agrupamento do setor feminino; a Juventude Secundária Peronista, para enquadrar alunos do ensino médio; a FEN, em fusão com a Organização Universitária Peronista (FEN/OUP), pelo ativismo nas faculdades; e as Brigadas JP, para incorporar os jovens a nível territorial. Sua maior arma foi a doutrinação, por meio da leitura dos discursos e escritos de Perón, e do filme *Atualização política e doutrinária para a tomada do poder* do Grupo Cine Liberación, de Fernando Solanas e Octavio Gettino. Isso tudo, acompanhado de trabalho comunitário, ações de bairro e ir de **porta em porta** com material panfletário (VÁZQUEZ, 2017).


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Por uma presença de variados extratos não literários como jornais, títulos de livros, artigos, receita de comida, nomes de remédios, o narrador busca dar mais elucidação e credibilidade ao seu relato, já que diversas vezes ao longo do texto coloca em dúvida a sua própria versão sobre os fatos, como quando diz: "É claro que havia uma dose indecifrável de interpretação e talvez de invenção em tudo que eu recordava, mas alguém me disse uma vez que não importa se a causa é imaginária, porque suas consequências são sempre reais" (PRON, 2018, p.138).

O caráter dúbio de sua memória, lacunar e preenchida pela imaginação, é reafirmado pelo excesso de medicamentos que afirma ter tomado. Somado a isso, há o sempre presente sentimento de não pertencimento a essa Argentina a que ele volta depois de anos distante – a Argentina do desvelar. É nesse contexto, que o autor vaga, dentro de um terreno nebuloso composto pela memória, relato e ficção. A cisão entre a linguagem e o evento se depara com uma falta que tem a sua potência afirmada pela imaginação, podendo assim combater o real, como afirma Márcio Seligmann-Silva: "(...) só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca submetida" (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 47). A possibilidade de ficcionalizar, em formato de romances, histórias vividas na e pelas ditaduras militares, faz parte não só de uma busca por um "voo livre da ficção" (FIGUEIREDO, 2020) como também do acionamento de uma chave estética que prima pela afirmação da permanência do passado no presente, expondo e apresentando fatos contestados historicamente, mas que ratificam uma violência estatal.

Naturalmente, é preciso diferenciar autor e narrador, por mais que a obra de Pron tenha cunho autobiográfico. O autor transborda de e para fora do texto, enquanto o narrador é uma instância interna, um personagem. Em uma autoficção como *O espírito dos meus pais continua a subir a chuva*, por mais que as fronteiras entre o narrador e o autor sejam borradas, a partir de uma identidade nominal e biográfica ambígua, ainda há essa separação. Com isso, há uma autoficcionalização do autor, transformando-se em um personagem de sua própria obra de maneira a dissolver as fronteiras entre o real e a ficção, assim, construindo uma representação de si mesmo. Mesmo que o texto tenha um caráter autobiográfico, atravessado por fatos históricos, as memórias de Pron são ficcionalizadas e tidas como mote da intriga. Sobre essa questão o argentino diz em seu epílogo uma frase esclarecedora:

> Embora os fatos narrados neste livro sejam essencialmente verdadeiros, alguns deles são produto das necessidades do texto ficcional, cujas regras são diferentes das regras de gêneros como o testemunho e a autobiografia; nesse sentido, gostaria de mencionar aqui o que disse uma vez o escritor espanhol Antonio Muñoz Molina, como lembrete e advertência: "Uma gota de ficção mancha tudo de ficção". (PRON, 2018, p. 158)


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Após isso, fica evidente que o autor se arma de técnicas a fim de criar um pastiche de história policial e, assim, criar uma narrativa que flerta com as características predominantes dessa convenção. O caráter detetivesco da busca por resoluções de crimes e a reprodução de matérias jornalísticas que se debruçam sobre os ocorridos que o interessam, exemplificam esse aspecto policial da trama. Além disso, o autor busca alinhamento com essa vontade de romper com as amarras de acordos literários, como os seus pais fizeram ao se insurgir contra a ditadura cívico-militar Argentina.

O gênero policial se faz presente dentro da narrativa do filho, aquele que por acaso se vê num esquadrinhamento sobre o seu passado e, consequentemente, de seus pais. Além do gênero policial como pano de fundo, vale ressaltar a metaficção: o cruzamento da narrativa do personagem principal com a do pai. Por meio dessa metaficção que se cria sobre o esmiuçamento da teia criada pelo pai do personagem, há a construção de uma narrativa que visa depurar aquilo que já tinha sido apurado, para poder ter o mesmo processo de elucidação vagarosa vivenciado pelo personagem. Sobre a questão da emersão dessas narrativas dos filhos sob o olhar genérico, Vera Lúcia Follain de Figueiredo observa que:

> São obras em que o passado é evocado na ótica de personagens nascidos durante as ditaduras: personagens que, relendo os acontecimentos históricos a partir dos valores do presente, na chave do individualismo contemporâneo, não conseguem, pelo menos de imediato, atribuir sentido às ações movidas pelas aspirações utópicas dos antepassados. As motivações da luta tornam-se um enigma; daí o viés investigativo, limítrofe do gênero policial, que caracteriza alguns romances (FIGUEIREDO, 2020, p. 38)

São os filhos que, no papel de detetives, buscam investigar a vida dos pais, como assinala o narrador do romance de Pron ao dizer que: "(...) os filhos são os detetives que os pais lançam no mundo para que um dia retornem e contem a eles sua história, e assim, eles mesmos possam compreendê-la" (PRON, 2018, p. 10). Como característico de qualquer romance policial, há a presença do enigma – diversos, no caso, já que a narrativa se dobra sobre a de seu pai que, por sua vez, buscava saber de Alberto e, com isso, o desaparecimento de Alicia –, além de vítimas, mistérios, investigações e claro, a dupla figura detetivesca encarnada pelo narrador e seu pai. Além disso, a inquietação provocada pelo ritmo da narrativa que vai sendo desvelada à medida que o escritório do pai vai sendo escrutinado pelo filho, dá uma moldura policialesca.

O périplo memorialístico do narrador começa quando ele entra no escritório do pai e, em um momento de divagação nostálgica de sua antiga casa,


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

tem a sua primeira virada de chave: "(...) embora ainda não fosse de noite, era eu quem não conseguia enxergar minhas mãos" (PRON, 2018, p. 41). Assim, começa a se debruçar sobre o escritório do pai e encontra uma pasta feita de papel-cartão com uma etiqueta com o nome **Burdisso**. Ao detalhar esmiuçadamente as características da pasta, sabemos que se trata de um arquivo contendo fotografias, recortes de jornais, manchetes sobre o desaparecimento de Alberto José Burdisso. A entrada dele nesse ambiente pode ser vista como o início de um processo de retomada de consciência. Mas, ao mesmo tempo, a dúvida sobre esse caminho em busca de explicações é lançada ao leitor: "(...) percebi que na verdade eu não o conhecia (...) nem sempre você quer saber certas coisas, já que aquilo que você sabe passa a lhe pertencer, e há certas coisas que você não gostaria de possuir nunca" (p. 42).

Ao se deparar com essa metalinguagem indiciária, ou seja, o debruçamento sobre produção de uma narrativa e a consequente elaboração de outra sobre ela, no caso o livro, faz com que a narração seja dada a partir de pistas e suas decifrações, como pensa Carlo Ginzburg (2007). Enquanto o pai usou de um sentido de arquivamento muito próximo do descrito por Derrida, para quem "o arquivo não se confunde com a memória, pelo contrário, ele existe no lugar da memória" (DERRIDA, 2011, p. 27), o filho foi no sentido oposto, por meio de um método indiciário (GINZBURG, 2007). Pron deu valor de rememoração à sua busca por detalhes que pudessem dar uma resposta para as suas indagações sobre o passado (FIGUEIREDO, 2017). O sentimento de desaparecimento perpassa o livro inteiro. Dentre as diversas situações, as mais preponderantes, consequentemente as que contribuem à trama são: o desaparecimento do filho pela Europa, afastando-se da família; o desaparecimento de Alicia, por meio da repressão estatal; e, por fim, o desaparecimento da memória em ocasiões múltiplas por parte do pai e do filho. Assim, o movimento de construir um arquivo sobre essa situação é uma tentativa de criar um sentido para essa lacuna na memória causada pelo sistema de repressão e desaparecimento de pessoas durante a ditadura argentina. E é nesse entre-lugar dos indícios coletados pelo pai e as esparsas imagens retidas no inconsciente do protagonista, a sua memória e a sua pós-memória, que Pron vai criar um processo de expansão e criação de documentos para analisar detalhadamente, seguindo pistas como um detetive, o deciframento da realidade opaca (GINZBURG, 2007; FIGUEIREDO, 2017).

## CONCLUSÃO

O debate acerca do gênero policial, bem como das imbricações entre real e literário, buscou apontar a importância desses processos na formação da memória e da pós-memória sobre os descendentes de vítimas da violência autoritária na América Latina. Em suma, questões que mesclam o pessoal com o coletivo, sobre a busca de fragmentos do real, preenchidos com a imaginação em larga medida, para se entender a assombração de um trauma que, no caso da geração seguinte, não se viveu diretamente. Outrossim, a ficção atua como método


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

de disseminar essas narrativas, ajudar no preenchimento dessas lacunas e, assim, atuar como uma resistência, ainda que posterior, a esses autoritarismos. Conforme crescimentos revisionistas ascendem na América Latina, o que Schargel chamou de "golpe do golpe" (SCHARGEL, 2020), as narrativas ficcionais auxiliam na formação da memória coletiva sobre a violência ditatorial.

A literatura que arquiva, investiga, acusa e memorializa em formato de narrativa o passado latino-americano revela um trabalho delicado de impressão de sentido, da flexão entre memória e história. Como lembra Schargel: "A história é construída por meio de fragmentos da memória, o que a impede de ser, por consequência, completamente objetiva" (SCHARGEL, 2020, p. 159), mas, por outro lado, é preciso tomar cuidado para que a história não seja compreendida como ferramenta de subjetivismo absoluto, do contrário:

> Vidal Naquet (1988, p. 33) afirma que a história não é sempre necessariamente feita por vencedores e que precisa de certos dogmas imutáveis para evitar esta absoluta relativização e suas consequências. Genocídios, por exemplo. Genocídios, seja o Holocausto, o genocídio armênio, ou qualquer outro, não devem ser questionados. Questioná-los é relativizá-los, relativizá-los é negá-los ou revisá-los. Questioná-los é, portanto, um enorme golpe à memória e à dor das vítimas (...). É uma aporia antimaniqueísta: ao mesmo tempo em que é preciso questionar a história, para dar voz aos vencidos e silenciados, é impossível questioná-la completamente sob o risco de relativizá-la e dar voz ao absurdo. (SCHARGEL, 2020, p. 159)

Ao narrar sob a perspectiva genérica, o texto, possibilitando a ficcionalização do passado, torna-se uma obra com "consciência crítica permanente das formas de narrar e da reflexão artística como propiciadora de uma ampliação do potencial (...) da criação que transcenda o mero relato" (HELENA, citado em FIGUEIREDO, 2017, p. 118). Assim, ao sair do simples relato, entra-se em um mundo com possibilidades tantas que não viriam a ser sufocadas pelos debates atuais de lugar de fala ou autoficção, já que a subjetividade alcançada com maestria pela ficção vai intervir de forma que cada leitor ao entrar em contato com a produção literária terá uma percepção minimamente diferente da do seu par. Sobre isso, Jacques Rancière já dizia que:

> O real precisa ser ficcionalizado para ser pensado. Essa posição deve ser distinguida de todo discurso – positivo ou negativo – segundo o qual tudo será "narrativa", com


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> alternância entre “grandes” e “pequenas” narrativas. A noção de “narrativa” nos aprisiona nas oposições de real e do artifício em que se perdem igualmente positivistas e desconstrucionistas. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. (RANCIÈRE, 2005, p. 58, ênfase no original)

E é por essa forma que acreditamos que as narrativas pós-ditatoriais encontram a sua melhor forma nesse ofuscamento das barreiras entre real e ficcional. Ainda sobre isso, Euríce Figuiredo lembra que:

> Numerosos críticos e pensadores têm salientado tanto a necessidade quanto as possibilidades da ficção em recriar, através da imaginação e da liberdade composicional, não aquilo que realmente aconteceu, o que é impossível, (...), mas algo que possa evocar o que pensaram, sentiram ou sofreram os personagens. (FIGUEIREDO, 2017, p. 43)

Dessa forma, o livro de Pron oferece histórias autênticas sobre pessoas que lutaram contra a ditadura militar argentina; de pessoas que foram (in)diretamente afetadas por esse regime, mesmo quando ele já tivesse terminado – como é o caso do narrador personagem e de Alberto Burdisso – narrativas que, por meio da ficção, nos permitem conhecer parte desse passado, imaginá-lo, recordá-lo e refletir sobre ele, sobre seus impactos e sobre os que ficaram.

## REFERÊNCIAS

ABREU, R. Os intelectuais e a invenção do peronismo. *Mana*, v. 4, n. 2, Rio de Janeiro, 1998, p. 153-156.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco;* Poética. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

DAHL, R. *Poliarquia*: participação e oposição. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ER ist wie der da. Direção de David Wnendt. DEU: Lars Dittrich e Christopher Müller; Mythos, 2015. 1 DVD (116 min).


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

FIGUEIREDO, E. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. *A ficção equilibrista*: narrativa, cotidiano e política. Rio de Janeiro: Relicário, 2020.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais*: morfologia e história. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HIRSCH, M. *The generation of postmemory*: writing and visual Culture after the Holocaut. Nova York: Columbia University Press, 2012.

HOCHSTETLER, K. Repensando o presidencialismo: contestações e quedas de presidentes na América do Sul. *Lua nova*, n. 72, São Paulo, 2007, p. 9-46.

MAIA, G. L. Alumbrar-se: realismo mágico e resistência às ditaduras na América Latina. *Anamorphosis* – Revista internacional de Direito e Literatura, v. 2, n. 2, Porto Alegre, 2016, p. 371-388.

OLIVEIRA, M. *Braga Netto ameaça golpe em meio a denúncias de militares pela CPI da Covid*. Disponível em: https://congressoemfoco.uol.com.br/exercito-brasileiro/braga-netto-ameaca-golpe-em-meio-a-denuncias-de-militares-pela-cpi-da-covid/. Acesso em: 28 jul. 2021.

OLIVEIRA, R. P. de; THOMAZ, P. C. (Org.). *Literatura e ditadura*. Brasília: Zouk, 2020.

PAXTON, R. *A anatomia do fascismo*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

PRON, P. *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva*. Tradução de Gustavo Pacheco. São Paulo: Todavia, 2018.

RANCIÈRE, J. A partilha do sensível. São Paulo: 34; EXO experimental, 2005.

ROTH, P. *Complô contra a América*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015.

SCHARGEL, S. O golpe do golpe: a ascensão do revisionismo da ditadura militar brasileira. *Akrópolis*, v. 28, n. 2, Umuarama, 2020, p. 155-164.

SCHUMPETER, J. A. *Capitalismo, socialismo e democracia*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.

SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História, memória e literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Unicamp, 2003.

SILVA, F. P. da. O fim da onda rosa e o neogolpismo na América Latina. *Revista sul-americana de Ciência Política*, v. 4, n. 2, Pelotas, 2018, p. 165-178.

SUNSTEIN, C. R. (Org.). *Can it happen here?* Authoritarianism in America. HarperCollins: Nova York, 2018.

VÁZQUEZ, P. A. *¿Una carta magna de guardia de hierro?* Tradición, hispanismo y catolicidad.Villa María: Universidad Nacional de Villa María, 2017.


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

VERMES, T. *Ele está de volta*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

ZAMBRA, A. *Formas de voltar para casa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.


Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# O PALCO SOCIAL ALINHADO ÀS CARACTERÍSTICAS BRECHTIANAS EM *SIX DEGREES OF SEPARATION*, DE JOHN GUARE[1]

## THE SOCIAL STAGE ALIGNED TO THE BRECHTIAN CHARACTERISTICS ON JOHN GUARE'S *SIX DEGREES OF SEPARATION*

*Mariana Soletti da Silva* [2]

*Artigo submetido em: 12 set. 2021*
*Data de aceite: 13 nov. 2021*
*Data de publicação: 20 dez. 2021*

**RESUMO:** O presente artigo relaciona a teoria do palco social de Erving Goffman (2010; 2012; 2013) com características do teatro épico de Bertolt Brecht, conforme a leitura de Bornheim (1992), Rosenfeld (1965), e Willet (1974), na peça *Six degrees of separation* (1990), escrita por John Guare. Começamos a pontuar os principais pontos do teatro épico e da teoria do palco social e suas ressonâncias na sociedade, realizando relações interdisciplinares com a área de Sociologia. Introduziremos as ideias principais da peça para relacionar os aspectos teóricos com as suas passagens mais marcantes, enfatizando a hipótese de que o palco social, alinhado às características brechtianas, cria um tom de denúncia à produção, que ridiculariza e expõe a burguesia.
**Palavras-chave:** Teatro épico. Palco social*. Six degrees of separation*.

**ABSTRACT:** The present article aims to relate Erving Goffman's theory of the social stage (2010, 2012, 2013) with Bertolt Brecht's epic theatre, according to Bornheim (1992), Rosenfeld (1965), and Willet (1974), in the play *Six degrees of separation* (1990), written by John Guare. We stated the main points of epic theatre and of the theory of the social stage and its resonances in society. We will provide an interdisciplinary discussion with the field of Sociology. We will introduce the main ideas of the play to relate the theoretical aspects to its most striking passages, validating our hypothesis that the social stage, aligned with Brechtian characteristics, creates a tone of criticism to the play, which ridicules and exposes the bourgeoisie.
**Keywords:** Epic theatre. Social stage. *Six degrees of separation*.

[1] Texto orientado pela Profa. Dra. Regina Kohlrausch, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.
[2] Mestranda do Curso de Teoria da Literatura da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS, Brasil. http://lattes.cnpq.br/8329164832768236 / https://orcid.org/0000-0002-8186-2985



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

## INTRODUÇÃO

O nosso trabalho busca analisar elementos presentes na peça *Six degrees of separation*, de John Guare, no que tange a teoria do palco social de Erving Goffman (2010; 2012; 2013) e características do teatro épico de Bertolt Brecht, como explicitados em Rosenfeld (1965). Para tal, também com a ajuda de Bornheim (1992), realizaremos uma breve exposição sobre cada conceito – teatro social e teatro épico – a fim de situar o objeto de análise em um contexto que possibilite uma convergência de características, sobretudo na esfera social.

## O TEATRO ÉPICO

Teatro épico é o termo usado geralmente para descrever a teoria e a técnica de Bertolt Brecht, destacado poeta, encenador e dramaturgo alemão. O autor chamava suas peças de experimentos, na acepção das ciências naturais, com a diferença de se tratar de "experimentos sociológicos" (ROSENFELD, 1965, p. 145). O que se pressupõe, no teatro épico, é que não estamos contando uma história real. A ação dramática é episódica, o que causa um efeito alienante à audiência: há uma montagem desconectada de cenas de uma encenação não representacional que poderíamos intercalar ao Teatro do Absurdo de Esslin (1968). Todos os elementos contribuem para o objetivo geral de Brecht, que era comentar os elementos políticos, sociais e econômicos que afetavam a vida de seus personagens. Evidentemente, poder-se-ia intercalar as inferências causadas pela peça a situações reais, despertando a consciência do público. Para Rosenfeld, "o dramaturgo não é um historiador; ele não relata o que se acredita haver acontecido, mas faz com que aconteça novamente perante os nossos olhos" (ROSENFELD, 1965, p. 19). Para o autor, há traços épicos no teatro medieval,



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

renascentista e barroco, além de analisar a construção do gênero no pré-romantismo e romantismo shakespeariano.

Sobre suas características, citamos de antemão o aspecto alienante, uma técnica que afasta o público e o força a questionar as realidades sociais das situações apresentadas na peça, e o seu formato episódico, cuja estrutura possibilita a intensificação de uma atmosfera de escapismo. Brecht manipulava a sua audiência trazendo à tona emoções intensas, mas ao mesmo tempo distanciando-se dela. Fica claro que, aqui, o autor não segue preceitos aristotélicos como o encadeamento de ações e a própria catarse, pois suas produções pretendem denotar o vazio e uma falta de sentido que produz sentido ao pensamento crítico das pessoas.

> O antiaristotelismo de Brecht pode ser exemplificado através de diversos pontos, embora não se deva esquecer que é sempre o resultado prático – o espetáculo brechtiano – que permite aquilatar a extensão e o valor de sua reforma. Antes de mais nada, o radicalismo de Brecht recusa a ideia do teatro como arte, não obstante certas ambiguidades que acompanham a sua evolução a despeito das vacilantes tentativas de reconciliação com o estético. (BORNHEIM, 1992, p. 27)

Rosenfeld continua:

> Duas são as razões principais da sua oposição ao teatro aristotélico: primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais (...) mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. (ROSENFELD, 1965, p. 147)

De acordo com Bornheim (1992), se há catarse, o espectador é purgado de certos sentimentos. Logo, todo o misto de sensações que a peça proporciona seria inutilizável – como uma bateria chegando a seu fim. O



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

importante, ao teatro épico, "não é aliviar o homem ou melhorar a sua alma, mas despertar a atividade do espectador enquanto ser social. A catarse torna pacífico o homem em relação ao mundo; o espectador passa a sentir-se em casa no mundo, como se este fosse eterno" (BORNHEIM, 1992, p. 28). Em uma sociedade capitalista, o teatro deveria mostrar que os valores do mundo podem ser modificados a partir de um despertar do espectador. Diferentemente do teatro dramático, este se torna ativo e responsável por uma tarefa que deve assumir depois de assistir à peça. Essa é a chamada quebra da quarta parede, técnica a partir da qual a plateia é condicionada a acreditar que o mundo da peça é real. É uma suspensão da descrença. O efeito épico, portanto, consistiria "no emprego de certos recursos cênicos, através dos quais o espectador possa vencer sua passividade a assumir uma atitude crítica diante do espetáculo e, a posteriori, diante do mundo" (p. 28).

Seguem-se outras características, como os *gestus* e o didatismo. A primeira consiste na combinação de um gesto e um significado social em um movimento, postura ou exibição vocal. Pode ser alienante e atrapalhar o público, pois permite ao público entender algo específico sobre as circunstâncias sociais (em específico) apresentadas no palco. A segunda basicamente impõe que as produções dramáticas são projetadas para educar os artistas e o público. O didatismo decorre das crenças marxistas de Brecht, cujas peças geralmente mostram negativamente a sociedade burguesa e a retidão da moralidade marxista. Prado comenta as consequências de tais técnicas brechtianas:

> O teatro épico acrescentava à dramaturgia universal um novo elemento, o questionamento crítico, não ocasional, mas exercido como método, em todos os níveis de espetáculo: crítica do autor à própria peça, desenvolvida se possível de forma interrogativa, mais como pergunta que como resposta; do ator à personagem, com a qual não devia ele se identificar a ponto de perder a objetividade; e do público, a quem caberia dizer a última palavra, elaborando a sua reflexão pessoal sobre tudo o que acabara de presenciar. (PRADO, 1988, p. 70)

Seguem, portanto, as ponderações de Willet, com o intuito de esclarecer as maiores diferenças entre peças realistas, ou seja, produções dramáticas, e as peças do teatro épico brechtiano.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

| TEATRO DRAMATICO | TEATRO EPICO |
|---|---|
| Enredo | Narrativa |
| O espectador em uma situação de palco | Transforma o espectador em um observador |
| Desgasta sua capacidade de ação | Desperta sua capacidade de ação |
| Fornece ao público sensações | Faz o público tomar decisões |
| Experiência | Imagem do mundo |
| O espectador envolvido | O espectador enfrenta algo |
| Sugestão | Argumento |
| Sentimentos instintivos são preservados | Trazido ao ponto de reconhecimento |
| O espectador compartilha a experiência | O espectador fica do lado de fora |
| O ser humano é subestimado | O ser humano é o objeto da investigação |
| Ele é inalterável | Ele é alterável e capaz de alterar |
| Olhos no final | Olhos no decorrer da peça |
| Uma cena faz a outra | Cada cena por si só |
| Crescimento | Montagem |
| Desenvolvimento linear | Desenvolvimento em curvas |
| Determinismo evolucionário | Pulos |
| O homem como um ponto fixo | O homem enquanto processo |
| O pensamento determina o ser | O ser social determina o pensamento |
| Sensação | Razão |

Figura 1: Quadro comparativo entre o teatro dramático e épico (WILLET, 1974, n. p.).

Ademais, o teatro épico carrega características únicas que Rosenfeld entende como a desmistificação do ser humano, "a revelação de que as desgraças [do homem] não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas" (ROSENFELD, 1965, p. 151). Para tal, fala sobre a experiência do vazio e da solidão. Ao dissertar sobre a obra de Georg Büchner, outro dramaturgo alemão e influenciador do drama social, traz "a experiência de um mundo vazio e absurdo", que "leva muitas vezes à redução da imagem do homem que se torna grotesca, particularmente quando é oposta à imagem sublime do herói clássico" (p. 70). Neste contexto, "a solidão, ligada ao sentimento do vazio, rompe a situação dialógica e a sua dramatização leva, quase necessariamente, a soluções lírico-épicas" (p. 71), trazendo à tona episódios alienantes do teatro épico como forma de dissolução do diálogo.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# O PALCO SOCIAL DE ERVING GOFFMAN

Erving Goffman nasceu no Canadá, mas fez sua carreira em Chicago, nos Estados Unidos, onde começou sua vida acadêmica analisando espaços cotidianos da vida, como asilos, prisões e hospitais, catalogando-os como instituições totais (LA PAROLA, 2018). Estas organizações, como elucida Martins (2014), isolam grupos de indivíduos de toda a sociedade com o intuito manipular suas consciências.

No entanto, sua microssociologia estende-se a outros ambientes. Em *A representação do eu na vida cotidiana* (2013), embebido de interacionismo simbólico, dissecou a interação humana como uma representação que os indivíduos performam aos outros. Para ele, em uma interação humana, o indivíduo "atua de acordo com os anseios que quer transmitir ao receptor da mensagem, que nesse sentido diz respeito às relações entre os indivíduos em uma determinada situação cotidiana" (MARTINS, 2014, p. 144).

Amparan e Gallegos (2002) trazem à tona um breve esquema no que tange a formação de uma encenação, cuja área de ação pode ser dividida em dois grandes setores: o palco (*stage*) e os bastidores (*backstage*). Neste, os atores se preparam para representar seus papéis a fim de não só se convencerem de seus papéis, mas a fim de impressionar o público. Naquele, a ação aparece aos olhos dos espectadores.

> 1) La definición de la situación. La existencia de una idea acerca de la situación y de la acción que se desarrolla en esa situación en la forma de imagen, tema, argumento o guión.
>
> 2) Elección de un escenario. El área de acción no es un objeto existente afuera de la instancia de interacción, más bien es definido dentro de esa instancia. Esta área de acción es, siguiendo la analogía dramática, el escenario propriamente dicho en donde se desarrolla la actuatión (*performance*). La audiencia, que es la que observa la actuación y reacciona a ella, está incluida en esta fase de elección del escenario.
>
> 3) Reclutamiento de actores y ensayo de sus papeles.
>
> 4) Representación. (AMPARAN; GALLEGOS, 2002, p. 240)[3]

[3] "1) A definição da situação. A existência de uma ideia sobre a situação e a ação que ocorre nessa situação na forma de uma imagem, tema, enredo ou roteiro.
2) Escolha de uma configuração. A área de ação não é um objeto existente fora da instância de interação, em vez disso, é definida dentro dessa instância. Esta área de ação é, seguindo a analogia dramática, o próprio cenário onde a performance ocorre. O público, que é aquele que assiste à performance e reage a ela, está incluído nesta etapa da seleção do palco.
3) Recrutamento de atores e ensaio de seus papéis.
4) Representação." Todas as traduções apresentadas em nota foram feitas pela autora deste artigo.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

*A representação do eu na vida cotidiana* (2013) retoma o termo *performance* dividindo-o em social e individual, com o objetivo de "analizar la estructura de la experiencia que los individuos tienen y adquieren en todos los momentos de sus vidas" (AMPARAN; GALLEGOS, 2002, p. 241). Em um enfoque dramatúrgico, toda ação social é uma encenação (*performance*) pela qual se apresentam a uma plateia. As pessoas não agiriam apenas por estímulo de respostas, como também pela definição da situação na qual se encontram. A teoria do palco social denota a utilização de máscaras no dia a dia, em diferentes ambientes, a fim de as pessoas se enquadrarem em diversos nichos da sociedade de acordo com suas preferências e necessidades. Explica-se que:

> (...) o indivíduo, semiconsciente de que um certo aspecto de sua atividade pode ser percebido por todos aqueles presentes, tende a modificar esta atividade, empregando-a com seu caráter público em mente. Às vezes, na verdade, ele pode empregar esses sinais somente porque eles podem ser testemunhados. E mesmo que aqueles em sua presença não tenham exatamente consciência da comunicação que estão recebendo, eles de qualquer forma sentirão algo fortemente incorreto se algo incomum for transmitido. (GOFFMAN, 2020, p. 43)

O autor denota variações entre agrupamentos sociais "quanto ao grau em que seus membros pensam explicitamente em tais termos, assim como nas frases selecionadas para fazê-lo" (GOFFMAN, 2010, p. 22), descrevendo uma preocupação constante com o encaixe que a *persona* dos membros terá com o ambiente de agrupamentos pré-estabelecidos. Ele separa o engajamento de homens e animais em envolvimentos principais e laterais. Os principais são aqueles que majoritariamente absorvem atenção e interesse do indivíduo, tornando-se o determinante principal de suas ações. O envolvimento lateral consiste em uma atividade que pode ser realizada pelo indivíduo de modo abstrato, mas que não ameaça ou se confunde com um envolvimento principal. Tais atividades podem ser vistas como uma rota de fuga às linhas principais de ação de um indivíduo. As máscaras sociais alinham-se aos envolvimentos dominantes de um agrupamento, "cujas reivindicações sobre o indivíduo precisam ser reconhecidas prontamente devido às obrigações da ocasião social" (p. 55). Envolvimentos subordinados, enquanto contraponto, são aqueles mantidos silenciosamente, somente quando não se é requisitada a atenção por um envolvimento que o domina. Reitera-se que a relação entre envolvimentos pode mudar inesperadamente, ou seja, um envolvimento dominante pode se tornar subordinado a uma nova fonte de envolvimento agora considerada primordial.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

A questão da máscara social reflete-se quando um indivíduo desempenha qualquer papel. Segundo Goffman:

> (...) implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser. (GOFFMAN, 2013, p. 29)

Posto isso, quando os indivíduos se reúnem com o propósito de interação em um agrupamento em específico, cada um se mantém fiel ao papel que lhe foi conferido, como houvesse equipes comunicando-se uma com as outras. Podemos chamá-los de *atores*, assim como Goffman o faz:

> Dentro das paredes do estabelecimento social encontramos uma equipe de atores que cooperam para apresentar à plateia uma dada definição da situação. Isto incluirá o conceito da própria equipe e da plateia e princípios relativos à linha de conduta que deverá ser mantida mediante regras de polidez e decoro. Encontramos, às vezes, uma divisão entre região dos fundos, onde é preparada a representação de uma prática, e região de fachada, onde ela é representada. (GOFFMAN, 2013, p. 259)

Ainda para o autor, um acordo de solidariedade é mantido entre os atores e a plateia, ou seja, quem enxerga a encenação social, "para que eles ajam como se um dado nível de oposição e concordância existisse entre eles. Tipicamente, mas nem sempre, o acordo é acentuado e a oposição é representada com truques" (GOFFMAN, 2013, p. 256). Continua a comparação da estrutura social com um palco:

> A afirmação de que o mundo inteiro é um palco é suficientemente corriqueira para que os leitores estejam familiarizados com suas limitações e tolerantes com a apresentação dela, sabendo que, a qualquer momento, serão capazes de demonstrar facilmente a si próprios que não deve ser levada demasiado a sério. Uma ação encenada num teatro é uma ilusão relativamente tramada, sendo admitida como tal;



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> ao contrário da vida normal, nada de real ou de verdadeiro pode acontecer aos personagens representados – embora em outro nível, sem dúvida, alguma coisa verdadeira e real possa acontecer à reputação dos atores, enquanto profissionais cujo trabalho diário consiste em desempenhar peças teatrais. (GOFFMAN, 2013, p. 272-273)

O psicodrama de Goffman enxergava a encenação como um conjunto de ações, "pendentes das mútuas respostas e ajustamentos estabelecidos pelos atores envolvidos que interpretam um a ação do outro" (LA PAROLA, 2018, n. p). Ainda segundo o artigo, as pessoas projetam em si mesmas **fachadas** para se manterem à altura da dignidade que projetam sobre elas mesmas. Na visão do sociólogo, o "desempenho dos papéis sociais relaciona-se ao modo como cada indivíduo concebe a sua imagem e a pretende manter" (GOFFMAN, 2007, p. 48). Ademais:

> (...) o indivíduo influencia o modo que os outros o verão pelas suas ações. Por vezes, agirá de forma teatral para dar uma determinada impressão para obter dos observadores respostas que lhe interesse, mas outras vezes poderá também estar atuando sem ter consciência disto. Muitas vezes não será ele que moldará seu comportamento, e sim seu grupo social ou tradição na qual pertença. (GOFFMAN, 2007, p. 107)

O próximo passo deste artigo é entender como tais conceitos podem ser utilizados em um estudo interdisciplinar com literatura e teatro, mais especificadamente com *Six degrees of separation*, de John Guare.

## *SIX DEGREES OF SEPARATION*

*Six degrees of separation* estreou no dia 19 de maio de 1990, no teatro Mitzi E. Newhouse, junto ao célebre complexo do Lincoln Center Theater. No dia 8 de novembro de 1990, a produção mudou para o teatro Vivian Beaumont, também no Lincoln Center. A peça foi um sucesso de início, sendo comparada a então mais conhecida produção de Guare, *The house of blue leaves* (1971).

Paul é um jovem negro que aparece de supetão, ferido depois de um assalto, na casa do casal Kittredge, proeminentes negociadores de arte nova iorquinos. Eles moram em um dos endereços mais cobiçados de Nova York, com



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

vista para o Central Park. Paul diz que estava no parque quando roubaram seus pertences e sua tese – diz que é amigo dos filhos de Flan e Louisa "Ouisa" Kittredge na Universidade de Harvard. Naquele momento, eles estão tentando conseguir o dinheiro para comprar uma pintura de Cézanne com outro negociador, da África do Sul, intermediário neste negócio. Paul afirma que está em Nova York para encontrar seu pai, o ator e diretor Sidney Poitier, que dirigirá uma versão cinematográfica do musical *Cats*. O jovem encanta a plateia com suas histórias (muito pela forma como conta as histórias, eloquentemente), cozinha para os grã-finos e dorme no apartamento. Eventualmente, Paul usa a casa para um encontro com um homem, mas é pego em flagrante por Ouisa. Assim, o casal vai descobrindo que quase tudo sobre o jovem é mentira. Paul não é um estudante de Harvard, e obteve detalhes sobre os Kittredges de outro estudante do sexo masculino que ele havia seduzido.

Ao esconder-se dos pais de alunos que enganou, iniciou outro golpe contra um jovem chamado Rick e sua namorada, Elizabeth. O jovem casal ingênuo é novo na cidade grande, e, com base no golpe de Paul, o convida para morar com eles até que ele resolva tudo com seu pai rico – que Paul diz ser Flan Kittredge. O trio cria uma bela amizade, com Paul desabafando sobre o disfuncional relacionamento com seu pai racista. Uma noite, Paul leva Rick para fora da cidade e o seduz para conseguir a quantia que havia pedido emprestado aos jovens. Sem dinheiro, Rick comete suicídio.

Em desespero, Paul chama os Kittredges para obter assistência. Ouisa se sente emocionalmente apegada a Paul, na esperança de poder ajudá-lo de alguma forma, apesar do fato de ele ter sido vítima deles. Por um telefonema prolongado e trabalhoso, ele concorda em se entregar à polícia se Ouisa estivesse com ele, o que não aconteceu. Paul aparentemente foi preso e, pelo fato de a família não saber seu nome verdadeiro, não foi localizado.

## ASPECTOS BRECHTIANOS EM *SIX DEGREES OF SEPARATION*

Comecemos, agora, a elucidar os aspectos brechtianos presentes na peça *Six degrees of separation*. Ao falarmos da quebra da quarta parede, como feito anteriormente, trazemos à tona a transparente interação entre atores e plateias. A primeira *stage direction* já nos é clara: "They speak to us"[4] (GUARE, 1990, p. 15), assim como a primeira fala de toda a peça:

[4] "Eles falam conosco".



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> OUISA
>
> Tell them! (GUARE, 1990, p. 15)[5]

Não só neste momento, Ouisa e Flan fazem da plateia um narratário que deve tirar suas próprias conclusões sobre o fato, questionando-nos constantemente se estamos prestando atenção ou não na peça, ou se as personagens estão seguindo as direções certas.

> OUISA (To us)
>
> Did he take anything? (GUARE, 1990, p. 15)[6]

Mais: a interação com a plateia serve para mostrar suas verdadeiras intenções – tanto Paul, ao criar sua *persona* a fim de ludibriar os casais ricos, quanto Ouisa e Flan, quando querem demonstrar sentimentos contrastantes aos que performam em cena.

> GEOFFREY *(Leaving)*
>
> It's been wonderful seeing you –
>
> OUISA *(Very cheery)*
>
> No no no! Stay! –
>
> *(To us)* Two million dollars two million dollars – (GUARE, 1990, p. 27)[7]

Sobre criar um efeito alienante à audiência, é clara a montagem desconectada de cenas: Ouisa conta-nos as histórias no presente, com algumas ponderações de Flan, remontando a situações que ocorreram no passado. No entanto, cenas na perspectiva de Paul intercalam-se durante as descrições, como que trazendo um contraponto às visões do casal ou complementando o entendimento da história para o público. Também, desconexo do encadeamento aristotélico das cenas, entre começo, meio e fim, aparece a cena do sonho de Ouisa, como contada por ela mesma. Os devaneios das personagens e o advento da imaginação – como exposto por Paul em seu monólogo sobre *O apanhador no campo de centeio* após o jantar, plagiado de um discurso de formatura de uma

5 "OUISA Diga a eles!".

6 "OUISA (*a nós*) Ele levou alguma coisa?"

7 "GEOFFREY (indo embora) Foi ótimo revê-los –
OUISA (animada) Não, não, não! Fique! –"



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

universidade Ivy League – aparecem como a confirmação do efeito alienante brechtiano aplicado aqui.

Outro aspecto debatido no presente artigo foi o *gestus*, combinação de um gesto e um significado social em um movimento aqui permitindo ao público entender algo específico sobre as circunstâncias sociais denotadas na peça. Enquanto no telefone com Ouisa, sendo convencido a se entregar para a polícia, a conversa chega a Michelangelo pintando o teto da Capela Sistina. Ouisa conta a Paul que ela tocou no teto, de forma bastante natural. No momento em que fala que ela tocou na mão de deus, fica clara a analogia que alguém pode fazer entre Louisa pertencer a uma classe social mais elevada, que está no topo da pirâmide, enquanto Paul, atônito, sonha em fazer parte deste mundo erudito e naturalmente intelectual.

> PAUL
>
> You've been to the top of the Sistine Chapel?
>
> OUISA
>
> Absolutely. Stood right under the hand of God touching the hand of man. The workman said "Hit it. Hit it. It's only a fresco." I did. I slapped God's hand. (GUARE, 1990, p. 104-105)[8]

Isso nos faz discutir a característica mais marcante de *Six degrees of separation*: as suas críticas sociais. Embebidas pelo didatismo brechtiano e pelas características enumeradas por Willet (1974), a peça coloca em cena as diferenças de tratamento não só entre classes sociais, mas entre raças também. A presença de Paul em meio a um casal de cor branca, cujo relacionamento com os filhos não se dá bem, faz dele uma projeção do que as suas vidas poderiam ser se tivessem como criar seus filhos novamente. Issaka Maïnassara Bano, doutorando em sociologia e mestre em educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), explica como o complexo do branco salvador pode se manifestar: adjetivando ações de pessoas brancas que tentam ajudar pessoas não-brancas, mas que têm um viés egoísta e que não levam em conta os processos culturais dos ajudados em questão, rotulam os ajudados "como vítimas impotentes que não podem se ajudar, esperando o resgate e a salvação" (GLAMOUR, 2020). A postura de Geoffrey para com questões negras em seu país, a África do Sul, também denotaria a missão de um branco que deve expandir a cultura de outro grupo étnico. Ele também cita diversos nomes

8 "PAUL Você foi ao topo da Capela Sistina?
OUISA Mas é claro. Fiquei bem debaixo da mão de Deus que toca a mão do homem. O operário disse: 'Toque na mão dele. Toque na mão dele. Acabou de ser reformado.' E eu o fiz. Eu bati na mão de Deus."



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

importantes de artistas negros para justificar a sua provocação, como se isso o tornasse um deles.

> GEOFFREY
>
> And I was thinking for South Africa. What about a Black American Film Festival? With this Spike Lee you have now and of course get Poitier down to be the president of the jury and I know Cosby and I love this Eddie Murphy and my wife went fishing in Norway with Diana Ross and her new Norwegian husband. And also they must have some *new* blacks – (GUARE, 1990, p. 61-62)[9]

Além disso, há uma fetichização sobre a situação de Paul enquanto um afro-americano; os brancos calam-se para escutar a sua experiência não a fim de aprender e questionar seus próprios comportamentos, mas sabendo de antemão que aquele homem não responderia de maneira contrária aos interesses hegemônicos daquele ambiente, o que se discutirá no próximo tópico, quando falaremos também das passagens que demonstram a falta de preocupação destes indivíduos, em outras situações. Ouisa, no final da peça, parece ter uma mudança de comportamento – ou seja, humaniza Paul e tem consciência que o casal deliberadamente brincou com o desejo e ambição de um jovem que não teve as mesmas oportunidades que os dois.

A crítica à própria superficialidade das personalidades do casal é denotada pelos diálogos do casal, principalmente no que tange a repentina vontade de fazerem parte da adaptação filmográfica de *Cats*, quando este é um musical visto com maus olhos pela crítica conservadora da Broadway. Por fim, a constante referência do casal à dinheiro é a própria crítica social brechtiana que mostraria negativamente a sociedade burguesa, com o intuito de mostrar ao público as mazelas da estratificação social (paradoxal, para seu modelo) que ela perpetua. O casal relembra viagens internacionais e seus conhecimentos em arte ao mesmo tempo em que discutem temas sérios da sociedade, o que reforça a superficialidade supracitada.

---

9 "GEOFFREY E eu estava pensando pela África do Sul. Que tal um Festival de Cinema Negro Americano? Com o tal de Spike Lee de vocês e, é claro, Poitier como o presidente do júri. Eu conheço Cosby e amo esse Eddie Murphy e minha esposa foram pescar na Noruega com Diana Ross e seu novo marido norueguês. E também devem ter alguns *novos* negros–".



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# A TEORIA DO TEATRO SOCIAL EM *SIX DEGREES OF SEPARATION*

As teorias de Erving Goffman são observadas na prática em *Six degrees of separation*. Paul é um jovem negro que busca como vítimas de seus golpes casais de meia-idade, geralmente os ricos nova iorquinos. Para tal, cria uma personagem diferente daquela que performa ao primeiro personagem que o conhece, Trent. De homem inculto, com trejeitos urbanos e postura maltrapilha, **veste-se** de estudante de Harvard e dá a Geoffrey, Ouisa e Flan uma análise sobre *O apanhador no campo de centeio*, de J. D. Salinger, citando também Samuel Beckett e acontecimentos populares como o assassinato de John Lennon, enfatizando sua versatilidade enquanto um adolescente bem-informado. A desenvoltura de sua oratória e a quantidade de informações armazenadas pelo rapaz surpreendem os adultos, quando, na realidade, aquilo era um **espetáculo** ensaiado meticulosamente por Paul, cujo intuito seria familiarizar-se com a cultura e modo de vida daquelas pessoas, **mostrando também ser como um deles**. Neste momento da peça, é possível até enxergar o sarcasmo de Paul ao dizer, nas entrelinhas, que quem o escutava não sabia o ler devidamente, traduzindo a uma pretensiosa conclusão sobre *O apanhador no campo de centei*o – "Everybody's a phoney", e mais: "People never notice anything" (GUARE, 1990, p. 42)[10]. As suas provocações, todavia, eram totalmente oriundas de um discurso de formatura da Universidade de Harvard. O trabalho de Paul foi memorizá-lo.

Talvez a maior problemática da produção, a questão do racismo atenuada quando Paul era interrogado na cozinha corrobora com a visão de que ele sabia exatamente **qual máscara portar** em um ambiente social cujos valores aceitariam somente uma resposta: não seja um homem negro radical. A questão do dinheiro perpassaria a questão da raça, colocando os homens e a mulher que escutavam em posição confortável, não podendo ser responsabilizados por quaisquer tipos de discriminação. Ademais, Paul traveste-se em um comentário meritocrata, embora recuse a identidade americana, tão conservadora, ao contar sua experiência – explica-se a positividade deste adendo ao pensarmos em como Ouisa e Flan apegam-se a valores eurocêntricos de arte e cultura, e como uma educação europeia seria vista com bons olhos. Ainda em relação a Paul, sua orientação sexual é suprimida de todas as conversas que antecedem o flagra de Ouisa, pela manhã, de Paul e seu acompanhante nus.

> PAUL
>
> But I never knew I was black in that racist way till I was sixteen and came back here. Very protected. White servants. After the

[10] "Todos são uma farsa" e "As pessoas nunca reparam em nada".



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> divorce we moved to Switzerland, my mother, brother, and I. I don't feel American. I don't even feel black. I suppose that's very lucky for me even though Freud says there's no such thing as luck. Just what you make. (GUARE, 1990, p. 39-40)[11]

Flan e Ouisa mostram-se complacentes com todas as posturas do garoto até o momento em que este não demonstra **comportamentos inapropriados**, vide ser homossexual ou pertencer a uma classe social mais baixa. Quando ele vai além do mundo branco, rico e heteronormativo onde o casal Kittredge vive, as desconfianças iniciam; perguntam-se onde está o dinheiro, onde estão as joias, se o Kandinsky de dois lados continua na sala de estar, etc. Dr. Fine, ao saber que foi vítima de um golpe, diz a um policial: "This fucking black kid crack addict came into my office lying–" (GUARE, 1990, p. 73)[12]. Antes, quando enfeitiçado pelos antecedentes Ivy League de Paul, não demonstrava sua faceta racista. É na presença de uma autoridade que dá mais valor à voz de um homem branco do que à voz de um homem negro que é convidativo performar outras personalidades senão a de médico bondoso e de pai preocupado com o amigo do filho.

Outros personagens confirmam a necessidade das personagens brancas em não se sentirem responsáveis pela opressão de personagens negras, como colocado anteriormente por Issaka Maïnassara Bano em entrevista à Glamour (2020). O mais eminente exemplo é a culpa no tráfego por Ouisa não ter ajudado Paul a se entregar. Colocado na peça como um motivo de acaso e infeliz, pode ser lido como uma metáfora à atitude destas famílias brancas para com o racismo – tanto que Paul, ao responder por que não queria se entregar à polícia sozinho, teve de explicar o óbvio, saindo do seu personagem anterior, quando jantava na casa dos Kittredges:

> OUISA
>
> I don't think they kill you.
>
> PAUL
>
> Mrs. Louisa Kittredge, I am black. (GUARE, 1990, p. 114)[13]

---

11 "PAUL Mas eu nunca entendi que era negro daquele jeito racista até os dezesseis anos e voltar para cá. Sempre fui muito protegido. Tinha servos brancos. Após o divórcio, mudamo-nos para a Suíça, minha mãe, meu irmão e eu. Não me sinto americano. Eu nem me sinto preto. Suponho que isso seja muita sorte para mim, embora Freud diga que sorte não existe. Só existe o que você faz".

12 "Esse garoto negro viciado em crack entrou no meu escritório mentindo –".

13 "OUISA Eu não acho que eles te matarão.
PAUL Sra. Louisa kittredge, eu sou negro."



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Paul transforma-se ao encontrar o casal Rick e Elizabeth, de Utah. Diferentemente de sua postura com os Kittredges, ele se mostra mais liberal,apto a discutir a questão social e racial nos Estados Unidos: seu pai seria Flan, um rico negociante de arte que rejeita seu filho negro, fruto de seus dias como *hippie*. Ele teria ido ao sul protestar para registrar votos de pessoas negras, seus amigos teriam sido mortos. Quando conheceu a mãe de Paul, casou-se com ela, mas a abandonou para ironicamente estudar na Universidade de Harvard e constituir família com uma mulher branca – "The new wife–the white wife –The Louisa Kittredge Call me Ouisa Wife –" (GUARE, 1990, p. 90)[14].

Os Kittredges contam a história de uma maneira que demonstram o decoro ao conversarem com Geoffrey, o intermediário da compra de um Paul Cézanne, e a espontaneidade ao **conversarem** com a plateia sobre o caso que os abarrotou. O foco, no entanto, permanece o mesmo: direta ou indiretamente, demonstrar a gananciosa necessidade de dinheiro e *status* na vida do casal.

FLAN

It's that awful thing of having truly rich folk for friends.

OUISA

Face it. The money does get in the–

FLAN

Only if you let it. The fact of the money shouldn't get in–

OUISA

Having a rich friend is like drowning and your friend makes life boats. But the friend gets very touchy if you say one word: life boat. Well, that's two words. We were afraid our South African friend might say "You only love me for my life boats" But we *like* Geoffrey.

FLAN

It wasn't a life-theatening evening.

OUISA

[14] "A nova esposa – a esposa branca – A me-chame-de-Ouisa-Louisa-Kittredge-esposa".



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> Rich people can do something for you even if you're not sure what it is you want them to do. (GUARE, 1990, p. 20)[15]

O trecho destacado aponta para a forma como o casal via suas interações interpessoais: qualquer deslize da *máscara social* poderia privá-los de continuar convivendo no mesmo espaço do que certas pessoas e usufruindo de certos privilégios. Para sustentar essa posição de poder, organizam jantares, vão a eventos da alta sociedade e frequentemente, no decorrer da peça, fazem referências a viagens internacionais ou outros símbolos de riqueza e tradicionalismo.

Portanto, a necessidade de as personagens de *Six degrees of separation* mostrarem-se diferentes pessoas em diferentes momentos demonstra a pertinência de estudar o palco social de Goffman, principalmente quando este não só acarreta consequências na peça (o ímpeto de Paul em tornar-se um adolescente herdeiro) como é a própria causa do que se vê (a forma como o casal Kittredge e seus amigos se comportam em convenções sociais, a eterna feira de vaidades). O agrupamento social padrão da peça, representando a branca classe média alta de Manhattan, aloca seus membros de acordo com a sua compatibilidade e enfatiza a preocupação constante com o encaixe que cada *persona* terá com a outra, seguindo características pré-estabelecidas.

## CONCLUSÃO

Todos nós utilizamos de máscaras para nos comunicarmos. Não somos a mesma pessoa dependendo do grupo onde estamos inseridos. A necessidade de vestir uma carapuça, seja para misturar-se intelectualmente ou socioeconomicamente com outros estratos sociais. Essa é uma consequência direta do sistema capitalista, motivo pelo qual se tornou pertinente analisarmos o teatro épico de Bertolt Brecht, ativamente militante, junto à teoria do palco social de Erving Goffman.

---

[15] "FLAN É aquela coisa horrível de ter pessoas verdadeiramente ricas como amigos.
OUISA Se orienta. O dinheiro te faz –
FLAN Só se você deixar. O dinheiro não deveria te deixar –
OUISA Ter um amigo rico é como se afogar e seu amigo faz botes salva-vidas. Mas o amigo fica muito sensível se você disser uma palavra: barco salva-vidas. Bem, são duas palavras. Tínhamos medo de que nosso amigo sul-africano pudesse dizer 'Você só me ama pelos meus botes salva-vidas'. Mas gostamos de Geoffrey.
FLAN Não foi uma noite de aventuras.
OUISA Pessoas ricas podem fazer algo por você, mesmo que você não tenha certeza do que deseja que façam".



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Entendemos, a partir de uma "encenação dramática relacionada às múltiplas ações da vida cotidiana" (MARTINS, 2014, p. 143), que o autor interpreta o "mundo vivido, as chamadas representações dos **eus** que cada indivíduo representa e apresenta" (p. 143), definindo sua metáfora teatral. A alusão à teoria dos seis degraus de separação, a ideia de que todas as pessoas têm seis ou menos conexões sociais distantes umas das outras, enfatiza com ironia a posição social das personagens na peça – define-se aqui uma defesa de Paul pois este, enquanto buscando uma melhor condição de vida, tem que fazer o que lhe é possível para ascender socialmente e conhecer as seis pessoas certas até, por fim, encontrar melhores possibilidades. O que lhe é possível, neste caso, é mostrar-se confortável com o estilo de vida e as preferências do casal Kittredge, assim como uma compatibilidade com as outras vítimas de seus golpes.

Paul valeu-se do teatro social para **performar** uma ação social a uma plateia específica, a *bourgeoisie* nova iorquina, alienada por um meio artístico bitolado e um círculo social restrito. Relembrando que o palco social enquadra pessoas em diversos nichos da sociedade de acordo com suas preferências e necessidades, Paul utiliza múltiplas facetas a seu favor para integrar-se nesta *bourgeoisie*, não somente a seu bel-prazer, mas como também em tom de denúncia à classe média alta intelectual, principalmente no que tange a questão do racismo e a falta de oportunidade à comunidade negra.

Conclui-se, portanto, que a teoria do teatro social de Erving Goffman em *Six degrees of separation*, de John Guare, extrapola o âmbito individual de beneficiar somente o indivíduo que se traveste para fazer parte de um agrupamento social, tal como validando seu esforço. Ainda sob a perspectiva do jovem negro Paul, a teoria do teatro social aplicada aqui enfatiza os aspectos negativos da sociedade burguesa tal como apeteceria Bertolt Brecht, seguindo seus preceitos do teatro épico.

Vimos que todos os aspectos do teatro épico aqui expostos podem ser relacionados com a peça de John Guare, de forma que o artigo se provou importante para comprovar a relevância da análise, bem como reforçar o caráter de interdisciplinaridade do trabalho, com a sociologia de Erving Goffman e o aspecto político que permeia toda a peça.

## REFERÊNCIAS

AMPARAN, A. C.; GALLEGOS, L. A. El enfoque dramatúrgico en Erving Goffman. *Polis*, v. 2, n. 25, Cidade do México, [2002], p. 239-255.

BORNHEIM, G. A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

GLAMOUR. *Professor nigeriano critica Rafa Kalimann e fala sobre 'white savior'.* Disponível em: https://glo.bo/2WY2nHM. Acesso em: 26 jul. 2020.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2007, 2013.

_____. *Comportamento em lugares públicos*. Petrópolis: Vozes, 2010.

_____. *Os quadros da experiência social*: uma perspectiva de análise. Petrópolis: Vozes, 2012.

LA PAROLA. *Goffman*: o sociólogo que uniu a psicologia ao teatro. Disponível em: https://laparola.com.br/ervin-goffman. Acesso em: 22 jul. 2020.

MARTINS, H. D. A metáfora teatral como representação social para Erving Goffman: um ensaio teórico. *Espaço acadêmico*, v. 1, n. 163, Curitiba, dez. 2014, p. 141-149.

PRADO, A. D. de. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva: Universidade de São Paulo, 1988.

ROSENFELD, A. *O teatro épico***.** São Paulo: São Paulo, 1965.

WILLET, J. *Brecht on theatre*. London: Eyre Methuen, 1974.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# A VIAGEM SIMBÓLICA E FILOSÓFICA DE CECÍLIA MEIRELES[1]

## THE SYMBOLIC AND PHILOSOPHICAL JOURNEY OF CECÍLIA MEIRELES

*Suzana Pereira Pacheco* [2]

*Artigo submetido em: 5 set. 2021*
*Data de aceite: 14 nov. 2021*
*Data de publicação: 20 dez. 2021*

**RESUMO:** Este artigo apresenta uma análise de algumas *Crônicas de viagem* da escritora Cecília Meireles, a poeta-viajante que desbrava histórias de povos, de civilizações e de seres fantásticos, evadindo-se ou sonhando. Suas descrições particulares do que vê apresentam um significado místico, logo, possuem uma linguagem simbólica, a qual Mircea Eliade (2008), caracteriza como transcendental, isto é, deslumbrante e elevada além de sua natureza física. Cecília Meireles vê o que está além da materialidade observada, por isso consegue reinventar vidas e voltar a si mesma, como meditação e como ascensão. Os relatos de suas viagens fazem parte da literatura sem fronteiras, pois dialogam com a História, com a Geografia, com a mitologia e principalmente com a Filosofia.
**Palavras-chave:** Viagem. Simbologia. Itinerário. Efêmero. Eterno.

**ABSTRACT:** This article presents an analysis of some *Crônicas de viagem* by writer Cecília Meireles, the traveler-poet who explores stories of peoples, civilizations and fantastic beings, escaping or dreaming. His particular descriptions of what he sees have a mystical meaning, therefore, they have a symbolic language, which Mircea Eliade (2008) characterizes as transcendental, that is, dazzling and elevated beyond its physical nature. Cecília Meireles sees what is beyond the observed materiality, and that is why she is able to reinvent lives and return to herself, as meditation and ascension. The accounts of his travels are part of Literature without borders, as they dialogue with History, Geography, mythology and mainly with Philosophy.
**Keywords**: Travel. Symbology. Itinerary. Ephemeral. Eternal.

[1] Texto orientado pelo Prof. Dr. Luís Antônio Contatori Romano, Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Marabá-PA, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.
[2] Mestranda do Curso de Estudos Comparados, Culturais e Interdisciplinares em Literatura da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Marabá-PA, Brasil.
http://lattes.cnpq.br/2588234638504372 / https://orcid.org/0000-0002-5301-2721



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

## INTRODUÇÃO

Neste trabalho, analisaremos algumas crônicas de viagem de Cecília Meireles presentes em seus três volumes de *Crônicas de viagem*. Isto se justifica pelo fato de a poeta-viajante transformar as suas próprias viagens reais em viagens simbólicas e filosóficas, produzidas pela imaginação e pela contemplação. Analisando seus relatos, procurar-se-á decifrar essa linguagem simbólica que as viagens apresentam para e por meio das descrições históricas e geográficas desta escritora.

As crônicas de viagens de Cecília Meireles propõem, de modo literário, significações que exigem de seus leitores um olhar mais aguçado, atento aos pormenores que partem de suas descrições imaginárias, as quais são mais repletas de significados do que as próprias descrições palpáveis do espaço. É como se duas Cecílias Meireles coexistissem ao mesmo tempo: uma **real**, deslocando-se fisicamente, e outra ficcional, locomovendo-se pelas paisagens intangíveis, mostrando-nos algo que só ela vê e ouve, como um dom divino.

As viagens de Cecília Meireles são como uma partida rumo ao infinito, pois representam uma busca pela eternidade no momento presente. O tempo eterno do aqui e agora é acessado pela escritora que aprendeu a distinguir o passageiro do permanente. Sua procura bem-aventurada ultrapassa nossa materialidade visível, tendo em vista seus deslocamentos etéreos, por isso ela diz que sente uma certa ausência do mundo, o que não é defeito, mas uma qualidade valorosa para uma viagem metafísica.

Mircea Eliade (2008) profere sobre a natureza emblemática das coisas, as quais se tornam sagradas quando são simbólicas. Essa simbologia que Eliade propõe como sagrada possui um significado porque o símbolo sagrado e o seu objeto representado não estão no mesmo plano ou mundo, como



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

magnificamente explica Platão (2017) em sua alegoria sobre a caverna, ao falar das coisas que habitam o mundo sensível (visível, material) e o mundo inteligível (das ideias, da razão). No mundo sensível estão as coisas profanas, já no mundo inteligível habitam as coisas sagradas.

Nas crônicas de viagens de Cecília Meireles, temos as suas descrições do mundo sensível, onde ficam as coisas efêmeras, que são visíveis a todos na viagem, e também do mundo inteligível, no qual ficam as coisas eternas ou a essência dessas coisas, as quais a escritora é capaz de contemplar de modo particular. Para chegar a esse mundo das ideias, Cecília realiza uma jornada simbólica e filosófica, através de um rito de passagem, saindo do plano físico, de sua viagem concreta, para o plano metafísico, de sua viagem abstrata.

Nas descrições geográficas dos espaços físicos percorridos pela poeta são acrescentadas suas recordações históricas desses lugares, as quais recriam um ambiente filosófico, onde o tempo é reversível e transformador. É nesse processo reminiscente que Cecília Meireles viaja no tempo, é quando o passado se torna presente.

## CECÍLIA MEIRELES E A REINVENÇÃO DA VIDA PELO ITINERÁRIO

O itinerário realizado por Cecília Meireles em suas viagens é circunstância proveitosa para reinventar a vida, não apenas a sua, mas também a dos seres animados e inanimados que vê. Sua aventurosa viagem inicia na saída de casa, que é seu ponto de ancoragem. E nos meios de transporte, os quais nada significam para os turistas, além de condução ao seu destino, Meireles nos apresenta o início de sua jornada artística, na qual recria com originalidade o que já existe. Em uma de suas viagens de trem entre duas cidades de Minas Gerais nos idos de 1944, a poeta descreve o que observa pela janela do vagão na crônica *Cheguei a Belo Horizonte*: as nuvens, os animais, os vagões. Todos são reinventados, de modo quase artesanal, elaborados por meio de metáforas e personificações que adentram sua excursão de textos e intertextos:

> Nessa hora eu via as nuvens. Umas eram enormes, de uniforme cinzento, e vigiavam os quatro pontos cardeais. Outras eram brancas, e via-se logo que eram meninas, pelo feitio dos vestidos e os laçarotes que levavam por todos os lados. Havia também os rapazes, desgrenhados, de braços compridos, com o pescoço esticado para a alameda azul onde passeavam as nuvens-meninas. E sentados nos bancos do céu estavam os velhos barbados, muito barbados, com ares de São



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> José, e a roupa também barbada pelas beiras, de onde concluí que eram os pobres de Ozanam que estavam reunidos para homenagear Belo Horizonte lá de cima. Isto porque havia um jornal dançando na minha frente, e o jornal dizia “Amanhã é o dia dos mendigos. Todos vamos dar dinheiro para os pobres de Ozanam, que falta lhes fazem, senhores, cinco ou dez cruzeiros? Pois todo esse dinheiro junto vai acabar com os mendigos de Ozanam”. E eu pensava: “Na certa é a comissão de mendigos que está reunida no céu. Que outro lugar poderia servir de ponto de encontro para os mendigos?” E os velhos barbados desmanchavam-se, encostavam-se uns aos outros, parecia que cochichavam, – deviam estar preparando o discurso da festa, ou alguma rapsódia que iriam recitar, porque se via que eram da estirpe de Homero, solenes e naturais, ao mesmo tempo, e muito gastos pelos séculos, e com uma serenidade eterna. (MEIRELES, 1998, p.203-204)

Nas viagens da poeta, vários passageiros embarcam sem um bilhete de entrada, já que fazem parte apenas de seu mundo onírico, ainda que tenham existido historicamente, como Ozanam, intelectual francês do século XIX que dedicou sua vida em favor dos pobres, sendo beatificado em 1997 por João Paulo II, na catedral de Notre Dame. Homero, o grande poeta grego também é intertextualizado nessa e em várias de suas crônicas de viagens. Aliás, Cecília Meireles faz inúmeros intercâmbios com a mitologia grega em suas obras.

Enquanto uns nada veem neste percurso a Belo Horizonte, a poeta ali, parada, adentra um ambiente bucólico, observando os povos das nuvens e as criaturas campestres. O caminho literal a Belo Horizonte é descrito por meio de conotação poética, literariamente percorrido pelos devaneios da poeta:

> Notei então que chegavam harpas voantes, com suas cordas feridas pelo vento, e ouvia-se um sussurro muito ameno, e as árvores, olhando para aquelas festas brancas, tão fluidas, tão altas, abraçavam-se ao longo da rua, com seus cabelos verdes muito frisados, extremamente abundantes, e de corte cúbico.
>
> Sacudi também a minha cabeça, para despertar, – pois eu bem sabia que ainda estava dormindo – mas a cabeça que eu sacudia estava à janela, como um travesseiro ao sol – e a que tinha de ser acordada ainda estava no caminho, num pasto imenso, onde vi uma grande reunião preta e branca de vacas holandesas conversando assuntos particulares de leite, manteiga e queijo. (MEIRELES, 1998, p. 204)



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Esses relatos da escritora imprimem valores sentimentais às paisagens, e não só geográficos e pertencentes a uma região particular. Afinal de contas, "as viagens são o que elas produzem na cabeça do sujeito que as faz, são como se arrumam as coisas vistas, a sensação dessas coisas, os sentimentos e as impressões sobre elas" (GOUVEIA, 2007, 112). A viagem, portanto, por mais coletiva que seja, também é particular e solitária. Porque viajar é outra forma de reinventar, recriando espaços e atualizando os fatos.

Os pontos turísticos dos itinerários da cronista também são feitos e refeitos. Eles não são meras metas a serem alcançadas e arquivadas em fotografias, são espaços de consagração a serem visitados já que possuem uma história e representam uma memória. No entanto, a história dos lugares para ela não se refere apenas a acontecimentos do passado, pois cada objeto que represente algum episódio memorável possui a magia para recriá-lo.

Em *Museus da França*, Cecília Meireles reconstitui a história conservada pelos objetos preservados nos museus franceses, os quais para ela são vistos de modo mais significativo no momento em que os museus fecham suas portas. É quando as coisas em seu interior criam vida e podem ser vistas sem a presença dos turistas e do guia. Este, que insiste em falar da existência das coisas presentes ali dentro em um tempo verbal passado, dignas de serem lembradas apenas pelas histórias das quais fizeram parte, sendo, portanto, apenas representatividade de um tempo que ficou para trás. Para Cecília Meireles, esse tempo efêmero dos turistas e do guia torna-se um eterno presente à medida que a existência das coisas é contemplada de forma imutável, o que é possível de acontecer somente a partir de uma outra viagem: a rememorada:

> O museu fecha-se com sua vida verdadeira, com suas lembranças, com seus medos, com suas saudades. Então, sim, é que vale a pena imaginá-lo: com os fantasmas saindo das paredes e respirando o seu grato perfume de mofo que os visitantes corrompem com variadas essências; com as sedas deslizando cariciosamente pelas escadas – tão doloridas, em suas cores mortas, tão ricas de pensamento, em cada franzido e em cada babado; com os dentes dos duques e dos condes – grandes caçadores, grandes comilões, grandes artríticos – luzindo à claridade das tochas, nas amplas salas de jantar; com os anéis estremecendo, nas pequenas mãos das damas de corte; com a fumaça das terrinas subindo e invadindo tudo, entre o vozerio dos cozinheiros e as exclamações das criadas. (MEIRELES, 1998, p. 288)



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

É assim que Cecília Meireles também frui de seus itinerários, realizando comunicações sensíveis entre o olhar e o visto, entre o observado e o recordado. Essa reinvenção do passado histórico exige dela uma outra viagem, que é feita em suas reminiscências. É o outro deslocamento que a escritora faz, percorrendo a memória e trazendo à luz o seu conhecimento sobre a história dos lugares visitados, de seu povo, de sua cultura, de suas ideias filosófico-religiosas e de sua geografia. É neste sentido que ela conduz em suas viagens uma bagagem cultural além da material, e desse modo consegue reviver a História, para recontá-la posteriormente em suas crônicas de viagem.

Essa bagagem vem da instrução que tivera desde a infância, em meio a histórias reais e fantasiosas de sociedades diversas e seres aos montes e, da qual durante toda a vida procurou apreender. A escritora-poeta vive em meio a seres humanos e lendários. "Antes das viagens reais, realizava viagens imaginárias como observadora atenta do mundo à sua volta, leitora, tradutora e escritora também de literatura infantil, que compuseram o filtro a partir do qual dialoga com as culturas estrangeiras que visita" (ROMANO, 2014, p. 29). Cecília Meireles viajava conscientemente preparada para se deparar com povos de culturas diferentes, por isso, em suas crônicas, não vemos comparações absurdas entre o estranhamento dos lugares visitados e o habitual observado, como fazem os turistas.

Essa reinvenção histórica da poeta ocorre também em *Ainda Nápoles*. Nela, Cecília Meireles percorre a cidade de Pompeia, destruída com a erupção do vulcão Vesúvio, no ano de 79 d.C., quando a cidade portuária ainda pertencia ao Império Romano. Agora, esta é um sítio arqueológico que os cientistas buscam reconstituir, sem, contudo, reanimar. É mais uma cidade turística da Itália, que atrai inúmeros visitantes felizes em ver suas ruínas, mas sem lembrarem ou sentirem a aflição dos moradores enquanto a erupção os consumia, junto com suas casas e com seus sonhos. O imprevisível e impetuoso Vulcano[3] , não se sabe o porquê, desferiu desumanamente angústia e mortificação sobre a cidade e seus habitantes. Mas Cecília Meireles faz Pompeia renascer das cinzas, quando se projeta há quase dois mil anos, momentos antes do cataclismo vulcânico, renovando edificações, quotidiano e as vidas camufladas nas cinzas e modeladas no gesso:

> A grande aflição é pensar-se que, naquele dia de agosto do ano de 79, quando Vesúvio começou a atirar, por entre os seus vinhedos e florestas, a chuva de cinza e pedra que afogou esta cidade e a vizinhança, os habitantes destas ruas, os frequentadores deste Fórum, deste Anfiteatro, destes templos, os proprietários que tinham mandado pintar suas casas, os

3 Vulcano é o deus do fogo e dos vulcões na mitologia romana (o Hefesto da mitologia grega). E Pompeia foi destruída por um vulcão, o Vesúvio.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> artistas que só se ocupavam de seus ofícios, os tintureiros que estavam entretidos com as cores dos panos, as moças que cuidavam de seus amores, e os velhos que tinham alguma esperança de fazer um bom negócio, de curar qualquer doença, de ver cumprido algum voto, ou de obter alguma vitória política, – todas essas criaturas, sem falar nas crianças que pulavam nestes jardins, nos animais que puxavam seus veículos, nos cães que guardavam o tesouro de seus amos ("Cave canem!") foram envolvidas por aquela chuva, sem tempo para perguntas nem despedidas, com a boca tapada pelos vapores sulfurosos, e uns ficaram ali de bruços, outros de costas, uns com a sua cestinha de figos, outros com as suas chaves, com as suas jóias. E devia ser um grande dia de sol, deste sol que nos envolve, e tudo devia brilhar festivamente como agora, na paisagem verde e azul. (MEIRELES, 1998, p. 67-68)

A poeta-viajante conhecia bem a história de Pompeia antes de visitá-la, por esse motivo a reinventa poeticamente. Romano argumenta que isto se dá por ela se inspirar em histórias ouvidas e lidas, em cenas da cidade vistas em afrescos, em ruínas de casas e demais edificações, presentificando nesta sua viagem e nesta crônica os afazeres e as esperanças cotidianos do povo pompeiano "nos dias que precederam o seu triste destino" (ROMANO, 2014, p. 157).

Figura 1: Cecília Meireles no Jardim dos Fugitivos de Pompeia (BRASII, 2021)



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Nesta crônica, a poeta se atenta para as paisagens em ruínas, teletransportando-se imaginariamente àquele dia e reprisando uma experiência cotidiana de Pompeia antes do momento fatídico transcorrido. Ela mostra novamente que por trás do tempo pretérito há sempre uma história que merece ser revivida, pois há sempre alguém que nos deixou lembranças capazes de nos fazer compreender sua vida e a nossa própria história, assim como um mito. Assim como "Helena e Andrômeda continuam a sorrir, e Hércules e Príamo continuam a lutar, malgrado seus donos estarem perdidos no pó, e seus pintores, e os que um dia pararam diante destes quadros recentes, para fruírem a sua beleza" (MEIRELES, 1999, p. 70).

Para a cronista, como bem enfatiza Medeiros, "em seu conjunto, todos os seres, todas as coisas latejam, crescem, brilham, se multiplicam e morrem, num constante fluir, perecer e renovarem-se" (MEDEIROS, citado em LÔBO, 2010, p. 70). É uma reflexão altruísta da poeta em pensar a eternidade, a reinvenção ou a renovação não somente como virtude humana, mas como dádiva distribuída a tudo o que se decompõe pelo tempo, pela história, mas que se perpetua por resquícios de memórias:

> Mas é como se todos estivessem para sempre vivos, e as águas cantassem, e os banhistas fossem para as termas e as famílias se preparassem para algum espetáculo, hoje à noite, e os políticos estivessem ativamente preocupados com suas eleições, e os meninos desenhassem e escrevessem pelos muros suas torpezas, e as flores desabrochassem nos jardins e os homens bebessem pelas tavernas. Tudo está presente, não apenas os mortos que foram moldados na sua cinza. Tudo está vivo e feliz, redimido pela rude morte. (MEIRELES, 1998, p. 70)

Mircea Eliade, em *O mito do eterno retorno*, argumenta que "qualquer território ocupado com vista à fixação ou à sua utilização como espaço vital é previamente transformado de caos em cosmos, isto é, por um ritual, é-lhe conferida uma forma que o torna real" (ELIADE, 1969, p. 26). Esta afirmação resume o que as paisagens nativas e estrangeiras significam para a poeta-viajante: espaço de vida. Neste espaço, a desordem, a destruição e o nada são transformados em ordem, edificação e beleza no universo místico de Cecília Meireles por um ritual realizado entre o seu olhar e o seu rememorar.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# A ELEVAÇÃO TRANSCENDENTAL DE CECÍLIA MEIRELES

> *A arte de viajar é uma arte de admirar, uma arte de amar. É ir em peregrinação, participando intensamente de coisas, de fatos, de vidas com as quais nos correspondemos desde sempre e para sempre. É estar constantemente emocionado, – e nem sempre alegre, mas, ao contrário, muitas vezes triste, de um sofrimento sem fim, porque a solidariedade humana custa, a cada um de nós, algum profundo despedaçamento.*
>
> (Cecília Meireles)

A linguagem poética das crônicas de Cecília Meireles exprime todo o simbolismo de suas viagens peregrinas. Segundo Gouveia, a poeta-viajante se desliga da materialidade já no percurso da viagem, dando sentido ao espaço percorrido, apegando-se ao imaginário, ao etéreo e invisível aos olhos do turista, à medida "que funde o sensitivo com a fantasia, o concreto com o abstrato, amalgamando os sentidos num fluido indiferenciado de visões, sabores e tato, com evidente sentido espiritualizante" (GOUVEIA, 2007, p. 114). Esta é a metáfora da sua transcendência, porque, segundo Campbell, "transcendente significa propriamente aquilo que está além de todos os conceitos (além do tempo e do espaço)" (CAMPBELL, 1990, p.65). Para transcender ou elevar-se mentalmente, Cecília Meireles passa de uma viajante concreta para uma viajante abstrata, a qual já não ouve mais o que os cicerones gritam aos turistas, porque ela já está a milhares de quilômetros longe destes, está aonde quer que seu imaginário permaneça, mesmo que seu corpo ainda esteja ali no plano material, percorrido pelos excursionistas.

Entretanto, essa transformação de um ser a outro exige um rito de passagem, ação comum nas sociedades primitivas. A função dos ritos, segundo Campbell, "sempre foi a de fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar, opondo-se àquelas outras fantasias humanas constantes que tendem a levá-lo para trás" (CAMPBELL, 2007, p. 21). Os itinerários de Cecília Meireles, especialmente os aéreos, além de reinvenção simbolizam tais ritos de passagem, já que ela os explora por meio de uma abundância de referências, metáforas, personificações e sinestesias, elementos que representam a entrada para o seu próprio mundo mitológico, através do meio que a transporta, que é o avião:



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> Entretanto, no avião, há dois tipos de passageiros: os que buscam permanecer presos ao mundo sensível, para isso abrem livros e revistas, e os que apenas contemplam o afastamento da terra e a aproximação do plano celeste, onde as nuvens passeiam de mãos dadas e se reúnem em assembleias, imagem que pode sugerir uma espécie de mundo transcendente, do qual se aproximam os viajantes, metáfora para o êxtase poético da cronista. (ROMANO, 2014, p. 10)

Da sua imaginação ou reminiscência parte a sua transição do mundo material, citado por Platão no *Mito da caverna*, para esse mundo transcendente projetado por seu olhar distinto e por sua fértil imaginação, onde habitam as ideias sagradas de Mircea Eliade. Essa fuga do mundo material e profano no deslocamento da viagem é o início da jornada mitológica e filosófica de Cecília Meireles. Ela realiza uma viagem interior em uma viagem exterior, abstrata e concreta, portanto, como fazem os verdadeiros filósofos. O seu chamado para essa aventura, proposto por Campbell em *O herói de mil faces (2007)*, parte de sua própria vontade e disposição em viajar, seja por motivos pessoais, eruditos ou profissionais, deixando para trás tudo o que possa lhe impedir de se elevar: suas aflições, problemas, queixas e bens materiais.

E, ao entrar no veículo, a peregrinação da poeta itinerante tem início, assim como a de *Alice no país das maravilhas*, ao cair na toca do Coelho, assim como a de *Teseu*, ao embarcar rumo ao labirinto do Minotauro e assim como a do prisioneiro da caverna de Platão, ao se inquietar diante das repetições de sombras e ecos que o mantinham aprisionado. Cecília Meireles é conduzida a um outro plano, cheio de imagens abstratas, como os sonhos, e indaga se somente ela consegue ver este outro mundo:

> E o companheiro pergunta: “Você já acordou?” E eu respondia: “Ainda não. E você? E ouvia: “Eu estou sempre acordado. Só você é que dorme em pé”. E eu lhe perguntava muito de longe: “Mas você não está sentindo a sua cabeça em Juiz de Fora ou em Barbacena ou em Itabirito?” E ouvia: “Não. Só você é que deixa a cabeça de vez em quando fora do lugar.". E eu tornava: “Mas a sua cabeça não está nem ali do outro lado da rua? Você não está sentindo que não tem pés? Não está com o braço despregado, os olhos caídos num vale, o coração assim esparramado pelas montanhas...?



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> Então fomos andando, e eu tratava de chamar os meus pedaços separados. Mas quem diz que vinham? Tudo alado, galopando por amplidões verdes, por amplidões de cristal, por amplidões de nada... (MEIRELES, 1998, p. 207)

Nesse momento da viagem, Cecília Meireles já está em outro nível de consciência, alcançado por essa sua outra forma de meditar, já que não se tratava de sonhos da poeta, mas sim de experiências sensíveis ocasionadas pelo seu alheamento às coisas profanas ao seu redor. Essa é a sua grande tarefa nessa jornada simbólica: "(...) o rompimento bastante rigoroso, por meio do qual a mente é afastada de maneira radical das atitudes, vínculos e padrões de vida típicos do estágio que ficou para trás" (CAMPBELL, 2007, p. 21). Em *Direção leste*, viagem aérea sobre o enigmático Egito, a poeta-viajante descreve esse desprendimento das coisas passageiras, no qual toda a substância palpável é deixada para trás, assim como na morte, restando no ser humano apenas o que há de comum entre todos, a essência:

> E, nessa repentina mudança, apenas o que há de universal, em nós, se conserva intocável em seu equilíbrio, pois de tudo estamos despojados: de família, de amigos, de pátria, de língua, de repercussão. Enquanto os companheiros dormem, sob a primeira claridade do Oriente, entretenho-me com o pensamento de que, depois da morte, deve ser assim que os homens comparecem à presença de Deus. (MEIRELES, 1998, p. 153)

Os meios de transporte, portanto, conduzem Cecília Meireles em sua jornada a esse mundo de abstrações, da mesma maneira que o coelho branco conduz Alice ao país das maravilhas, assim como Ariadne conduz Teseu, com seu fio condutor, no labirinto do Minotauro, e tal como o desatar das correntes conduz o prisioneiro da caverna de Platão para fora de seu cativeiro. Isto porque os mitos particulares e coletivos precisam de elementos palpáveis e visíveis do mundo profano para transmitir a mensagem simbólica do mundo das ideias. No entanto, para que esses elementos sejam vistos, ainda que se tenha olhos, é necessário, segundo Platão (2017), que haja luz sobre eles. E essa luz deve emanar de cima, diretamente do sol para que sejam vistos com clareza e inteligência. Os elementos simbólicos, portanto, precisam ser decifrados à luz da razão, que nem o enigma da Esfinge.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

A enigmática Cecília Meireles não vê apenas o que querem que ela veja, ela vê além da materialidade observada por sua janela da alma, captando a essência de cada objeto e buscando uma experiência de estar viva. E essa experiência no plano físico, segundo Campbell (1990), deve ter ressonância na realidade e no interior de cada ser, de modo que ele tenha prazer nesta ação e por um momento sinta, através dela, o enlevo de estar vivo.

E Cecília Meireles sente prazer em viajar, por isso seus itinerários revelam a **hierofania** de Eliade (2008) que é a manifestação sagrada de transferi-la espiritualmente para esse alto nível de consciência, que é o deleite da existência, longe das coisas fugidias. O itinerário aéreo, no que lhe concerne, eleva-a verticalmente para esse plano metafísico e filosofal, por conta disso sua aeridade, segundo Gouveia (2007), pertence tanto ao mundo concreto quanto ao mundo abstrato.

A aeridade concreta da poeta é a própria ação de deslocamento por meio do elemento palpável e explícito que é o avião, representando uma efêmera viagem. Já a aeridade abstrata é o desprender-se de toda essa individualidade e materialidade do mundo visível, ligando-se ao mundo fantástico e sublime, simbolizando a eterna viagem do voltar-se para si mesma pelo ato de meditar. E de acordo com Campbell, "é para isso que serve a meditação. Tudo o que diz respeito à vida é meditação" (CAMPBELL, 1990, p. 15).

Figura 2: A aeridade de Cecília Meireles (BRASIL, 2021)

Sobre a aeridade, Campbell, em sua obra *O poder do mito*, revela que "as aeronaves estão muito a serviço da imaginação. O voo da aeronave, por exemplo, atua na imaginação como libertação da terra. É a mesma coisa que os pássaros simbolizam, de certo modo" (CAMPBELL, 1990, p. 19). É o que elas significam para Cecília Meireles: libertação. Enquanto ela realiza o itinerário aéreo, não pensa mais na terra, volta para si mesma, conduzindo-se literalmente e literariamente para uma dimensão metafísica. É uma viagem sobrenatural na sua própria viagem tangível. Essa passagem nos é revelada sempre por meio de uma



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

linguagem poética e profunda das alturas. Na crônica *O avião*, Cecília Meireles relata novamente o seu afastamento da terra, e quanto mais ela se afasta, mais se eleva:

> A terra ficou subitamente muito longe. Naquele abismo vertical, a sombra do avião é do tamanho de um automóvel, de um sapato, de um lápis...
>
> As dissenções da terra, a inveja, o ódio, a malícia, todas as coisas que separam e, ao mesmo tempo, unem os homens e, para quase todos, constituem a razão de ser da vida, não têm fundamento nem importância para o viajante suspenso a tantos mil metros, transportado a tantas centenas de quilômetros por hora...
>
> Os próprios sentimentos delicados, o amor e a amizade passam a um plano cerebral abstrato.
>
> Desumaniza-se, o viajante, ou sobre-humaniza-se? (MEIRELES, 1998, p. 264)

O avião, para ela, adquire aura de recinto sagrado, e no interior dos recintos sagrados, conforme Eliade, o mundo profano é transcendido: "(...) essa possibilidade de transcendência exprime-se pelas diferentes *imagens de uma abertura*: lá, no recinto sagrado, torna-se possível a comunicação com os deuses" (ELIADE, 2008, p. 29). Assim sendo, este meio de transporte aéreo se torna uma porta, por onde os homens podem subir simbolicamente ao Céu, como faz Cecília Meireles.

Por isso, longe das coisas terrenas, o viajante desumaniza-se, abandonando sua parte material, que é humana, tornando-se um ser puramente espiritual. E também sobre-humaniza-se, porque ao afastar-se do que é profano e ilusório, compreende o que nele é imutável, tornando-se um ser humano elevado, acima da própria humanidade, assim como o próprio buda Sidarta Gautama, ao renunciar ao trono e alcançar o nirvana, que também é eterno, isto porque:

> (...) a eternidade não é um tempo vindouro, não é sequer um tempo de longa duração. Eternidade não tem nada a ver com tempo. Eternidade é aquela dimensão do aqui e agora que todo pensar em termos temporais elimina. Se você não atingir aqui, não vai atingi-la em parte alguma. (CAMPBELL, 1990, p. 70)



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

De acordo com Romano (2014), essa aeridade ceciliana possui esse sentido existencial-espiritual por estar relacionada com o olhar da poeta, um olhar particular que torna possível que as coisas vistas anteriormente se tornem estranhas. Estranhamento esse que beira o misterioso e o inefável. Logo, a trajetória aérea da poeta, de fato, é simbólica e filosófica, contribuindo para que a cronista se eleve espiritualmente; há nela a busca pelo divino e pelo celeste, presentes no mundo das ideias inabaláveis, onde não há perdas e nem suplícios, por isso a necessidade de se ausentar do mundo dos sentidos para nele adentrar. Na crônica *Vôo*, a poeta sente a liberdade proporcionada por essa ascensão solitária. Ela "sabe que se vai desprender do chão, entre as certezas da Física e os mistérios da Sorte" (MEIRELES, 1998, p. 267), já que todo itinerário apresenta seus perigos, mas ela também sabe que neste momento já é só memória:

> Subimos tanto, subimos tanto que quase sentimos cada degrau dessa escadaria aérea da solitária ascensão.
>
> Todos tornaram a adormecer. Por isso não vêem o fabuloso país que percorremos...
>
> O viajante acordado pode pensar na terra firme; recordar a altura a que se encontra; ver no relógio como é tarde, no tempo humano; sentir o perigo que o cerca. E no entanto, no entanto... – a tardia hora, muito além do mundo, – quando todos o ignoram, quando ninguém é capaz de adivinhar o que ele está vendo, a vida estranha que está vivendo ali, – inspira-lhe um sentimento maravilhoso e terrível de liberdade, como só se pode sentir talvez na morte.
>
> Os outros vão dormindo nas nuvens. O viajante acordado não sabe mais de sono, de corpo, de medo, de si. Pura memória, na infinita solidão... (MEIRELES, 1998, p. 267-268)

O Itinerário, portanto, pode ser agradável, como é para Cecília Meireles, ou perturbador, como é para alguns turistas. Por ser agradável, a viajante brasileira vai meditando. Quando ela se identifica com o símbolo de elevação da sua viagem, que é o avião, consegue se equilibrar e alcançar o intangível. Costumeiramente, esse percurso aéreo não tem significados para os turistas, que não dão muita importância a ele, apesar de os levarem até onde desejam chegar, por isso dormem e nada veem:

> Agora, porém, os viajantes não querem gastar seus olhos nos caminhos. Que caminhos existem no ar? – Perguntariam. Que se pode ver nesses longos campos onde apenas alguma



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> nuvem flutua, alguma estrela brilha? Onde às vezes tudo é cinzento, inexistente, cego?
>
> As cortinas não se abrirão, por mais que a Aurora desfolhe suas rosas, por mais que o Mediterrâneo envie suas mensagens clássicas aos céus altíssimos. Por mais que estejam, entre os braços da Aurora todas as mitologias e teogonias.
>
> Os viajantes viram a cabeça para o outro lado da almofada, para que a luz não bata nos seus olhos. Os viajantes continuam a dormir. (MEIRELES, 1998, p. 269-270)

Esses outros viajantes são aqueles prisioneiros da caverna de Platão, os quais não veem a ilusão na qual estão inseridos, já que seus olhos estão voltados para o que está envolto em escuridão, para aquilo que nasce e morre. São pessoas, segundo Platão, que alimentam apenas opiniões e se alimentam de opiniões, por isso revirando-as de todos os modos parecem "como que estultas" (PLATÃO, 2017, p. 231), preferindo não se arriscarem no caminho rumo à libertação. Enquanto isso, a poeta se expõe aos possíveis perigos dessa aérea predestinação. Mesmo passando uma *Madrugada no ar*, consegue calar as lembranças desagradáveis do pensamento e do mundo que ficou para trás, não se privando de contemplar as paisagens e nem de vivenciar os momentos presentes ali e naquele instante:

> Porque viajar é ir mirando o caminho, vivendo-o em toda a sua extensão e, se possível, em toda a sua profundidade, também. É entregar-se à emoção que cada pequena coisa contém ou suscita. É expor-se a todas as experiências e todos os riscos, não só de ordem física, – mas, sobretudo, de ordem espiritual. Viajar é uma outra forma de meditar. (MEIRELES, 19998, p. 269)

O tempo presente, no fim das contas, é o único que importa para ela, por isso é o tempo vivido em suas viagens, evidente em suas reinvenções e eternizado em suas crônicas, mesmo representando a recordação de sua jornada. A região desconhecida que adentra está em seu profundo estado onírico, onde habitam seres personificados e polimorfos, independentes do tempo cronológico de sua viagem concreta. Dessa forma, ela reinventa o passado e não se preocupa com o futuro, o que tem importância é estar ali e naquele eterno instante. Conforme Romano, "o tempo ceciliano flui, como tempo histórico e cronológico, e, às vezes, perdura na memória, recortado e paralisado, seja no instante de contemplação, seja na criação poética, ganhando, por ambas as vias, dimensão vertical" (ROMANO, 2014, p. 246).



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Mas não é apenas nos itinerários que Cecília Meireles se eleva, isso ocorre também no seu ponto de ancoragem estrangeiro, que é o hotel, posto que este ainda faz parte de sua jornada desconhecida e transcendente. Nele, a poeta continua a viajar, meditando e conduzindo o seu olhar a testemunhar o que as janelas podem transmitir. Em *Janelas de hotéis*, ela revela o que seus sentidos captam, após atingir uma certa altura. As janelas simbolizam um outro rito de passagem, uma outra porta interdimensional:

> Relembro a minha janela sobre o Central Park: tão alta, tão alta, que dava a medida do mundo vertiginoso a que pertencia. Mas o sossego das árvores, mas os vultos humanos que se moviam naquela profundidade, e que pareciam todos infantis, amenizavam os tumultos e ruídos: a vida era como submarina, distante e silenciosa. A altitude criava um clima de ausência, de renúncia, de isenção, como o que se experimenta nas viagens aéreas. Toda a enorme grandeza que se dissolvia, contemplada tão de cima. E a paz que resta, abolidos os fenômenos e as ilusões... (MEIRELES, 1999, p. 267)

Ao olhar pela janela do hotel, Cecília Meireles sente novamente a ausência do mundo, como se tudo o que lhe fosse mundano houvesse ficado lá embaixo, longe de sua agora elevada localização. Olhar de cima, para ela, é olhar sob a luz da razão, percebendo o quão pequenas são as coisas concretas pelas quais a humanidade compete com satisfatório frenesi. Para Romano, o olhar de Cecília Meireles transita "entre o comum e universal e o mágico e singular: ao ver as semelhanças, aproxima mais o olhar para vislumbrar diferenças, que, no fundo, são ainda semelhanças" (ROMANO, 2014, p. 41). Esse olhar de viajante que metamorfoseia o elemento material em imaterial porque já não é mais somente o que se observa, como também com o que se identifica e se completa.

Em *Ainda os museus*, Cecília mostra todo seu alheamento com o que é mostrado e com o que é dito pelo cicerone. Sua capacidade de observação cria uma mágica identificação com o que é visto e não com o que a permeia, por esse motivo não aceita como verdade o que lhe é dito, se por ela não foi visto:

> Bem sei que não sou capaz de ver nada do que me mostrem, nem de entender nada do que me expliquem. Tudo quanto aprendi até hoje – se é que tenho aprendido – representa uma silenciosa conversa entre os meus olhos e os vários assuntos que se colocam diante deles, ou diante dos quais eles se colocam. Nessa atmosfera de confidência, tudo me parece



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> penetrável e inteligível. Mais tarde, em silêncio maior, a conversa continua, e é simplesmente um profundo monólogo. O que resulta de tudo isso, é, para mim, a aprendizagem. (MEIRELES, 1998, p. 291-292)

Desta forma, esta escritora de *esfinges* frui de seus itinerários até seu retorno ao lar, por possuir uma característica típica dos viajantes: o olhar insólito. Este é o seu elemento simbólico, pelo qual a poeta reinventa vidas e pelo qual transcende. Cecília Meireles é o arquétipo desse olhar singular, o qual se diferencia dos demais por sua raridade e magnificência. Ela, em meio a turistas, transfigura-se em viajante, principalmente por essa sua competência de olhar o que está a sua frente e ver o que está além do observado, apesar de muito já ter sido visto e por olhares diferentes. "Embora já vistos, a cronista faz em torno deles uma viagem interior, que transpõe em linguagem altamente literária" (ROMANO, 2014, p. 45).

Por essas suas características de autênticos viajantes, percebemos que as invenções histórico/temporais do século XX não conseguiram extinguir a Literatura de Viagens, pelo fato de ainda haver viajantes que se distinguem dos turistas. Enquanto os turistas querem apenas chegar ao seu destino para ver seus pontos turísticos e eternizá-los em uma fotografia, os viajantes, como Cecília Meireles, querem viajar, e apreciam silenciosamente cada momento da viagem, absortos em reminiscências sobre os lugares, suas culturas, seus costumes e seu povo.

A poeta-viajante, mesmo distante da terra, é capaz de testemunhar acontecimentos memoráveis, contemplando-os solitária e impassivelmente em seu movimento – que se dá pelo meio de transporte – e ao mesmo tempo repouso, em seu ato de meditação. Considerando-se que:

> O ponto central do mundo é o ponto em que o repouso e o movimento se encontram. Movimento é tempo, mas repouso é eternidade. Ter consciência deste momento da sua vida como um momento de eternidade, vivenciar o aspecto eterno do que você está realizando no plano temporal – essa é a experiência mitológica. (CAMPBELL, 1990, p. 93)

No dizer de Campbell, Cecília Meireles é um ser mitologizado porque quando alguém se "torna modelo para a vida dos outros, a pessoa se move para uma esfera tal que se torna passível de ser mitologizada" (CAMPBELL, 1990, p. 16). Ela é a heroína mitológica de sua própria aventura, pois lança-se em uma busca que só é alcançada se houver, de fato, o ausentar-se deste mundo material e profano, a partir de um rito de passagem, que se dá por meio de um mito particular ou coletivo, isto é, de um sonho ou devaneio, ou ainda de um conselho. E este mito



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

da poeta "é o estado em que se dorme e a psique entra em contato com a vida particular. O sonho é uma fonte inexaurível de informação espiritual sobre você mesmo" (p. 42), isto é, sobre ela e sobre cada um de nós. Em sua crônica *Sem título*, Meireles resume a sua viagem mística:

> Tudo é como um chamado, um aviso, um apelo, um convite à aventura mágica do espírito. Apenas essa eloquência é completamente inefável: transmitida em silêncio e em segredo, como revelação ou iniciação. Incomunicável de outra forma, já que a sua natureza mística impede explicações racionalistas. (MEIRELES, 1999, p. 175)

Cecília Meireles, seguramente, estava habituada com a morte e com a relação entre as coisas efêmeras e eternas. E sabia como os grandes sábios que a jornada filosófica da alma não poderia ser explicada de modo racionalista, descrita com a linguagem referencial, mas sim através de uma linguagem alegórica, possibilitando múltiplas interpretações em um só caminho poético.

## CONCLUSÃO

Consideremos aqui ser Cecília Meireles uma tradicional viajante, que conduz as viagens por meio de seu olhar. Ela frui do itinerário ao reinventar a vida por meio de relíquias. Suas viagens não são somente concretas, como as viagens que se fazem, mas também abstratas, como as que se sonham.

O próprio percurso da viagem é realizado por ela com plenitude, pois como ela mesma diz, suas viagens são pretextos para meditações, para a busca da essência. Ela sabe que toda essa materialidade do mundo visível é efêmera, por isso não sofre no deslocamento da viagem, ao contrário, contempla-o, desprendendo-se do que é mutável e dirigindo-se ao sagrado, ao eterno com seu tempo infinito, onde o que resta do ser humano são somente recordações.

Nos relatos analisados, o misticismo se faz presente por meio das simbologias que os abarcam, presente além do espaço-tempo e da concretude que os envolve, deixando-nos mensagens emblemáticas. As viagens de Cecília Meireles têm esse caráter simbólico porque permitem duas leituras: uma superficial, das descrições de lugares históricos distantes; outra intrínseca, do ausentar-se do mundo e do que nele te prende aos desejos e ao sofrimento para a elevação filosofal da consciência.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

A região desconhecida que Cecília Meireles adentra é o seu estado onírico, o seu sonho particular. Para ela, os objetos, lugares, monumentos ou paisagens eram verdadeiros símbolos, possuindo significados que estavam além do que era visto como concreto, já que o que representavam não estava mais ali naquele plano material, pois já eram só recordações.

Cecília volta deste percurso mitológico trazendo um presente para a coletividade: a narrativa didática da elevação da alma. Mas "por que tentar tornar plausível, ou mesmo interessante, a homens e mulheres consumidos pela paixão, a experiência da bem-aventurança transcendental? " (CAMPBELL, 2007, p. 215). Porque atualmente as pessoas não sabem o que fazer para encontrar consigo mesmas ou se livrar de suas angústias. Campbell (1990) enfatiza que antigamente as pessoas sabiam exatamente o que fazer, isto porque elas eram inspiradas por poetas e grandes pensadores. Hoje, este estudioso afirma que para muitos as inspirações vêm das celebridades, por isso os conflitos existenciais.

## REFERÊNCIAS


BOSI, A. Em torno da poesia de Cecília Meireles. *In*: GOUVÊA, L. (Org.). *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007, p. 13-32.

BRASIL, F. *Cecília Meireles no jardim dos fugitivos de Pompeia*. Tucuruí: Francirleicartoon, 2021.

_____. *A aeridade de Cecília Meireles*. Tucuruí: Francirleicartoon, 2021.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

_____. *O poder do mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athenas, 1990.

ELIADE. M. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. 2. ed. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *O mito do eterno retorno.* Tradução de Pola Civelli. Rio de Janeiro: Perspectivas do Homem; 70, 1969.

_____. *Mito e realidade.* Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GOUVEIA, M. As viagens de Cecília Meireles. *In*: GOUVÊA, L. V. B. (Org.). *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007, p. 111-127.

LÔBO, Y. *Cecília Meireles.* Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Massangana, 2010.

MEIRELES, C. *Crônicas de viagem 1*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.




Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

_____. *Crônicas de viagem 2*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. *Crônicas de viagem 3*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

PLATÃO. *A república.* Tradução de Ciro Mioranza. São Paulo: Lafonte, 2017.

ROMANO, L. C. *A poeta-viajante:* uma teoria poética da viagem contemporânea nas crônicas de Cecília Meireles. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2014.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# LIVROS, ESSES PEQUENOS DEUSES... – UMA LEITURA DO CONTO *A BIBLIOTECA*, DE DULCE MARIA CARDOSO[1]

## BOOKS, THESE LITTLE GODS... – A READING OF THE SHORT STORY *A BIBLIOTECA*, BY DULCE MARIA CARDOSO

*Eliana da Conceição Tolentino* [2]
*Larissa Fonseca e Silva* [3]

*Artigo submetido em: 5 set. 2021*
*Data de aceite: 14 nov. 2021*
*Data de publicação: 20 dez. 2021*

**RESUMO:** À beira da morte, o protagonista do conto *A biblioteca*, de Dulce Maria Cardoso, narra a seu interlocutor-assassino como os livros o teriam salvado quando era jovem – por esse motivo, considera-os divindades. A partir dessa crença, e tendo como aporte teórico o conceito de escrita enquanto *phármakon*, apresentado por Platão (2000) e discutido por Derrida (2005), realizou-se o caminho deste artigo: a literatura salva ao mesmo tempo em que condena. Apontou-se aqui, também, em que medida o narrador de *A biblioteca* se relaciona à própria autora do conto, em um extravasamento de fronteira entre a literatura e a realidade.
**Palavras-chave:** *Phármakon*. Dulce Maria Cardoso. Escrita. Literatura.

**ABSTRACT:** Near to die, the protagonist of Dulce Maria Cardoso's short story *A biblioteca* tells his interlocutor-murderer how the books saved him when he was young – for this reason, he considers them divinities. Based on this belief and having as theoretical support the concept of writing as *phármakon* presented by Platão (2000) and discussed by Derrida (2005), the choice of reading in this article was: literature saves at the same time it condemns. It was also pointed out here to what extent the narrator of *A biblioteca* is related to the author of the short story, in a frontier break between literature and reality.
**Keywords:** *Phármakon*. Dulce Maria Cardoso. Writing. Literature.

1 Texto orientado pela Profa. Dra. Eliana da Conceição Tolentino, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei-MG, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio financeiro da FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais).

2 Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei-MG, Brasil. http://lattes.cnpq.br/8363424059620972 / https://orcid.org/0000-0001-6464-9640

3 Mestranda do Curso de Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei-MG, Brasil. http://lattes.cnpq.br/3130055055784468 / https://orcid.org/0000-0003-4501-9293



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# INTRODUÇÃO

*Um leitor vive mil vidas antes de morrer (...).*

*O homem que nunca lê vive apenas uma.*

(George R. R. Martin)[4]

O conto a ser discutido neste trabalho, *A biblioteca*, se insere na coletânea *Tudo são histórias de amor* (2017), da autora portuguesa Dulce Maria Cardoso.

Dulce Maria Cardoso nasceu em Trás-os-Montes (Portugal) em 1964 e passou a infância em Angola. Tendo regressado ao país de origem nos anos 70, com o fim da colonização portuguesa em África, publica, em 2012, o livro *O retorno*. Nele, o adolescente Rui narra parte da experiência dos que ficaram conhecidos como **retornados**. A autora já vinha, antes disso, acumulando prêmios e reconhecimento na literatura portuguesa. Seu primeiro livro, *Campo de sangue*, laureado com o Grande Prémio Acontece, foi publicado em 2002.

Quanto à coletânea *Tudo são histórias de amor*, em entrevista, Dulce Cardoso comenta: "Foram contos que escrevi ao longo de dez anos, e são os que eu gosto mais. Não que tenham um tema que os unam, são somente os que eu gosto mais" (BARROS, 2018, p. 171). Dentre eles, encontram-se cinco que contêm índices autobiográficos, alguns dos quais também foram abordados na segunda parte do trabalho.

[4] Fala do personagem Jojen Reed no livro *A dança dos dragões*, de George R. R. Martin (2012).



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Sobre *A biblioteca*, temos um velho aguardando a hora da própria morte, sendo que esta foi encomendada de modo a parecer um suicídio. Enquanto seu interlocutor-assassino não dispara a arma, ele vai narrando como os livros o teriam salvado quando era jovem – e, por esse motivo, considera-os divindades. A partir dessa crença, na primeira parte deste artigo, intitulada *Livros, esses pequenos deuses*, realizou-se uma leitura do conto tendo como aporte teórico o conceito de escrita enquanto *phármakon* apresentado por Platão (2000) em *Fedro* e discutido por Derrida (2005) em *A farmácia de Platão*.

Em *Fedro*, Sócrates demonstra o quanto a palavra falada seria superior ao texto escrito. Para tal, narra como o deus egípcio Theuth, acreditando que na descoberta da escrita encontrara a cura para a memória, desilude-se quando o deus-rei Thamous (Amon-Rá) declara que a escrita funcionaria, no máximo, como solução para a rememoração. Para a memória viva, considerada receptáculo da sabedoria e criadora dos discursos belos, ela seria, pelo contrário, veneno.

A ideia nessa afirmação é a de que ao texto, cujo pai (autor) está ausente, não é possível fazer perguntas. A palavra grafada apenas repete a si mesma, sendo incapaz de gerar conhecimento novo e muito menos, por consequência, de dar a conhecer a verdade. A escrita, portanto, estragaria a reflexão, deixando-a à mercê de um eterno e improfícuo rememorar (PLATÃO, 2000).

A oposição **cura-perdição** do texto escrito é a mesma do *phármakon*, termo ao qual ele é comparado. Em *A farmácia de Platão*, Derrida (2005) lembra que, em grego, *phármakon* pode significar tanto remédio quanto veneno. Por vezes significa ambos: em *Fedro*, o filósofo Sócrates observa que a mesma droga que sara pode causar dor, e que recorrer a ela é aceitar o risco de piorar uma doença, evitando seu regresso natural (PLATÃO, 2000). Derrida (2005) aponta que, no livro de Platão, é frequente os significados opostos coexistirem em um mesmo uso da palavra. Dessa forma, a compreensão do diálogo como um todo se compromete quando se opta por traduzir *phármakon* por apenas uma de suas possibilidades, ocultando-se a ambiguidade (DERRIDA, 2005).

O texto enquanto *phármakon* – enquanto, simultaneamente, remédio e veneno – é um tema recorrente na literatura ocidental. Como exemplos podemos tomar dois cânones: os livros retiraram Dom Quixote e Madame Bovary do tédio doméstico, levando-os a aventuras imaginárias que inspiraram aquelas que eles viveram. Por essa suposta dádiva, contudo, um pagou com a sanidade e a outra, com a morte. Também em um conto de Florbela Espanca (2007), *À margem dum soneto*, temos um personagem que confunde a realidade com a ficção: major L. se apaixona por uma romancista brasileira da qual apreciava os livros e casa-se com ela, o que pode ser visto de modo positivo. O lado negativo, porém, é que ele passa, pouco a pouco, a enxergar nela as protagonistas de seus romances. Obsessivo com isso, acaba em um hospital psiquiátrico.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

No caso de *A biblioteca* essa confusão não é assim tão explícita, mas é a forma pela qual foi feita a decisão de leitura que aqui se apresenta. Na seção *O temor de Platão*, discorre-se sobre a teoria de que boa parte do que o velho narra é, na verdade, *mentira*, *imaginação*. Assim ele teria, também, sido mais um a enlouquecer.

Se o narrador de *A biblioteca* mente, Dulce Maria Cardoso, que escreve o conto e narra os outros cinco contos autobiográficos presentes em *Tudo são histórias de amor*, afirma, nestes últimos, também ser adepta da mentira. No caso, a "mentira" (CARDOSO, 2017, p. 68) que lhe permitiria, lendo ou escrevendo (e tal como o velho), viver outras vidas: "(...) tudo o que não vivi, li" (p. 21).

Assim, na última parte do trabalho (*Dulce esteve lá*), relacionou-se à narração da autora nesses contos a narração do velho em *A biblioteca*, na crença de que isso pôde enriquecer ainda mais o caminho de leitura aqui escolhido – especialmente no que toca o extravasamento de fronteira entre a literatura e a ficção.

## LIVROS, ESSES PEQUENOS DEUSES

Logo no início de *A biblioteca*, os livros são apresentados enquanto cura:

> Os livros salvaram-me. É a primeira vez que digo isto em voz alta. Um homem não pode deixar de envergonhar-se quando diz que não se matou por causa dos livros. Parece mais coisa de rapariga fraca dos nervos. E no entanto é a verdade. Há muito, muito tempo, os livros salvaram-me. (CARDOSO, 2017, p. 57)

O homem em questão não se suicidou quando era jovem, mas está prestes a fazê-lo, ordenando que seu narratário o mate. O motivo é a recente descoberta de uma doença terminal, e a ambientação, uma vasta biblioteca. Os livros dispostos nessa biblioteca distraem aquele que empunha a arma, desviando, por consequência, uma reflexão que o narrador estava fazendo. Descaminha[5] a ambos, por assim dizer.

[5] Descaminhar aparece em Derrida com o sentido de **desviar**: o texto, bem como o *phármakon*, "faz sair dos rumos e das leis gerais, naturais ou habituais" (DERRIDA, 2005, p. 14).



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

O texto escrito descaminhou Sócrates (DERRIDA, 2005): o filósofo nunca saía de Atenas, mas, atraído pelo discurso escrito que Fedro segurava, resolve caminhar com o rapaz pelos arredores da pólis. Há um desvio de percurso do narrador de *A biblioteca* que se dá por um processo inverso: até os quinze anos, nunca fora à cidade. Vai até ela pela primeira vez com o pai, a fim de comprarem um cavalo. Lá conhece um caixeiro-viajante e toma conhecimento da escrita – do mar já ouvira falar, da escrita é que não (CARDOSO, 2017). Sabia que existiam livros, afinal os via nas missas, mas não tinha ideia do que tinha dentro deles nem de para que serviam. Admirado com o processo de grafar palavras no papel, decide que iria aprender como fazê-lo e que não voltaria para a casa. Não lhe interessava retornar a um local em que não havia *phármakon* enquanto remédio tampouco como escrita:

> Levava-se uma vida simples que só a doença complicava de vez em quando. Se o passar dos dias não curava a doença, fazíamos mezinhas e rezávamos para que o mal não fosse de morte. Quando era, iam os corpos a enterrar em Penedos. Se alguém em Besteiros sabia o que era a escrita ou os livros nunca mo disse. Besteiros era tão longe que nem os mortos lá ficavam. As únicas palavras que existem num sítio assim são as que nos saem da boca. E essas são quase todas desnecessárias. (CARDOSO, 2017, p. 62)

Não é em vão que, no desprezo pela oralidade e no fascínio pela escrita – esta órfã parricida (DERRIDA, 2005) –, foge da origem e abandona o pai.

## O TEMOR DE PLATÃO

A decisão de acompanhar o caixeiro-viajante é da mesma natureza, segundo o narrador, de interromper o desenvolvimento da doença pelo suicídio (CARDOSO, 2017). Trata-se, nos dois casos, de um apelo desesperado ao *phármakon*: enquanto remédio-escrita no primeiro, enquanto remédio-morte no segundo.

A droga enquanto escrita se tornara um vício para o narrador desde que aprendera a manipulá-la, e quem o ajudara com isso fora a irmã do caixeiro-viajante. Nesse momento da sua vida, contudo, eram apenas duas as funções da palavra grafada: suplemento para a memória (DERRIDA, 2005) e status social, ambas de caráter prático.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Também é no princípio da juventude que o narrador mata um homem pela primeira vez – ou é isso o que ele afirma. A dúvida acerca da vida de crimes da qual o velho se gaba se justifica, por exemplo, pela passagem:

> Aos vinte e um anos ainda tropeçava nas palavras escritas e não sabia o que muitas delas queriam dizer. Parece impossível olhando agora para esta biblioteca. Não há aqui um único livro que não tenha lido. A minha biblioteca. Tive todas as vidas que li. Milhares de vidas. Pensarás que deliro. As minhas ideias já estão um pouco confundidas, mas não a este respeito. As vidas que li não foram menos minhas. *Não há grande diferença entre o que se vive lendo e o que se vive vivendo*. Milhares de vidas à nossa espera no silêncio dos livros. (CARDOSO, 2017, p. 58, ênfase acrescentada)

Não ver fronteiras entre o lido e o vivido é ignorar a culpabilização dos poetas em *A república* (PLATÃO, 2007): imitando o imitado, estes se afastariam da verdade. Ao contrário do que ocorre em *Dom Quixote* (CERVANTES, 2003), o narrador de *A biblioteca* não tem quem lhe escrutine sua coleção de livros, julgando quais leituras poderiam ser mais ou menos prejudiciais à sua sanidade. Dessa forma, fascinado pela literatura – da qual só tomara conhecimento após a adolescência –, permitiu-se, sem critério, viver milhares de vidas. Então, quando descreve os inúmeros tipos que teriam se encontrado com ele

(supostamente a negócios) na biblioteca, é possível compreender que essas pessoas eram, na realidade, personagens. Reforça essa teoria a lembrança do narrador de que nunca se encontraram fora daquele ambiente.

"Nem uma cadeira testemunha sem se tornar parte do que é testemunhado" (CARDOSO, 2017, p. 59). Nenhum leitor lê sem se tornar parte do que é lido.

## ADORADOR E ADORADOS

A função da palavra grafada enquanto fornecedora de entretenimento se adquirira, segundo o velho, na prisão. Fora condenado não pelo primeiro suposto assassinato, mas devido a um assalto a banco. É na agonia da perspectiva de vinte e cinco anos sem liberdade que o suicídio se afigura à sua versão jovem enquanto salvação.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Naquele momento, entretanto, o que acaba por salvá-lo foram os livros. É isso o que o velho afirma. A mesma palavra escrita que o condenara – afinal, sua letra servira de prova contra ele próprio – é aquela que o redime, reforçando, mais uma vez, o caráter ambíguo do *phármakon*.

O interesse pelos livros do seu companheiro de cela, o "doutor" (CARDOSO, 2017, p. 68), desperta-lhe uma curiosidade tão profunda que o faz desistir do suicídio. A descrição dessa curiosidade constitui a segunda passagem em que se torna dúbia a veracidade da vida sangrenta que o narrador atribui a si:

> Até aos livros do doutor, só tivera nas mãos livros de aprender a ler. Nunca tinha visto livros sem desenhos, só com letras. Li uns bocados ao acaso. Estranhei. Parecia-me um disparate utilizarem-se as palavras para contar coisas que não tinham acontecido. Para inventar. Para mentir. Não percebia o interesse de usar letras sem ser para o que era importante e que não devia ser esquecido, por nós ou por outros. Mas o certo é que no dia seguinte me lembrava de forma mais precisa de algumas das mentiras que tinha lido do que da maior parte do que me tinha acontecido na vida. O que li fez-me magicar quase tanto quanto magicara para coisas importantes como o assalto. Comecei a usar as mentiras como companhia e gostava mais delas do que das conversas com os outros presos. (...) Comecei a ler os livros do princípio até o fim. (...) Nem isso sabia. (...) Quando se lia da primeira à última página, as mentiras encaixavam-se umas nas outras e passavam a verdades tão autênticas, que não tinha como não me entregar a elas. E quando nos entregamos com esta fé a alguém ou a alguma coisa já não podemos matar-nos. Foi assim que os livros me salvaram. (CARDOSO, 2017, p. 68)

Entregando-se com tanta devoção aos filhos de Theuth, isto é, aos livros, esses pequenos deuses cuja natureza não se conhece por completo (CARDOSO, 2017), o narrador se insere numa espécie de religião. De que importa o caráter questionável dessas divindades? De que importa que costumem aderir ao parricídio? Que, servindo à rememoração, se afastem da verdade e que desta se afastam mais ainda quando apelam à ficção? Também o narrador nunca fora bom (CARDOSO, 2017). Também ele não se importava mais com a realidade insossa, tampouco com a memória – na sua opinião, e ao contrário do que pregava Sócrates (PLATÃO, 2000), "Mais insensata do que uma puta velha" (CARDOSO, 2017, p. 59). Se adorador e adorados compartilham os mesmos valores, ambos desprezando a oralidade (que se considera cansativa e entediante), temos, aqui, um pacto firme. Como dito, uma religião.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Dessa religião também participa Jean Marie Goulemot, autor de *O amor às bibliotecas*, coletânea de ensaios que vem ao encontro do tema aqui abordado. Em *Balizas*, após uma longa narração acerca de sua admiração pelos livros, comenta: "Pertenço, portanto, à religião do livro a ponto de me ter tornado um dos seus ministros" (GOULEMOT, 2011, p. 10). Podemos, ainda, lembrar de Borges em *A Biblioteca de Babel*: aqui a **Biblioteca**, com **B** maiúsculo, é vista como algo divino – seria, no caso, o próprio universo enquanto linguagem:

> (...) a Biblioteca existe *ab aeterno*. Dessa verdade, cujo corolário imediato é a eternidade futura do mundo, nenhuma mente razoável pode duvidar. O homem, o bibliotecário imperfeito, pode ser obra do acaso ou de demiurgos malévolos; o universo, com sua elegante provisão de prateleiras, de tomos enigmáticos, de incansáveis escadas para o viajante e de latrinas para o bibliotecário sentado, somente pode ser obra de um deus. (BORGES, 2007, p. 71)

A biblioteca do conto de Dulce Cardoso também pode ser encarada como um templo ou criação divina, e o narrador que morre, como um sacrifício aos deuses- livros. Se por um lado, afinal, é pela oralidade que ele aguarda o instante da morte, o leitor só tem acesso a essa narrativa oral por meio da sua transcrição. Assim, também o narrador se converteu em escrita. Em conto. Em livro. Eis sua recompensa e seu paraíso.

## UM FIM SEM FIM

Como se apontou, apesar de todo o desdém pela oralidade, é por ela que o narrador torna menos penosos os seus últimos instantes de vida. Levando aos extremos a noção de a morte ser também o fim de tudo o que pode contar (BENJAMIN, 1995), afirma que não se calará até que seu interlocutor, de fato, o mate. Lendo ou escrevendo, talvez desistisse do suicídio, tal como ocorrera na juventude. Mas, dessa vez, se priva da possibilidade de desistir, e é pela fala contínua que reafirma o intento.

Sabemos que a morte do velho se concretiza porque a última frase do conto não termina: "Às vezes sinto que um erro..." (CARDOSO, 2017, p. 69). É instigante observar que o mesmo tipo de final ocorre em *A troca e a tarefa*,



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

publicado no livro *Tchau*, de Lygia Bojunga Nunes[6]. Nesse conto, também a narradora-personagem encontrara a suposta salvação por meio da literatura. Atormentada pelos ciúmes da irmã e pela frustração de um amor não correspondido, aprendera a transformar, por meio da escrita, tudo o que a incomodava em algo bom. A indicação do *phármakon* viera-lhe em sonho: "Escreve a história dessa dor e eu te livro dela: É uma troca: eu prometo" (NUNES, 1997, p. 56).

A tarefa, contudo, era escrever vinte e sete livros, nada mais – ultrapassando esse número, morreria. O problema é que a escrita, assim como a leitura para o narrador de *A biblioteca*[7], se torna um vício. A narradora prefere a morte a uma vida sem paixão. É nesta palavra, aliás, que se interrompe a sua história: "Tenho que transformar de novo: o resto não me interessa mais. Se essa é a minha paix..." (NUNES, 1997, p. 67).

Sobre *A troca e a tarefa*, no artigo intitulado *A escrita como* phármakon, Clarice Lottermann conclui:

> Considerando-se a arte como resultado de uma tensão, um constante processo de busca − que, em última instância, é o que move o ser humano e o afasta da morte −, a análise do conto em destaque permite inferir que sem arte não há vida. Em *A troca e a tarefa*, a ênfase no poder transformador da literatura leva a uma visão da escritura como remédio, como um bem vital. Na ausência da escrita, tudo que resta é a morte. (LOTTERMANN, 2021)

Já em *A biblioteca*, o próprio narrador chega à conclusão de que, se a literatura é remédio, este tem uma eficácia relativa e limitada:

> Estás a pensar que os livros me salvaram da morte e não da ruindade. Tens razão. E mais, ao salvarem-me, os livros condenaram os que depois matei. Mas os livros não curam a ruindade. Nunca curaram e nunca hão de curar. Não adianta querer acreditar no contrário. Os livros oferecem-se sem escolha a todos os que os quiserem ler. E, se redimem, fazem-no de forma tão caótica e tão insondável que ninguém pode ter nisso esperança alguma. (CARDOSO, 2017, p. 69)

[6] No artigo *Dulce Maria Cardoso, Lygia Bojunga Nunes e dois contos dosados pelo mesmo* phármakon, é feita uma leitura comparativa entre esses dois contos (cf. SILVA; TOLENTINO, 2020).

[7] Considerando, é claro, que as duas atividades são intrinsecamente interligadas. Não se escreve sem se ter lido muito, e toda leitura é uma reescrita do que se lê.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

O próprio narrador decide, afinal, pelo suicídio.

## DULCE ESTEVE LÁ

Logo abaixo do título *A biblioteca*, há, no conto, a inscrição: "Livremente inspirado em factos reais" (CARDOSO, 2017, p. 57). Tal afirmação nos faz imaginar quais seriam os fatos, uma vez que o narrador assume tantas vezes seu gosto pela ficção. Mas eis o questionamento: poderia a voz que nos narra corresponder não ao velho, mas à voz narrativa de Dulce Maria Cardoso? Seria o velho a personificação da própria autora? "Chamo-me Dulce" (p. 128). Assim termina o conto homônimo ao título do livro, *Tudo são histórias de amor*. Nele, acreditamos que é uma cadela rafeira falecida naquele dia que está a narrar. Ao final, entretanto, é feita a correspondência do bicho à Dulce Cardoso[8]. Pelo processo da escrita, o animal não apenas tomou emprestada a mente da autora, mas acabou por se transfigurar nela.

"Chamo-me Dulce." Teria o velho dito o mesmo, caso tivesse tido tempo de falar mais? A indagação se faz pertinente porque, em outros dois contos com índices autobiográficos presentes na coletânea, aparecem frases semelhantes à proferida pelo narrador de *A biblioteca*. Trata-se de *Em busca d'eus desconhecidos* e de *Autobiografia, ou a história de um crime premeditado*, e a frase referida é: "Tive todas as vidas que li" (CARDOSO, 2017, p. 58). Nos contos em questão, o dito se transforma em "tudo o que não vivi, li" (p. 21). No *Em busca d'eus desconhecidos*, ele aparece no trecho:

> Numa tarde de inverno, fui ao hospital psiquiátrico visitar o meu amigo (...). Estava no pátio quando um louco me abordou. Pediu-me um cigarro e contou-me a sua vida. Falava muito depressa. Ainda o cigarro ia a meio e já o louco tinha chegado ao fim da história da sua vida. Tinha os olhos esbugalhados, como se estivesse assustado, mas não havia nada de muito terrível no que contava. Até que, terminou
>
> — E tudo o que não vivi, li.
>
> Como se esse fosse o segredo da sua loucura. Também eu, tudo o que não vivi, li.

[8] No artigo *Metamorfoses: deslocamento e pertencimento em "Tudo são histórias de amor", de Dulce Maria Cardoso*, é feita uma leitura de como ocorre essa correspondência (cf. SILVA, 2021).



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> Ou escrevi.
>
> Vivendo, lendo ou escrevendo, estive lá. Eu estive lá.
>
> E, por vezes, também enlouqueci. (CARDOSO, 2017, p. 21-22)

Em *Autobiografia, ou a história de um crime premeditado*, retoma-se a referência ao louco:

> (...) há uns anos encontrei num hospital psiquiátrico um doente que me disse: tudo o que não vivi, li. Confesso que gostaria muito de ter inventado aquele louco e de ter sido eu a criar aquela frase. Mas o homem louco não é mentira nenhuma. O homem louco existia mesmo, dolorosamente em carne e osso, com aquela frase naquela tarde acobreada de Outono. Tudo o que não vivi, li. (CARDOSO, 2017, p. 244)

Também o fascínio do velho (de *A biblioteca*) pela ficção aparece na voz de Dulce Cardoso enquanto narradora. No conto *Em busca d'eus desconhecidos*, ela comenta: "As mentiras dos livros eram tão entusiasmantes quanto as minhas mentiras. Ou ainda mais. A partir de então, uma boa parte da minha vida passou a acontecer nos mundos que os outros tinham inventado e que eu criava enquanto lia" (CARDOSO, 2017, p. 20). E, pouco mais à frente, acerca das histórias que passou a escrever, afirma: "Nem o Rui, nem o Afonso, nem a Violeta, nem o ex-marido da Eva são eu[9]. Nem eu sou eles. Eu fui eles. Eles e todas as outras personagens" (p. 21). Assim, então, é que Dulce Maria Cardoso foi o velho. E o velho, como Cardoso, foi todos os personagens com os quais, por meio da literatura, se encontrou.

## CONCLUSÃO

Inicialmente realizando uma leitura do conto *A biblioteca* com base na concepção da palavra escrita enquanto *phármakon*, demonstrou-se o embate do texto enquanto remédio e veneno com o qual o protagonista se deparou, e com o qual se depararam, também, personagens de várias outras obras, como em *Dom Quixote* (CERVANTES, 2013), *Madame Bovary* (FLAUBERT, 2010), *À margem dum soneto* (ESPANCA, 2007) e *A troca e a tarefa* (NUNES, 1997). A intenção não foi expandir o debate acerca dos benefícios ou malefícios da

[9] Nomes de personagens de romances da autora.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

leitura e da palavra escrita – mesmo porque a estas, quando na forma literária e a despeito de propósitos ideológicos aos quais podem servir, não podemos cobrar muito além do prazer da narrativa, do estímulo intelectual.

O dilema do *phármakon* pode estar igualmente presente no cerne da nossa relação com a literatura, seja como leitores ou escritores. Se "uma só e mesma desconfiança envolve, num mesmo gesto, o livro e a droga" (DERRIDA, 2005, p. 16- 17), produzimos, dessa desconfiança, arte e reflexões. Assim fez Dulce Maria Cardoso, com *A biblioteca*.

Em um segundo momento, a partir de trechos de textos com passagens autobiográficas da mesma coletânea de *A biblioteca*, demonstrou-se como o narrador do conto estudado pode se relacionar com sua autora, em mais um extravasamento de fronteira entre realidade e ficção. Se Dulce Cardoso, lendo ou escrevendo, esteve nos mundos que criou, ela esteve lá, n'*A biblioteca*.

"Eu estive lá" (CARDOSO, 2017, p. 21-22).

Nós, leitores, também.

## REFERÊNCIAS

BARROS, B. M. Portugal está lá: entrevista com Dulce Maria Cardoso. *Abril NEPA / UFF*, v. 9, n. 18, [S.l.], jun. 2017, p. 167-173.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas* — Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BORGES, J. L. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARDOSO, D. M. *Tudo são histórias de amor*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2017.

CERVANTES, M. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de la Mancha*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. Porto Alegre: Pradense, 2003.

DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

ESPANCA, F. *À margem dum soneto/ O resto é perfume*... Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. São Paulo: Abril, 2010.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

GOULEMOT, J. M. Balizas. In: GOULEMOT, J. M. *O amor às bibliotecas*. Tradução de Maria Leonor Loureiro. São Paulo: Unesp, 2011, p. 5-23.

MARTIN, G. R. R. *As crônicas de gelo e fogo*: a dança dos dragões, v. 5. Tradução de Marcia Blasques. São Paulo: Leya, 2012.

LOTTERMANN, C. *A escrita como phármakon*. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/069/CLARICE_LOTTERMANN.pdf. Acesso em: 7 nov. 2021.

NUNES, L. B*. Tchau*. 13. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1997.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

PLATÃO. *Fedro ou da beleza*. 6. ed. Tradução de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães, 2000.

SILVA, L. F.; TOLENTINO, E. C. Dulce Maria Cardoso, Lygia Bojunga Nunes e dois contos dosados pelo mesmo *phármakon*. *Convergência Lusíada*, v. 31, n. 44, Rio de Janeiro, dez. 2020, p. 321-336.

SILVA, L. F. Metamorfoses: deslocamento e pertencimento em "Tudo são histórias de amor", de Dulce Maria Cardoso. *Téssera*, edição especial, Uberlândia, jul. 2021, p. 64-80.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# História, psicanálise e literatura

*Scripta Alumni* **Curitiba, Paraná, v. 24, n. 2, p. 1-230, jul.-dez. 2021. ISSN: 1984-6614 eISSN: 2676-0118**
https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/index

Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# LITERATURA E IMAGENS MENTAIS: UMA ABORDAGEM TRÍPLICE DO ARQUÉTIPO DA INFÂNCIA EM *O OCEANO NO FIM DO CAMINHO*, DE NEIL GAIMAN[1]

## LITERATURE AND MENTAL IMAGES: A TRIPLE APPROACH OF THE CHILDHOOD ARCHETYPE IN *THE OCEAN AT THE END OF THE LANE*, BY NEIL GAIMAN

*Arthur Aroha Kaminski da Silva* [2]

*Artigo submetido em: 2 set. 2021*
*Data de aceite: 12 nov. 2021*
*Data de publicação: 20 dez. 2021*

**RESUMO**: Este artigo propõe uma adaptação, por parte da literatura comparada, da metodologia proposta pelo historiador da arte Artur Freitas em *História e imagem artística: por uma abordagem tríplice* (2004). A justificativa é a dificuldade em se encontrar, no âmbito da literatura comparada, uma metodologia bem estruturada para tratar das imagens mentais que surgem em obras literárias, a exemplo do arquétipo da infância. Frente a essa lacuna metodológica, e impulsionados pela interdisciplinaridade fomentada pelo campo dos estudos culturais, levantamos esta hipótese: a de intercâmbio metodológico entre a História da Arte e a Literatura, o que permitirá a esta última sublevar-se contra limitações erigidas pelas fronteiras entre essas disciplinas, e enriquecer as análises das próprias imagens (mentais) que gera e reproduz.
**Palavras-chave**: Literatura comparada. Imagem artística. Imagem mental. Arquétipos. Infância.

**ABSTRACT**: This article proposes an adaptation, by the comparative literature, of the methodology proposed by the art historian Artur Freitas in *História e imagem artística: por uma abordagem tríplice* (2004). The justificative is the difficulty in finding, in the context of comparative literature, a well-structured methodology for dealing with the mental images that appear in literary works, such as the childhood archetype. In front of this methodological gap and driven by the interdisciplinarity fomented by the cultural studies, we raise this hypothesis: that of methodological exchange between the History of Art and Literature, which will allow the latter to deconstruct limitations erected by the boundaries between these disciplines and enrich the analysis of the (mental) images that it generates and reproduces.
**Keywords**: Comparative literature. Artistic Image. Mental Image. Archetypes. Childhood.

[1] Texto orientado pelo Prof. Dr. Artur Correia de Freitas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil.

[2] Doutorando do Curso de Estudos Literários da Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. http://lattes.cnpq.br/0407903186580955 / https://orcid.org/0000-0002-4822-237X



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# INTRODUÇÃO

O artigo *História e imagem artística: por uma abordagem tríplice* — publicado em 2004, por Artur Freitas, no periódico *Estudos históricos*, da Fundação Getúlio Vargas —, trata-se, de maneira geral e simplificada, de uma proposta metodológica para a interpretação de imagens artísticas. Sua ideia central é a de que o conhecimento histórico e o conhecimento artístico são interdependentes, e que as fontes visuais devem ser vistas em função de três dimensões: a formal, a semântica e a social (Cf. FREITAS, 2004, p. 3; p. 17). Isto porque, embora seja possível estabelecer uma interpretação de uma imagem a partir de uma única destas dimensões, tal leitura acabará sendo parcial, uma vez que ignorará dois outros aspectos que também a constituem.

A dimensão formal de que fala Freitas se refere à análise do objeto artístico enquanto *coisa*, levando em consideração que ela é feita de algum material (como pedra ou tinta), e tem características, composição e forma específicas (peso, cor, textura, espacialidade, movimento). Em suma, portanto, se refere ao que um indivíduo concretamente vê ao observar uma imagem ou objeto artístico. Todavia, o aceite de que uma imagem artística é uma *coisa* resultante do trabalho de alguém faz com que cheguemos à sua dimensão social, que inclui os espectros histórico e geográfico por onde circula (ou circulou) a imagem em questão.

> Ou seja: se a abordagem *formal* tem como teto a compreensão estritamente material de um objeto que foi, de algum modo, *construído no tempo*, é a abordagem *social* que prolonga esse teto ao descrever os caminhos que esse objeto percorreu até o presente. (FREITAS, 2004, p. 13, ênfase no original)



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

A dimensão social, portanto, trata do tempo, lugares e espaços por onde circulou a imagem a ser analisada, além dos agentes com as quais se **relacionou** (no caso de uma imagem artística, os museus, galerias, marchands, curadores, críticos, colecionadores, artistas, etc.). Dessa forma, a dimensão social se refere a um circuito de relações de dois gumes, já que os espaços e indivíduos podem engendrar determinados valores a uma imagem, mas também podem ser influenciados por valores que ela já carrega[3]. Ocorre que, desta forma, consequentemente passamos a ver a imagem como **signo**, algo que, além de suas características formais também passa a simbolizar algo mais, ter outros sentidos, e assim chegamos à dimensão semântica. Conforme Freitas, entretanto, esta dimensão não nasce da soma das duas anteriores, mas da sua interpretação:

> (...) quer dizer, nasce dos significados atribuídos pelo sistema de referências e valores de um *observador concreto* – nasce, enfim, da construção *subjetiva* de um *conteúdo*. Desse modo, quando um conteúdo é atribuído por um intérprete a uma forma visual contextualizada, a imagem deixa de ser entendida como pura forma ou fato social, e passa a *funcionar* como uma relação de atribuição, ou seja, como um *signo.* (FREITAS, 2004, p. 14, ênfase no original)

Ou seja, juntas, as dimensões formal e semântica compõem a ideia da imagem como **signo**, ideia essa que se suspende na dimensão social, que por sua vez pressupõe a condição da imagem como **coisa**. A dimensão semântica, dessa maneira, trata da leitura que o indivíduo faz da imagem a partir de sua própria bagagem cultural – dos métodos, modelos e categorias que conhece e com os quais já teve contato. Uma bagagem que "se altera a cada nova experiência" (FREITAS, 2004, p. 15).

Esta proposta de abordagem tríplice para a interpretação de imagens artísticas é que pretendemos, neste artigo, adaptar e utilizar para a análise de uma imagem mental.

[3] Como escreve Freitas: "A dimensão social da imagem artística é, assim, um aspecto inalienável do fenômeno visual – e não só dele –, e a análise que lhe corresponde trabalha com perguntas não sobre a natureza da imagem, mas sobre, como vimos, sua condição de coisa: 'onde anda?', 'por que anda por onde anda?', 'que série de efeitos provoca?' e, por fim, 'como funciona'" (FREITAS, 2004, p. 14).



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# IMAGEM ARTÍSTICA E IMAGEM MENTAL

Antes de nosso exercício prático, entretanto, é necessário que procuremos determinar uma diferença entre a imagem artística, de que tratam disciplinas como a História e a História da Arte, e a imagem mental, que abordaremos na sequência deste artigo, e que comumente é abordada por disciplinas como a filosofia, a psicologia e a neurociência. Afinal, como afirma Mitchell, a palavra **imagem** é utilizada por incontáveis áreas para se referir a infindáveis coisas e fenômenos, e isto resulta em usos e significâncias muito distintos para o mesmo termo (Cf. MITCHELL, 1984, p. 504). Para exemplificar este processo, Mitchell construiu um esquema bastante ilustrativo, o qual reproduzimos abaixo, já que para nosso intento de apontar diferenças ele será de grande valia.

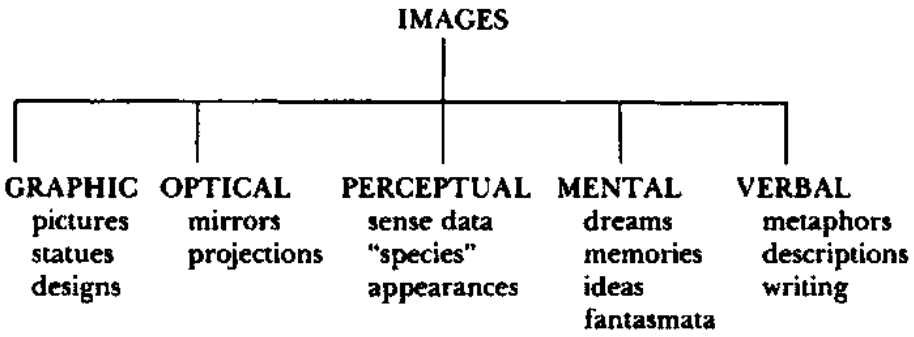



Figura 1 – As famílias da imagem (MITCHEL, 1984, p. 505)

Conforme aponta Freitas, "a *Imagem artística* – essa noção-chave que condensará aqui o estético no visual" (FREITAS, 2004, p. 4, ênfase no original), refere-se especificamente ao que os historiadores (da arte) chamariam de fontes visuais, sobretudo as de cunho artístico. Desta forma, uma imagem artística seria aquela que está presente em um objeto material, físico, imbuído de uma estética artística, ou de uma forma visual identificada como arte[4]. Grosso modo, portanto, a expressão **imagem artística** se refere a obras de arte como pinturas, desenhos, gravuras, esculturas etc. Ou seja, a todos os produtos estético-artísticos produzidos ou fixados na realidade material. Produtos que podem ser observados, tocados e pesados. Que são compostos por matéria, seja na forma de tintas, pigmentos, metais, pedra, tecido, ou qualquer outro material. Afinal, mesmo que a imagem artística em si por vezes possa ancorar-se numa percepção tridimensional simulada em um plano bidimensional, como

[4] Para Freitas, que neste ponto aceita o raciocínio de Marcel Mauss, "um objeto de arte é, por definição, um objeto definido como tal por um determinado grupo" (MAUSS, citado em FREITAS, 2004, p. 4).



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

no caso da pintura acadêmica ou tradicional, este produto ainda é composto por materiais físicos tangíveis e identificáveis. Desta forma, a imagem artística de que trata Freitas (2004) se enquadra na família das **imagens gráficas** indicada no esquema de Mitchell (1984).

Por outro lado, uma **imagem mental** se estabelece no plano imaterial, imaginativo. De modo simplificado, podemos dizer que uma imagem mental é uma experiência sensorial ou imaginativa que se assemelha bastante à experiência de ver ou perceber visualmente um objeto, evento ou cena. Entretanto, no caso da imagem mental, este objeto ou evento não está efetivamente presente ou ocorrendo no mundo concreto e material (nem sequer está sendo projetado, como ocorreria em um cinema), mas apenas no âmbito imaginativo da mente do indivíduo que a experiencia. Este processo pode acontecer voluntariamente, como quando tentamos conscientemente imaginar algo, mas também involuntariamente, quando uma fala, texto ou lembrança faz nossa mente produzir imagens sem que as tenhamos planejado conscientemente[5] (Cf. THOMAS, 2006; e KAPPES; MOREWEDGE, 2016). A imagem mental, portanto, do modo como a entendemos neste artigo, se estabelece entre duas das famílias propostas por Mitchell (1984): a das imagens perceptivas e das imagens mentais, que são os espaços da imaginação, das memórias, da lembrança e da atividade criativa[6].

Estes dois tipos de imagem, todavia, podem se influenciar mutuamente: uma imagem artística, afinal, pode ser o ponto de origem para a formação de uma imagem mental (individual ou coletiva) sobre determinada questão, pessoa ou ser. Da mesma forma, uma imagem mental também pode servir como referência para a construção de uma imagem artística, mesmo que ela tenha origem irrastreável — já que imagens mentais podem estar vinculadas ao folclore, tradição oral, religião, política e à memória coletiva de um povo (Cf. HALBWACHS, 1990; e MITCHELL, 1984)[7].

Para não cairmos em uma diferenciação excessivamente rígida, porém, é importante mantermos em mente que não existe produção ou recepção de obras de arte **materiais** sem que se recorra, ainda que por meio de

[5] No caso de uma alucinação ou dos estágios pré-sono, os limites entre a imagem mental e a imagem concreta podem, inclusive, tornarem-se nebulosos.

[6] Referimo-nos aqui à atividade criativa no sentido atribuído a esta expressão por Donald W. Winnicott em *O brincar e a realidade* (1975).

[7] Essa amplitude da imagem, aliás, é o que leva Mitchell a apontar que: “Images are not just a particular kind of sign, but something like an actor on the historical stage, a presence or character endowed with legendary status, a history that parallels and participates in the stories we tell ourselves about our own evolution from creatures ‘made in the image’ of a creator, to creatures who make themselves and their world in their own image” (MITCHELL, 1984, p. 504, ênfase no original). Ou, em português: “Imagens não são apenas um tipo particular de signo, mas algo como um ator no palco histórico, uma presença ou personagem dotado de um status legendário, uma história que é paralela e participa das histórias que contamos a nós mesmos sobre nossa própria evolução: de criaturas ‘feitas à imagem’ de um criador para criaturas que transformam elas mesmas e seu mundo à sua própria imagem”. A tradução aqui apresentada foi feita pelo autor deste artigo.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

registros inconscientes, à imaginação e à memória. E isso não quer dizer que essas duas modalidades de imagem possam apenas se influenciar mutuamente, como se uma pudesse ser o **ponto de origem** da outra. Os dois processos, sensação e imaginação, afinal, estão sobrepostos no próprio ato de perceber ou imaginar, e por isso não há pintura ou escultura que, no âmbito produtivo ou apreciativo, não passe também pelo processo de elaboração psíquica de imagens mentais, tanto do artista quanto do espectador. Na prática, portanto, a distinção que tentamos estabelecer entre os dois tipos de imagem se refere a uma diferença de gradação ou perspectiva, e não necessariamente de essência. De toda forma, feita esta distinção, podemos nos perguntar: qual a necessidade ou utilidade de se procurar utilizar um mecanismo metodológico de análise pensado para uma delas — a imagem artística — para estudar a outra — uma imagem mental?

## IMAGENS MENTAIS NA LITERATURA: O CASO DO ARQUÉTIPO DA CRIANÇA

A literatura, por ser uma arte que se baseia na escrita, logicamente não produzirá imagens no sentido estrito vinculado à imagem artística[8] a que se referia Freitas (2004), já que esta condensa o estético no visual e trata de obras de arte visual que são o objeto de estudo dos historiadores da arte. Todavia, em última instância obras textuais podem produzir ou reproduzir imagens mentais (e geralmente o fazem). Estas produções podem perpassar um processo criativo pessoal, e se estabelecer como uma tentativa de descrição de um ser, objeto ou cena, objetivando a construção de uma imagem mental direcionada por parte do leitor – como quando um escritor descreve fisicamente uma pessoa, um monstro ou objeto ficcional presente em sua narrativa. Mas também podem surgir como uma reprodução de uma imagem pré-existente, como pela referenciação de uma imagem artística existente, ou de um objeto, cena ou evento que tenha ocorrido na história humana, e que seja de conhecimento geral – quando um escritor cita uma obra de arte famosa como a *Monalisa*, ou a aparência de uma pessoa famosa, ou ainda um evento histórico como a queda da Bastilha. Estes seriam os exemplos mais usuais, mas há ainda um terceiro caso, e neste é que focaremos neste artigo: o caso dos arquétipos.

8 Neste ponto tocamos uma longuíssima disputa histórica entre os campos das artes visuais e da literatura, ou entre a imagem e o texto no âmbito da cultura, que se relaciona à possibilidade de representação do mundo por meio de imagens e palavras. Uma disputa que se relaciona, como diz Fabrício Vaz Nunes: "(...) à própria forma como se entende ser possível representar o mundo de forma correta e adequada, com vistas à verdade" (NUNES, 2015, p. 29). Esta discussão, entretanto, foge a nosso foco principal; portanto, deixamos aqui apenas esta pequena menção (cf. NUNES, 2015; e MITCHELL, 1987).



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Um arquétipo, segundo o dicionário *Michaelis*, é:

> 1. Tipo primitivo ou ideal; original que serve de modelo.
>
> 2. O modelo, o exemplar ou o original de uma série qualquer.
>
> 3. O que serve de modelo ou exemplo em estudos comparativos; protótipo.
>
> 4. Símbolo ou motivo que recorre periodicamente na literatura, na música e nas artes em geral. (MICHAELIS, 2020)

Temos, portanto, que um arquétipo é um ideal, um modelo simbólico reproduzido discursivamente e pelas artes, e os arquétipos mais famosos são aqueles que se conectam a mitos, religiões e tradições coletivas, como a figura da deusa-mãe (ou figura materna), do deus-pai (ou o patriarca), do louco, do herói, da donzela, do velho(a) sábio, da criança etc. Para a psicologia analítica de Carl Gustav Jung (2016), estas imagens primordiais se originariam da constante repetição de experiências ao longo de incontáveis gerações, o que levaria ao estabelecimento de imagens mentais sólidas em relação a estas experiências coletivas similares e repetitivas.

Tomemos como exemplo o arquétipo da criança: na literatura é muito recorrente o uso de figuras infantis como personagens ou protagonistas, em especial em narrativas ficcionais com traços fantásticos[9]. Os exemplos são infindáveis, e apenas para ilustrar esta amplitude mencionamos aqui textos como: *Der sandmann* (1816), de E. T. A. Hoffmann; *Alice's adventures in wonderland* (1865), de Lewis Carroll; *Conto de escola* (1884), de Machado de Assis; *Sredni vashtar* (1912), de Saki; *Um encontro* (1914), de James Joyce; *A menina do narizinho arrebitado* (1921), de Monteiro Lobato; *Final del juego* (1956), de Júlio Cortázar; *Boys and girls* (1964), de Alice Munro; e *Coraline* (2002), de Neil Gaiman. Todos esses textos representam o arquétipo da criança a partir de alguns elementos-chave, como a curiosidade exacerbada, a enorme atividade imaginativa, a atividade exploratória, a atividade lúdica, a inocência, o medo, certa incapacidade de concentração, uma presença constante de devaneios, uma desconfiança ou incompreensão em relação a adultos, e uma suposta mescla entre os universos concreto e imaginativo. Pode parecer tentador concluir que estes seriam os traços básicos que definem o arquétipo da criança, mas as coisas não são tão simples. O próprio Jung, afinal, indicava que os arquétipos não possuem formas fixas ou imutáveis:

[9] Referimo-nos aqui à literatura ou discurso fantástico no sentido todoroviano (cf.: TODOROV, 2014).



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> Nenhum arquétipo pode ser reduzido a uma simples fórmula. Trata-se de um recipiente que nunca podemos esvaziar, nem encher. Ele existe em si apenas potencialmente e quando toma forma em alguma matéria, já não é mais o que era antes. Persiste através dos milênios e sempre exige novas interpretações. Os arquétipos são os elementos inabaláveis do inconsciente, mas mudam constantemente de forma. (JUNG, 2016, p. 179)

Isto significa dizer que mesmo um arquétipo sofre influências, adaptações e transformações em cada cultura ou período histórico, e uma obra literária ou artística em geral tenderá a produzir ou reproduzir um modelo específico deste arquétipo, e não uma forma ancestral ou imutável dele. Isto também significa dizer que os arquétipos e seus significados – como ocorre com quaisquer outros símbolos – estão sempre envolvidos nas disputas de poder identificadas por Bourdieu em *O poder simbólico* (2003).[10]

Assim, pensando no conjunto de obras literárias citadas há pouco, podemos notar que ele possui outras coisas em comum: todos os textos mencionados fazem parte do contexto da literatura (de modelo) ocidental constituída desde o início do século XIX; e, de uma forma ou de outra, todos perpassam uma tentativa de reencontro de seus autores com o que usualmente se define como uma capacidade das crianças de se divertirem e viverem concomitantemente no mundo real e num mundo de fantasia, o qual muitas vezes é ancorado num hipotético mundo real mais aprazível ou desejável. O que podemos concluir, assim, é que a imagem mental da criança que textos como estes (re)produzem é um arquétipo carregado de significados culturais e temporais. Algo já percebido por autores como Sarmento, em *Imaginário e culturas da infância* (2002); Natov, em *Poetics of childhood* (2003); e James e Prout, em *Constructing and reconstructing childhood* (2005).

O arquétipo ou imagem mental da criança, nestes casos literários, não é apenas uma imagem visual estática, pois ela também está imbuída de características comportamentais. Mesmo assim ela não deixa de ser uma imagem, um *modelo*, que talvez – e sabemos que aqui corremos o risco de sermos questionados – possa ser comparado aos modelos erigidos e difundidos por (e entre) diferentes movimentos artísticos, sejam visuais ou literários – como o

[10] Conforme Freitas, aliás: "(...) segundo Gombrich (1995: 123-84), também o artista, o produtor de imagens, age de maneira semelhante, ao trabalhar segundo um processo contínuo de 'esquema-e-correção'. E é sobretudo através do estudo das variações desses 'esquemas' que o conhecimento historiográfico se tem aproximado da dimensão semântica das imagens de arte, na medida em que percebe que os significados das imagens podem corresponder a certos padrões culturais mais amplos – numa tradição de viés antropológico que remonta a Aby Warburg (ou mesmo a Jacob Burckhardt) e chega com fôlego renovado aos dias de hoje" (FREITAS, 2004, p. 15, ênfase no original). O texto de Gombrich a que Freitas refere-se neste momento trata-se de: GOMBRICH. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Neoclassicismo, Arcadismo ou o Romantismo, por exemplo. Uma representação equestre na pintura e na escultura, afinal, não deixa também de ser um modelo arquetípico, da mesma forma que os padrões de retratos baseados na pintura acadêmica do século XIX também o eram. Diferentemente das artes plásticas, todavia, a literatura não produz imagens estáticas e tangíveis que incorporem estes elementos culturais e políticos, mas por outro lado, através do texto, constrói imagens mentais que cumprem o mesmo papel. Será então que estas imagens mentais e literárias poderiam ser analisadas pelas mesmas ferramentas que são utilizadas para tratar de imagens artísticas? Isto é o que pretendemos aferir.

## APLICABILIDADE PRÁTICA: TRÊS CAMINHOS PARA A ANÁLISE DO ARQUÉTIPO DA INFÂNCIA EM *O OCEANO NO FIM DO CAMINHO*, DE NEIL GAIMAN

Tomemos como exemplo o romance *O oceano no fim do caminho* (2013), de Neil Gaiman[11]. Trata-se de um romance composto pelas divagações de um protagonista em suas próprias memórias durante uma visita à cidade em que viveu quando criança. Este personagem nunca nomeado acumula também a função de narrador, e é através do simulacro de seu fluxo de consciência que acompanhamos a sequência de lembranças que surgem conforme revê pessoas e locais que marcaram aquele primeiro período de sua vida.

O mote principal perpassa uma série de lembranças traumáticas de um curto período de sua infância (aos 7 anos), no qual ocorreram o suicídio de um inquilino da família, o afastamento da mãe do núcleo familiar, a contratação de uma babá abusiva (Úrsula) que se torna amante do pai, e o desaparecimento de Lettie, sua melhor amiga – que a narrativa nunca confirma se simplesmente se mudou ou se faleceu. Estas memórias são apresentadas ao leitor pelo âmbito do fantástico, que se estabelece pela presença de duas diferentes versões que se sobrepõem, sendo uma de viés mais naturalista, e outra com forte presença do sobrenatural (Cf. TODOROV, 2014). As duas versões, entretanto, são indissociáveis, dado que, conforme a narrativa estabelece o ponto de vista infantil como testemunha daquelas ocorrências, fica bastante claro que grande parte dos eventos insólitos se dá pelo jogo simbólico, no faz de conta das brincadeiras entre o protagonista e Lettie. Assim, ao mesmo tempo em que Úrsula é a amante de seu

[11] O prolífico autor britânico Neil Gaiman, nascido em 1960, é radicado nos Estados Unidos e figura conhecida em diversos âmbitos da cultura *pop*. É autor de contos, romances, histórias em quadrinhos e roteiros de ficção, sendo especialmente conhecido pela série de quadrinhos *Sandman* (1989), e por romances como *Stardust* (1999), *Coraline* (2002) – que possuem adaptações para o cinema –, e *American gods* (2001) – que foi adaptado para a televisão em formato de série.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

pai e uma babá abusiva, ela também é uma entidade interdimensional que planeja escravizar a humanidade. Enquanto Lettie, e a mãe e a avó da garota, são tanto as trabalhadoras rurais da fazenda vizinha quanto um grupo de bruxas benévolas que podem ajudá-lo a proteger sua família do algoz extradimensional. O livro, porém, nunca dá margem para uma interpretação definitiva, pois ao mesmo tempo em que permite tal explicação racional da sobrenaturalidade pelo jogo simbólico, está carregado de elementos misteriosos que parecem extrapolar o simples brincar infantil. As memórias narradas no romance de Gaiman, portanto, se estabeleceriam ao mesmo tempo no mundo real e num mundo de fantasia, talvez mais aprazível e desejável. Um espaço intermediário da percepção que o protagonista, já adulto, visivelmente deseja **recuperar**.

Tomemos agora especificamente a imagem da infância como um arquétipo: o modelo ou imagem mental que iremos analisar pela metodologia proposta por Freitas. Ou seja, tratemos o inominado protagonista de *O oceano no fim do caminho* como uma pintura de uma criança feita por Gaiman, e identifiquemos de que modos poderíamos estabelecer sobre ela uma abordagem formal, social e semântica. Nesse ponto, todavia, é necessário fazer um adendo: na proposta metodológica de Freitas a **imagem artística** pressupõe cada **imagem** como uma obra de arte completa – uma peça teatral, musical ou literária. Isso quer dizer que *O oceano no fim do caminho* de Gaiman seria a obra-imagem integral. Focalizar nossa análise apenas em um de seus personagens (o protagonista), portanto, seria o mesmo que analisar apenas um dos personagens presentes em uma pintura figurativa. Apesar de todos os riscos envolvidos, o que efetuaremos a partir daqui, portanto, trata-se de uma dupla adaptação da proposta de Freitas, pois transporemos seu método para a análise de uma imagem mental, e ao mesmo tempo a moldaremos para que se adapte à análise de uma parcela da imagem, e não de sua integralidade. Mergulhamos agora, portanto, no universo da experimentação.

Identificar os elementos formais de uma imagem mental provavelmente é, destas três opções, a mais difícil[12]. Uma imagem artística, afinal, tem peso, materialidade, textura, volume e características que a permitem inclusive categorizá-la entre diferentes modalidades artísticas. Procurando seguir esta mesma lógica ao focalizarmos uma imagem mental, talvez tenhamos como melhor saída procurar delimitá-la, definir o que ela é: neste caso, uma criança. Mas o que é uma criança? No caso do protagonista de *O oceano no fim do caminho*, um ser humano no início de seu desenvolvimento físico, psíquico e biológico básicos – ele é uma miniatura de um ser humano, mais frágil, mas também mais flexível e com alta capacidade regenerativa. Ele também possui algumas marcas psíquicas – como a agitação, certo egocentrismo, uma parca capacidade de antecipação de eventos, uma grande curiosidade e uma grande atividade imaginativa, que o faz viver

[12] Uma opção mais fácil, talvez, fosse adaptar a ideia de abordagem formal à análise formal do texto, algo que já existe no âmbito da literatura. Mas neste artigo decidimos levar às últimas consequências a noção de que a infância, neste caso, se constitui como **imagem**.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

concomitantemente no mundo real e num mundo de fantasia. Isto é o que podemos determinar em relação à **forma** da imagem mental da criança pintada por Gaiman. Uma forma que, de maneira geral, bate com a descrição técnica que as ciências biológicas e a psicologia fazem da infância: a qual vai dos dois até os doze anos de idade – conforme Rathus (2016, p. 4), antes disso o indivíduo é um bebê, e após ocorre a transição para a puberdade[13] –, e é um estágio em que o ser humano possuiria algumas marcas distintivas físicas e psíquicas como as representadas por Gaiman. Esta abordagem formal, todavia, nos leva a um segundo ponto: esta definição da infância tem uma origem temporal e geográfica. Isto nos levará a uma passagem para o segundo eixo de abordagem proposto por Freitas, onde seria necessário identificar os espaços, lugares e pessoas que influenciaram e foram influenciadas por esta imagem da infância.

No caso da infância representada por Gaiman, se faz útil (ou mesmo necessária) uma abordagem social, já que a imagem por ele (re)produzida parece dialogar com um imaginário cultural sobre a infância estabelecido a partir de algumas correntes teóricas específicas, herdadas da Psicologia europeia dos séculos XIX e XX, em especial a psicanalítica[14] e as construtivistas[15]. Linhas que compartilham um elemento comum que é inerente à própria concepção moderna da infância, na qual o imaginário infantil é entendido como a expressão de um *déficit* (SARMENTO, 2002, p. 2). Ou seja, as crianças imaginariam o mundo em tons fantasiosos porque ainda não está completo seu desenvolvimento racional, nem estão bem estabelecidos seus laços com a realidade.

Desde o estabelecimento destas concepções, porém, a própria Psicologia tem procurado revisá-las e reestruturá-las de forma que, conquanto perpassem o aceite de que exista uma óbvia imaturidade físico-biológica na infância, deixem de atribuir a ela essa carga pejorativa. Com Winnicott (1975; 2017), por exemplo, passa-se a entender o jogo simbólico não mais como um divisor de águas entre a infância e a adultidade, mas sim como uma atividade comum a todas as gerações, que se expressa através de narrativas literárias, cinematográficas e artísticas tanto quanto pelo brincar infantil, mas que também (e acima de tudo) se relaciona à própria capacidade criativa humana. Todavia, ainda que hoje boa parte dos estudos da infância influenciados por esta nova compreensão do imaginário infantil entendam que não exista um rompimento entre

---

[13] Vale lembrar que embora esta seja a definição mais utilizada do ponto de vista médico, ela não é a definição usada pela UNICEF (Fundo das Nações Unidas para a Infância), já que esta visa, antes de tudo, à proteção de qualquer indivíduo que não tenha alcançado a maioridade. Assim, para a UNICEF uma criança é qualquer pessoa com menos de 18 anos de idade (Cf. UNICEF, 1990, *article* 1). Vale ainda mencionar que esta definição foi instituída por uma emenda que entrou em vigor em 2002, antes da qual o texto original indicava 10 anos de idade como teto da infância.

[14] Ancorada na concepção freudiana do imaginário infantil como expressão do princípio do desejo sobre o princípio da realidade.

[15] Baseada em propostas como a de Piaget, para quem "o jogo simbólico é uma expressão do pensamento autístico das crianças, progressivamente eliminado pelo desenvolvimento e construção do pensamento racional" (PIAGET, citado em SARMENTO, 2002, p. 2).



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

o imaginar e brincar infantis e o imaginar e brincar adulto, fato é que grande parte das produções literárias e cinematográficas que abordam a memória infantil tratam a infância como uma espécie de **mundo mágico perdido** vinculado a este déficit cognitivo que a faria confundir realidade e fantasia. Através de uma abordagem social, portanto, seria possível identificar como e porque a imagem mental (ou pintura) que Gaiman faz da infância é o que é, e de que forma ela se relaciona com outras representações deste mesmo arquétipo.

Por fim, o fato de que em Gaiman – da mesma forma que em muitas outras produções – a infância é retratada como um modo de existência perdido ao longo da maturação humana, uma outra maneira de viver que é descrita muitas vezes com um carregado tom de saudade, faz com que seja viável (e quiçá necessário) pensar nesta imagem mental também como um **signo**. Afinal, esta percepção romantizada ou idealizada da infância pode muito bem ser uma marca discursiva do período histórico em que foram produzidas, uma marca cujo foco não é necessariamente a infância em si, mas a sensação de **perda de algo** por parte do adulto. De modo que, como resume Sarmento, "não é apenas das crianças que tratamos quando tratamos das crianças" (SARMENTO, 2002, p. 16). Uma abordagem semântica, portanto, permitiria, quem sabe, a identificação das maneiras pelas quais as representações contemporâneas da infância dialogam, ou de que maneira autores e leitores se identificam uns com as poéticas e culturas infantis dos outros.

Temos assim um exemplo da aplicabilidade da proposta metodológica de Freitas à uma imagem mental – claro, de forma adaptada. Resta-nos, entretanto, talvez justificar de maneira mais adequada o porquê da busca de uma metodologia na História da Arte para a análise de elementos que comumente são trabalhados pela Teoria e Crítica Literárias, ou, mais especificamente no caso de estudos comparativos, pela Literatura Comparada.

## CONCLUSÃO

Para concluir nosso artigo é preciso esclarecer que a proposta aqui exposta se trata muito mais de uma *busca* do que de um guia que se pretenda definitivo. Este empréstimo metodológico, afinal, surge como uma experiência no âmbito de minha pesquisa de doutorado, que se dedica a uma investigação comparativa sobre as poéticas e culturas da infância em ficções literárias contemporâneas. Foi, portanto, do contexto desta pesquisa, e da procura por propostas metodológicas que pudessem enriquecer ou ampliar a análise das imagens mentais e arquétipo da infância contemporânea, que nasceu este artigo. Esta proposta se estabelece, em princípio, no campo da Literatura Comparada, um ramo da Teoria Literária – ou "procedimento de trabalho de pesquisa" (DURISIN,



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

citado em NITRINI, 2015, p. 90) – que se dedica ao estudo comparativo de textos literários, grupos linguísticos, intertextualidades, culturas e nacionalidades, tanto pelos seus pontos de aproximação quanto de afastamento. A Literatura Comparada é, portanto, um campo interdisciplinar, onde os produtos literários são abordados transversalmente às fronteiras políticas, culturais, linguísticas, temporais, como também a outras disciplinas, como as Artes Visuais, Música, Psicologia, Filosofia, História, Sociologia, entre outras.[16] Assim, por este ser um campo que encoraja o intercâmbio entre disciplinas, sentimo-nos encorajados a fazer experimentos como o proposto neste artigo. Especialmente porque concordamos com Henry Remak quando este diz que a literatura comparada deve "em princípio admitir todos os métodos de abordagem" (REMAK, citado em NITRINI, 2015, p. 31). De forma que, conforme explica Nitrini, "cabe ao comparatista encontrar os princípios metodológicos de seu estudo, a partir de obras concretas que constituem o objeto da comparação" (NITRINI, 2015, p. 31).

Somada a esta liberdade metodológica e exploratória, veio a percepção de que, no âmbito da literatura comparada, as ferramentas utilizadas para a análise de imagens mentais ou arquétipos são (quase que) exclusivamente oriundas da Psicanálise, da Psicologia analítica, e da Semiótica. Esta constatação nos levou à decisão de buscar e experimentar metodologias originárias também em outras disciplinas, como a História da Arte e as Artes Visuais, afinal historicamente estas são áreas que se debruçam com muito afinco sobre o estudo da **imagem**.

Dentre as possíveis ferramentas metodológicas disponibilizadas pela História da Arte, a escolha da abordagem tríplice de Freitas (2004), por sua vez, decorreu de dois fatores: primeiro, a simples e honesta coincidência – tivemos contato com ela no momento em que todas estas reflexões perpassavam nossa pesquisa; e segundo, a sensação de completude que ela gera, já que, de uma só vez, ela propõe colocar lado a lado três propostas de abordagem que vínhamos encontrando de maneira separada em nossa busca por ferramentas que nos permitissem lidar com nosso objeto de pesquisa. Eram elas: um eixo formal, de análise literária e textual; um eixo de contexto social – este sim originário da própria literatura comparada, vide a metodologia proposta por Dessau (1978)[17]; e um eixo simbólico, que em princípio se ancoraria em elementos oriundos da

16 Cf. *Literatura comparada: história, teoria e crítica* (2015), de Sandra Nitrini; e *Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar* (1991), de Tania Franco Carvalhal.

17 Referimo-nos aqui aos três princípios metodológicos de Adalbert Dessau (1978), segundo os quais uma obra literária (no caso dele o foco eram obras latino-americanas) deve ser analisada sob três abordagens histórico-comparativas que envolvem: 1. um conhecimento profundo das tradições sociais, históricas, espirituais e culturais do(s) povo(s) envolvidos na produção e transformação da obra em questão; 2. um estudo paralelo da literatura do local de produção e da história da literatura universal do momento estudado; 3. o estabelecimento de comparações entre a obra em questão e outras produções do âmbito geográfico local. Uma proposta que nos interessa muito em função de que planejamos ampliar o recorte geográfico de nossa pesquisa sobre as poéticas infantis, passando a incorporar também obras latino-americanas – que eram o grande interesse de Dessau. Cf. DESSAU, citado em NITRINI, 2015, p. 81-82.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Psicologia e Psicanálise. Três eixos que se completavam, mas que, ao mesmo tempo, talvez por estarem separados, não abrangiam satisfatoriamente a questão da **imagem mental**, que com o tempo passou a assumir um papel de destaque em nossa pesquisa. Não deve chegar a ser surpresa, portanto, que *História e imagem artística: por uma abordagem tríplice* (FREITAS, 2004), tenha nos deixado uma forte impressão e gerado certo otimismo. Ou que tenhamos identificado nos eixos formal, social e semântico de Freitas um potencial caminho para a análise das imagens mentais que estudamos. Tampouco que, após o experimento desenvolvido neste artigo, advoguemos a favor de uma abordagem tríplice da imagem (mental) também no âmbito da Literatura Comparada.

## REFERÊNCIAS


BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. 6. ed. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CARVALHAL, T. F. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. *Revista brasileira de Literatura Comparada*, v. 1, n. 1, Porto Alegre, 1991, p. 9-21.

DESSAU, A. L'investigation de la littérature latino-américaine et les méthodes comparatistes. *Actes AILC*, 7, v. 1, Stuttgart, 1978, p. 27-33.

DICIONÁRIO MICHAELIS. *Arquétipo*. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/. Acesso em: 5 nov. 2020.

FREITAS, A. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. *Estudos históricos*, n. 34, Rio de Janeiro, 2004, p. 3-21.

GAIMAN, N. *O oceano no fim do caminho*. Tradução de Renata Pettengill. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

JAMES, A.; PROUT, A. (Orgs.). *Constructing and reconstructing childhood*: contemporary issues in the sociological study of childhood. London: Falmer Press, 2005.

JUNG, C. G. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. Tradução de Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2016 (Coleção Obras completas de C. G. Jung, v. 9/1).

KAPPES, H. B.; MOREWEDGE, C. K. Mental simulation as substitute for experience. *Social and Personality Psychology Compass*, v. 10, n. 7, Hoboken, 2016, p. 405-420.




Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

MITCHELL, W. J. T. *Iconology*: image, text, ideology. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

_____. What Is an Image? *New Literary History*, v. 15, n. 3, Baltimore, 1984, p. 503-537.

NATOV, R. *The poetics of childhood*. London: Routledge, 2003.

NITRINI, S. *Literatura comparada*: história, teoria e crítica. 3. ed. São Paulo: USP, 2015.

NUNES, F. V. *Texto e imagem*: a ilustração literária de Poty Lazzarotto. Tese (Doutorado em Letras). Departamento de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

RATHUS, S. A. *Childhood & Adolescence*: voyages in development. 6. ed. Connecticut: Cengage Learning, 2016.

SARMENTO, M. J. *Imaginário e culturas da infância*. Disponível em: http://titosena.faed.udesc.br/Arquivos/Artigos_infancia/Cultura%20na%20Infancia.pdf. Acesso em: 5 nov. 2021.[18]

THOMAS, N. J. T. Mental Imagery, Philosophical Issues about. Hoboken: John Wiley & Sons, 2006 (Coleção Encyclopedia of Cognitive Science).

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara C. Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2014.

UNICEF. *Convention on the rights of the child text*. Disponível em: https://www.unicef.org/child-rights-convention/convention-text#. Acesso em: 5 nov. 2021.

WINNICOTT, D. W. *A criança e o seu mundo*. 6. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2017.

_____. *O brincar e a realidade*. Tradução de Jose Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

[18] Texto produzido no âmbito das atividades do projeto *As marcas dos tempos: a interculturalidade nas culturas da infância* (Projeto POCTI/CED/49186/2002, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia Portuguesa). Braga - PT: Universidade do Minho, 2002.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# A AMBIVALÊNCIA MATERNA EM *CORALIN*E DE NEIL GAIMAN (2003)[1]

## MATERNAL AMBIVALENCE IN *CORALINE* BY NEIL GAIMAN (2003)

*Thays Eloize Leme Bonato* [2]

*Artigo submetido em: 12 set. 2021*
*Data de aceite: 18 nov. 2021*
*Data de publicação: 20 dez. 2021*

**RESUMO:** Neste trabalho buscamos refletir a maternidade como uma potência ambivalente como é o caso da obra *Coraline* (GAIMAN, 2003), que será analisada, a fim de compreendermos os aspectos maternos, e a maneira como é trabalhada a perspectiva da prole no romance. Nosso *corpus* foi delimitado nas personagens Outra Mãe e Mãe da Coraline, sendo ambas representações dos arquétipos da mãe boa e da mãe má. Esses arquétipos são demonstrados pelo viés da protagonista no decorrer da história. Para tanto, utilizamos como referencial teórico autores como Badinter (1985), Benhaïm (2007) e Jung (2019), apoiando-nos em conceitos por eles explorados. Finda a análise, percebe-se a evolução da protagonista ao superar a necessidade de idealizar a figura materna.
**Palavras-chave**: Maternidade. Arquétipo. *Coraline.*

**ABSTRACT:** In this work we seek to reflect motherhood as an ambivalent power as is the case of the work *Coraline* (GAIMAN, 2003), which will be analyzed in order to understand the maternal aspects, and the way it is worked from the perspective of the offspring in the novel. Our corpus was delimited in the characters Outra Mãe and Mãe da Coraline, both being representations of the archetypes of the good mother and the bad mother. These archetypes are demonstrated by the protagonist's bias throughout the story. For that, we used as theoretical reference authors such as Badinter (1985), Benhaïm (2007) and Jung (2019), based on concepts they explored. After the analysis, the protagonist's evolution can be seen by overcoming the need to idealize the mother figure.
**Keywords**: Motherhood. Archetype. *Coraline.*

[1] Texto orientado pela Profa. Dra. Clarice Lottermann, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon-PR, Brasil.

[2] Mestranda do Curso de Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel-PR, Brasil. http://lattes.cnpq.br/8681304989926890 / https://orcid.org/0000-0002-6614-2103



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

## INTRODUÇÃO

O romance *Coraline* foi publicado em 2002 pela Bloomsbury no Reino Unido e pela Harper Collins, nos Estados Unidos. Já a versão que utilizaremos foi publicada no Brasil, em 2003, pela Rocco.

Trata-se de uma história fantástica de terror. A obra ganhou os prêmios Hugo e Nebula Award de melhor novela de 2002 e o Bram Stoker Award de melhor trabalho de novos escritores de 2002. Além disso, a obra foi muito comparada com *Alice no país das maravilhas* de Lewis Carroll, devido ao surrealismo e à trama, que se utiliza de uma realidade alternativa.

O próprio autor, Neil Gaiman, em uma entrevista que deu para *Booklist* (2002), afirma que utilizou da obra de Carroll como inspiração, juntamente com *The new mother* escrita por Lucy Clifford em 1882. As semelhanças com esta são claras:

> Existem outras influências muito estranhas. O mais esquecido é uma senhora chamada Lucy Clifford... Uma [de suas histórias], “O Nova Mãe”, [é] sobre essas crianças que... se comportam mal porque querem algo que outra criança tem, uma pêra [tambor]. A mãe fica dizendo: “Por favor, por favor, por favor, não se comporte mal, ou eu vou tem que ir embora, e sua nova mãe terá que vir.” Mas eles se comportam mal, e quando eles vão para casa, sua mãe não está lá. Eles olham para baixo no final do estrada, no escuro, onde veem chegando em direção a eles as chamas dos olhos da mãe, além de ouvir o balanço de sua cauda de madeira. Isso ficou definitivamente preso a mim. Aqui estava alguém escrevendo ficção infantil, ao mesmo tempo Alice foi escrito, que estava disposto a ir de uma



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> forma, em algo realmente perturbador e primitivo. (OLSEN, 2021, ênfase no original)[3]

As similaridades entre a **New Mother** de Clifford e a **Outra Mãe** de Gaiman são claras e estudos já foram realizados com a finalidade de fazer uma análise mais aprofundada entre as duas, como o artigo: *The mother with the button eyes: an exploration of the story construct of the "other-mother"* escrito por Jax Goss (2009).

Em 2008, *Coraline* foi reapresentada como uma *graphic novel* ilustrada por Philip Craig Russel e, em 2009, ganhou uma adaptação para cinema. O filme foi feito em *stop-motion* e dirigido por Henry Selick.

É importante ressaltar que, Neil Gaiman, o autor de *Coraline*, já era conhecido quando publicou a obra, sendo famoso por obras como *Sandman*, HQ mundialmente conhecida que esteve em circulação de 1988 a 1996, além de ser ganhadora do prêmio Fantasy World Award em 1991.

A história de Coraline inicia com a mudança da personagem com seus pais para uma nova casa; a personagem explora as redondezas, até um dia de chuva que a acaba mantendo retida dentro de casa, cheia de tédio. Nesse mesmo dia, descobre a porta misteriosa e pede para a sua mãe abri-la, dando de cara com uma parede que bloqueia a passagem.

No dia seguinte, após visitar suas vizinhas, as Senhoritas Spink e Forcible, além de conversar rapidamente com o vizinho de cima que treina ratos, Coraline volta para sua casa. Novamente entediada, tenta abrir a porta misteriosa, mas se depara com ela trancada. Apenas no dia seguinte, enquanto sua mãe foi ao mercado, Coraline consegue adentrar no outro mundo pela porta.

Neste novo mundo encontra uma casa igual à sua, com pais similares aos seus, com exceção dos olhos de botão e de algumas particularidades da outra mãe:

> Apenas sua pele era branca como papel.
> Apenas ela era mais alta e mais magra.
> Apenas seus dedos eram demasiado longos e não paravam nunca de se mexer, e suas unhas vermelho-escuras eram curvadas e afiadas. (GAIMAN, 2003, p. 37)

3 No original: "There are other very odd influences. The most forgotten is a lady named Lucy Clifford. . . One [of her stories], 'The New Mother,' [is] about these children who… behave badly because they want something another kid has, a pear [drum]. Their mother keeps saying, 'Please, please, please, don't misbehave, or I'll have to go away, and your new mother willhave to come.' But they do misbehave, and when they go home, their mother's not there. They look down at the end of the road, in the dark, where they see coming toward them the flames of their new mother's eyes and hear the swish, swish, swishing of her wooden tail. That definitely stuck with me. Here was somebody writing children's fiction, at the same time Alice was written, who was willing to go all the way, into something really disturbing and primal." A tradução da citação foi feita pela autora deste artigo.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Nesse primeiro dia no **outro mundo**, Coraline come uma boa comida e frequenta o espetáculo estrelado por suas vizinhas idosas, as quais agora parecem bem mais jovens. Além de conhecer a outra versão do seu vizinho de cima e dos seus ratos. Mesmo esse outro mundo sendo tentador, Coraline volta para sua verdadeira casa, percebendo, em seguida, que seus pais ainda não voltaram. Dias se passam até que Coraline descubra que seus pais verdadeiros foram sequestrados por sua Outra mãe, obrigando-a a retornar a fim de resgatá-los.

Para conseguir resgatar seus pais e a alma de outras crianças que foram aprisionadas pela Outra mãe, Coraline propõe, com a ajuda do Gato, um jogo de exploração. À medida que os resgates das pessoas que estavam aprisionadas nesse outro mundo vão acontecendo, esse lugar começa a se desmanchar. Por fim, após enganar a Outra mãe, a menina consegue fugir com seus pais, o Gato e a alma das crianças.

A história de Coraline se encerra com a personagem descobrindo que a mão direita da Outra mãe conseguiu atravessar o portal e está tentando roubar a chave. Dessa forma, é criado um plano que finda com a mão e a chave no fundo do poço abandonado do quintal da casa.

A partir desta experiência de Coraline, neste artigo buscamos analisar a figura materna e como esta afeta direta e indiretamente a personagem, por intermédio da figura da Mãe e da Outra mãe.

## MÃE BOA *VERSUS* MÃE MÁ

A presença materna é muito marcante na narrativa, desde suas influências, como anteriormente mencionado na entrevista de Gaiman, a Mãe, em seu romance, se apresenta de maneira ambivalente, e por essa perspectiva buscaremos a analisar, além de levar os arquétipos maternos em consideração.

Ao observar a dualidade materna, podemos perceber que um dos arquétipos utilizados no romance é o da mãe boa e o da mãe má, sendo personificados pelas personagens a Outra Mãe e a Mãe da Coraline.

Para tratar do arquétipo materno utilizaremos a definição de Jung, segundo o qual:

> Seus atributos são o “maternal”: simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar de transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorado, sedutor e venenoso, o apavorante e fatal. (JUNG, 2019, p. 159, ênfase no original)



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

É interessante ressaltar que a própria definição do arquétipo utilizada por Jung é ambivalente, trazendo esse aspecto dicotômico da maternidade, no qual dois valores de diferentes polaridades se combinam. Ainda em Jung, podemos perceber essa ambivalência em: "Trata-se de três aspectos essenciais da mãe, isto é, sua bondade nutritiva e dispensadora de cuidados, sua emocionalidade orgiástica e a sua obscuridade subterrânea" (JUNG, 2019, p. 159). Tais aspectos reforçam o arquétipo materno, além de demonstrar sua dualidade intrínseca.

É importante ressaltar que a obra em análise pode ser associada aos contos de fada e a histórias moralizantes, pois Coraline inicia sua trajetória de crescimento com a ideia de que sua mãe não é boa. Ocupada, trabalha demais, não fornece o tipo de comida que a filha gosta, dentre outras coisas, diferente da Outra Mãe, que expressa um compilado de comportamentos sedutores, mas que de alguma forma acabam por assustar, pois esta mãe se encontra no lugar do Outro, submetida a um ser de puro ódio, o qual é referido quando busca um tipo de compensação da **filha** por todos os seus feitos.

É importante que antes de tratarmos do ódio da mãe, consideremos a questão do amor materno. A estudiosa Benhaïm (2007) o define:

> O amor materno, o "verdadeiro", é o mito de um amor pacificado, não ambivalente, inteiramente devotado ao objeto. A criança submersa num processo de sobrevivência pode, num sintoma, pedir clemência e salvar assim seu desejo. (...) Fazer de seu filho um objeto real no fantasma materno é, ao lado do amor narcísico primário que tem sua origem na coesão e na segurança e que torna a criança um revelador da perda interior necessária, estabelecer uma relação, um amor fundado no Gozo, amor que visa finalmente dominar aquilo de que a mãe é objeto submetido. Em troca, a criança, fazendo eco, cativa do gozo de sua mãe, parece estar por sua vez submetida a um gozo insubjetivável e se cala, isto é, deixa de chamar o Outro dos cuidados maternos. A criança dita "mártir" poderia ser, segundo esta hipótese, aquela que está submetida, que se constituiu como objetivo da destruição deste Outro do gozo. (BENHAÏM, 2017, p.13, ênfase no original)

Ao se referir ao amor narcísico, como semelhante ao amor materno, é visado a ideia e concepção do início desse amor no mito grego, que inicia juntamente do mito de origem de Narciso. Esse mito grego trabalha com o início da ideia de mãe protetora, além da ideia do que vem a ser o sujeito mãe e com as delimitações (estereotipadas) impostas para a função do pai e da mãe de criança.

Segundo Noguera (2017), a primeira parte do mito de Narciso inicia com o interesse mútuo entre Liríope e Céfiso, o deus-rio, o que proporciona



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

aos dois uma gravidez não planejada, e como o deus-rio seguia uma ordem divina que deveria se casar com a mortal, deusa e todo qualquer ser que engravidasse, o enlace entre os dois ocorre. A gravidez de Narciso é difícil, e logo que foi dada luz, houve bastante atenção no bebê, tanto dos seres a volta desse, como de seus pais. Liríope, mãe de Narciso, começa a desempenhar a função de mãe preocupada e superprotetora. Já Céfiso, desempenha a de pai que fica feliz com a chegada do filho, mas por se tratar do deus-rio, que está sempre em movimento, se coloca em uma posição na qual não tem obrigação de permanecer atento à criação do filho. Desta forma, a ligação do mito de Narciso, com o mito do amor materno se torna clara, pois dentro de ambos é visto o grande peso da responsabilidade da mãe e sua obrigação com a sua prole.

Vale ressaltar, ainda, que a relação do gozo descrita pela autora, tem a ver com a sensação de prazer extremo. Sendo assim, é compreendido que a relação dessa mãe que corresponde ao amor materno descrito, é de uma mãe que sente grande satisfação em sua posição materna e se sente contemplada em sua maternidade.

Desta forma, faz-se importante relembrar que o amor materno é o amor idealizado, e foi concebido por muito tempo como um termo ligado aos instintos, ou seja, que todo o sujeito possuidor da oportunidade e dos meios para procriar o deseja. Levando essa concepção arquetípica em consideração, não há como esse tipo de amor ser mal, ou fornecer ódio para a mãe, mesmo que esse ódio seja suficientemente bom.

O **ódio suficientemente bom** é um termo utilizado por Benhaïm (2007) para descrever a ambivalência da relação da mãe e da criança, sendo que essa força ambivalente pode ser usada de forma positiva ou negativa.

> A ambivalência pode tomar aspectos ditos “negativos” se a criança sofre muitas decepções, quando sua demanda angustia excessivamente a mãe e quando esta angústia invade os dois: o corpo adota então uma imagem de corpo morto. Se nada é simbolizado, vem à luz uma hiperidealização com o objetivo de contornar o ódio necessário como estruturante do amor: *o ódio é o que poderia estruturar o amor materno como um amor que autorizaria a criança a viver.* (BENHAÏM, 2007, p. 12-13, ênfase no original)

Vale ressaltar que esse excesso de amor, para a pesquisadora, está ligado a hiperidealização e uma relação de sufocamento para a criança, pois não permite que a criança consiga viver de maneira saudável.

Já no que vale a perspectiva da ambivalência positiva a autora trata como:



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> Aquilo que poderia se originar a ambivalência dita "positiva" diria respeito a uma mãe que não estaria submersa de angústia pela demanda da criança e que poderia alimentá-la; nem demais, nem pouco demais. Dito de outro modo, nem imaginário especularizado, nem real não integrável, nem "pura" necessidade, a fome da criança seria recebida como uma realidade exterior simbolizável para ambos. (BENHAÏM, 2007, p. 12, ênfase no original)

Desta forma podemos perceber que mesmo na ambivalência positiva há o sentimento de ódio, e que a diferença reside na intensidade e caminho que esse sentimento seguirá. Além disso, é necessário ressaltar que essa angústia está intrinsecamente ligada ao próprio amor materno, mas esse relacionamento da mãe com a prole, quando se baseia na ambivalência positiva, consegue estabelecer um equilibro em seu relacionamento não colocando a prole em risco.

Essa questão da ambivalência ocorre que podemos compreender que, na verdade, a figura da Outra Mãe, nada mais é do que uma parte conflituosa e ambivalente da própria mãe, a qual apresenta sentimentos divergentes, além de compor o amor idealizado, como:

> — Por que ela me quer? — Coraline perguntou ao gato. — Por que quer que eu fique aqui com ela?
> — Quer algo para amar, acho — respondeu o gato. — Algo que não seja ela. Pode ser que queira algo para comer também. É difícil dizer com criaturas daquelas. (GAIMAN, 2003, p. 88)

O Gato não hesita em dizer que a Outra Mãe poderia ter apenas dois interesses em relação a Coraline, tê-la como objeto de seu afeto ou comê-la, recriando uma cena similar à de Cronos e seus filhos. Mas, em relação ao afeto, é demonstrado como a ambivalência ultrapassou os limites de equilíbrio da negatividade, colocando em risco o bem-estar da criança.

Isso, ainda, se deve de forma indireta ao fato da Mãe de Coraline não preencher os aspectos do mito da **boa mãe**, como pode ser percebido em Serrurier (1993):

> O mito da "boa mãe" sempre foi eficaz também no nível dos costumes familiares e da distribuição de papéis. Se é a fisiologia da mulher que lhe permite procriar, é ela, portanto, que pode melhor "maternar". É uma evidência: cabe à mulher cuidar dos filhos, e, por isso, ficar em casa se as condições econômicas da família não permitem que ela seja substituída. A educação dos filhos *pelas mulheres*, suposta e



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> obrigatoriamente “boas mães”, é um dado sociológico raramente questionado, cuja importância capital para a estruturação e o equilíbrio de um grupo humano não medimos realmente. O mito da “Boa mãe” é, portanto, indispensável à sobrevivência do grupo. “Isso não existe, mas de qualquer forma, podemos acreditar nele”. (SERRURIER, 1993, p.63, ênfase no original)

Torna-se perceptível que não há a presença da **Boa Mãe** no romance, ao menos não da maneira colocada pela pesquisadora, referindo-se a indivíduos afab[4]. Há uma divisão de poderes entre os pais, os quais se revezam para tomar conta da filha, mas é perceptível que ocorre uma cobrança maior da protagonista com sua mãe.

> Era o melhor frango que Coraline já havia comido. Às vezes, sua mãe fazia frango, mas era sempre congelado ou industrializado. Ficava muito ressecado e nunca tinha gosto. Quando o pai de Coraline preparava frango, comprava frango de verdade, mas fazia coisas estranhas com ele, como cozinhá-lo ao vinho ou estufá-lo ao vinho ou estufá-lo com ameixas ou assá-lo em uma crosta e Coraline, por princípio, recusava-se sempre a tocá-lo. (GAIMAN, 2003, p. 39)

Há a necessidade, por parte da protagonista, de exigir que sua mãe se encaixe em um padrão estipulado socialmente do que seria o comportamento ideal, adentrando, assim, aos critérios não apenas da boa mãe, mas também de idealização do amor materno e da figura da mãe. É interessante notar que essa cobrança funciona como eco do pensamento sobre a mãe santa glorificada no século XIX, a qual podemos ver no entrecho de Badinter:

> O modo como se fala dessa “nobre função”, com um vocabulário tomado à religião (evoca-se frequentemente a “vocação” ou o “sacrifício” materno) indica que um novo aspecto místico é associado ao papel materno. A mãe é agora usualmente comparada a uma santa e se cria o hábito de pensar que toda boa mãe é uma “santa mulher”. A padroeira natural dessa nova mãe é a Virgem Maria, cuja vida inteira testemunha seu devotamento ao filho. (BADINTER, 1985, p.223, ênfase no original)

4 Afab – Assigneted female at the birth (Designado mulher ao nascer). Esse acrônimo é usado para descrever o sexo ao nascer de pessoas trans e não-binárias.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

A diferença crucial, talvez, seja que não há (ao menos não foi explorado na obra) o levantamento desse valor de maneira interna, mas sim externa, sob a ótica de Coraline, ao desejar uma mãe que preenchesse todos os requisitos avaliados como pertinentes para uma **boa mãe**. O interessante é, que quando poderia dar-se por satisfeita por finalmente **ter alcançado a mãe que tanto almejava**, percebe que há algo estranho e começa a reagir a isso, causando desagrado na Outra Mãe.

> — Mais afiado que o dente de uma serpente — disse ela — é a ingratidão de uma filha. Mas até o espírito mais orgulhoso pode ser vencido com amor. — E seus longos dedos brancos moviam-se de um lado para outro e acariciavam o ar. (GAIMAN, 2003, p. 104)

A partir desse comportamento, ocorre uma ruptura em relação às ideias que a protagonista almejava de sua mãe até então, percebendo que a idealização talvez não fosse o melhor caminho, principalmente quando é cobrado um alto preço, como quando a Outra Mãe passa a exigir que Coraline substitua seus olhos por botões, pois percebe que a outra versão de sua Mãe nunca cobrou.

Essa ruptura é apontada com clareza por Coraline no seguinte trecho:

> — Você realmente não entende, não é? — disse. — eu não *quero* tudo o que eu quiser. Ninguém quer. Não realmente. Que graça teria ter tudo o que deseja? Em um piscar de olhos e sem o menor *sentido*. E daí? (GAIMAN, 2003, p. 152, ênfase no original)

Coraline conseguiu o que almejava, uma mãe que lhe oferecia tudo o que pedia como comidas gostosas, atenção, roupas e um quarto colorido, mas foi necessário que seus pais fossem sequestrados para que percebesse que, na verdade, não queria nada daquilo. Seu comportamento de repúdio ao que a Outra Mãe lhe deu tornou-se uma marca não apenas para o romance, como para a HQ e para o filme, sendo que este último chegou utilizar em seu pôster os dizeres: *Be careful what you wish for*, que pode ser traduzido por: **Tenha cuidado com o que deseja**, reforçando que se basear em sentimentos idealizados nem sempre é a melhor escolha.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

## CONCLUSÃO

Levando em conta os aspectos citados anteriormente, é importante destacar que a ambivalência materna nada mais é do que uma característica intrínseca à própria figura do arquétipo da mãe. No caso do romance *Coraline*, temos a *persona* deste nas figuras da Mãe e da Outra Mãe, as quais fluem entre boa e má, mesmo que de maneira inconsciente para a protagonista que busca encaixá-las nas formas que melhor compreende para favorecer suas necessidades. Desta forma, podemos entender que é provável tratar-se da mesma pessoa, mas sob diferentes visões da sua filha em relação ao relacionamento que possuem, ou seja, ambas são a Mãe de Coraline em um diferente status da relação de Mãe e Filha.

A figura materna em *Coraline* é um sujeito conflituoso e plural, pois segue a perspectiva da filha em relação ao relacionamento materno, podemos compreender então, que essa relação tem altos e baixos, portanto, não é boa ou ruim, aterrorizante ou angelical. Essa relação consegue é ambivalente, a ponto de ser colocada em posição de questionamento, pois, como visto, tais valores, caso consigam encontrar o equilíbrio dentro da relação materna, podem usufruir dessas diferentes polaridades para ajudar no desenvolvimento do próprio indivíduo.

A ruptura dessa ambivalência materna ocorre apenas após a **derrota** da Outra Mãe, o que proporciona o retorno da Mãe de Coraline, como se fosse restabelecido um equilíbrio na relação das duas, que só é possível após a filha aceitar e compreender que nem tudo o que deseja é o que deve receber, juntamente com a problemática que a idealização traz.

Ademais, o problema da idealização materna é como o próprio romance demonstra a dissociação entre o sujeito mãe e a sua humanidade, esta ocorre, de maneira que certos comportamentos que não coincidam com esse imaginário do ideal de mãe cause estranhamento, ou em casos extremos, como no caso da protagonista, passe a ver esta mãe como uma figura monstruosa e disforme.

## REFERÊNCIAS

BADINTER, E. *Um amor conquistado:* o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENHAÏM, M. *Amor e ódio:* a ambivalência da mãe. Tradução de Inesita Barcellos Machado. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2007.

CORALINE. Direção de Henry Selick. EUA: Bill Mechanic e Laika; Focus Features, 2009. 1 DVD (100 min).



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

GAIMAN, N. *Coraline.* Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____; RUSSEL, P. C. *Coraline.* Tradução de Regina de Barros Carvalho. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

GOSS, J. *The mother with the button eyes*: an exploration of the story construct of the 'other-mother'. Disponível em: https://www.semanticscholar.org/paper/The-Mother-with-the-Button-Eyes%3A-An-Exploration-of-Goss/3a0d6c631f9b22dd883f27262ea09def660da1c9. Acesso em: 21 fev. 2021.

JUNG, C. *Aspectos do feminino.* Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

NOGUERA. R. *Mulheres e deusas*: como as divindades e os mitos femininos formaram a mulher atual. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017.

OLSEN, R. *The booklist interview*: Neil Gaiman. Disponível em: http://www.ala.org/ala/booklist/speciallists/speciallistsandfeatures1/booklistinterviewneil.cfm. Acesso em: 21 fev. 2021.

SERRURIER, C. *Elogio às mães más.* Tradução de Sonia Goldfeder. São Paulo: Summus, 1993.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# Arte / foto



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# LOURENÇOS E *O GRIFO DE ABDERA:* A PARÓDIA DE SI MESMO[1]

## LOURENÇOS AND *O GRIFO DE ABDERA*: A PARODY OF ITSELF

*Guilherme Lima Bruno E Silveira* [2]
*Vizette Priscila Seidel* [3]

*Artigo submetido em: 12 set. 2021*
*Data de aceite: 17 nov. 2021*
*Data de publicação: 20 dez. 2021*

**RESUMO:** Neste trabalho, abordamos a ironia e a experimentação no romance *O grifo de Abdera* (2015), de Lourenço Mutarelli. Refletindo sobre esse gênero literário, que está sempre em desenvolvimento, e sobre o conceito de pós-modernismo de Hutcheon (1991), podemos nos por em embate com um texto que foge às definições e desafia o leitor num labirinto de realidade e ficção. O romance é uma combinação de estilos agenciados, sobretudo, pela diversidade social de linguagens que organizam artisticamente sua composição, a estrutura desse gênero não se deixa consolidar, sendo infinitas possibilidades poéticas. *O grifo de Abdera* cria um emaranhado complexo de autorreferencialidade, autoconsciência textual e *mise en abyme*, que compõem uma obra múltipla de crítica irônica e paródia de si, ultrapassando os limites entre artes visuais e literatura.
**Palavras-chave**: Lourenço Mutarelli. Romance. Intertexto. Paródia. Hibridismo.

**ABSTRACT**: In this work, we discuss irony and experimentation in the novel *O grifo de Abdera* (2015), by Lourenço Mutarelli. Reflecting on this ever-developing literary genre and Hutcheon's (1991) concept of postmodernism, we can relate with a text that escapes definitions and challenges the reader in a labyrinth of metafiction. The novel is a combination of styles managed, by the social diversity of languages that artistically organize its composition, thus hindering a canonical structure, the structure of this genre does not allow itself to be consolidated, its poetic possibilities being infinite. *O grifo de Abdera* creates a complex tangle of self-referentiality, textual self-awareness and *mise en abyme*, which together make up a multiple work of ironic criticism and parody of itself, crossing the boundaries between visual arts and literature.
**Keywords**: Lourenço Mutarelli. Novel. Intertext. Parody. Hybridity.

---

1 Texto orientado pelos professores doutores: Edgar Silveira Franco, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO, Brasil; e Fernando Cerisara Gil, Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

2 Doutorando do Curso de Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO, Brasil. http://lattes.cnpq.br/0255389136929057 / https://orcid.org/0000-0003-1517-337X

3 Doutoranda do Curso de Letras da Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. http://lattes.cnpq.br/3304529232109342 / https://orcid.org/0000-0001-8504-4608



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# INTRODUÇÃO

O gênero romance tem um caráter maleável que torna difícil a sua conceituação de maneira exata e fechada. A sua definição parece fugidia e para Bakhtin (1998) é essa característica que o diferencia de outros gêneros. O teórico russo diz que o romance se destoa dos outros gêneros, pois estes já estão finalizados, enquanto o romance ainda hoje se mantém em desenvolvimento. Dessa forma, o estudioso faz comparações para demonstrar como o romance está apto ao contemporâneo, retratando o presente, adaptando-se e, assim, mais próximo das pessoas, o que não ocorre – ou ocorre mais lentamente – com os outros gêneros que só abordam um passado glorioso – como a epopeia – distanciando-se, assim, do leitor. O romance compreende melhor o desenvolvimento da própria realidade, porque: "Somente o que evolui pode compreender a evolução" (BAKHTIN, 1998, p.400). A palavra evolução não se remete as melhorias e sim ao desenrolar das possibilidades literárias. Ainda que toda manifestação cultural se modifique com o tempo, e que tal característica vem se tornando cada vez mais presente em toda forma de linguagem contemporânea, o que Bakhtin ressalta é essa força mutante que se mostra explicitamente no romance desde o seu germinar, mostrando-se como terreno fértil para todo tipo de hibridismo.

O estilo do romance é uma combinação de estilos agenciados, sobretudo, pela diversidade social de linguagens que organizam artisticamente sua composição, dificultando, assim, uma estrutura canônica. A estrutura desse gênero ainda está longe de ser consolidada e não há como prever suas possibilidades poéticas. Entendemos, assim, que ele se comunica com a multiplicidade do contemporâneo como nenhuma outra forma, e dentro da ideia de uma literatura pós-moderna, encontraremos algumas tendências poéticas apontadas por Linda Hutcheon (1980), entre elas a metaficção, um texto literário autoconsciente que



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

carrega o leitor para dentro da estrutura da escrita ao explicitar suas estratégias constitutivas. Tanto quando o próprio texto, o leitor se torna consciente da produção cultural que é o romance, e este se torna crítico de si, de seu fazer. A noção de pós-modernismo de Hutcheon (1991) aponta para a tomada de consciência crítica pela humanidade que pede para que o próprio indivíduo repense sobre seus atos de sujeição para adquirir criticidade e entender que a contradição estabelecida pela quebra, pela ruptura, é uma maneira de afirmar a literatura. Assim:

> (...) numa reação direta contra a tendência de nossa época no sentido de valorizar apenas o novo e a novidade, ele [pós-modernismo] nos faz voltar a um passado repensado, para verificar o que tem valor nessa experiência passada, se é que ali existe mesmo algo de valor. (HUTCHEON, 1991, p. 63)

O romance, por sua liquidez, encontra-se em diálogo direto com as possibilidades pós-modernas. Um dos aspectos muito presentes nesse conceito é a revisão do passado, de obras e acontecimentos; não de uma maneira classicista, de visada a uma nobreza antiga, mas de retomada questionadora. Torna-se cada vez mais frequente a concepção de intertextualidade, a qual podemos dizer que é a presença de outro texto sob a forma de citações, alusões, referências, paródias, entre outras práticas de retomada. A retomada dos textos de origem sempre acarreta um deslocamento do sentido original da passagem, devido ao fato de tais textos terem sido transpostos para outro universo textual. Essa prática, que ganha um corpo ainda mais denso na contemporaneidade, tem grande força, a partir de uma paródia autorreferente, na obra de que trataremos nesse artigo: *O grifo de Abdera*, de Lourenço Mutarelli.

Voltaremos nosso olhar à encenação da realidade construtiva do texto, mais especificamente a ironia, a paródia e o riso. São momentos em que a narrativa nos convida a uma análise da inter-relação entre as personagens, contexto sociocultural, modo estético. Sobra a ironia Hutcheon escreve que:

> Diferentemente da metáfora ou da metonímia, a ironia tem arestas; diferentemente da incongruência ou justaposição, a ironia consegue deixar as pessoas irritadas; diferentemente do paradoxo, a ironia decididamente tem os nervos à flor da pele. Enquanto ela pode vir a existir através do jogo semântico decisório entre o declarado e o não declarado, a ironia é um modo de discurso que tem "peso", no sentido de ser assimétrica, desequilibrada em favor do silencioso e do não dito. (HUTCHEON, 2000, p. 63, ênfase no original)



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

A autora aponta que a ironia não deve ser utilizada como um acontecimento intelectual e estético salvacionista da arte contemporânea, mas sim, como uma proposta poética, e nossa intenção é analisar a proposta poética que o romance desenvolve em sua narrativa de maneira corrosiva.

Dando continuidade, houve uma série de romances brasileiros produzidos nas últimas décadas que mostram possibilidades experimentais e colocam a fragmentação e o intertexto como procedimentos protagonistas, alguns exemplos são livros de Valêncio Xavier, com sua conexão entre as imagens e a memória, Verônica Stigger, em *Opisanie Swiata*, em que poesia, prosa, imagens se misturam em diversos gêneros que formam aos poucos o romance; e Lourenço Mutarelli é mais um desses representantes, com a velocidade dos diálogos, narradores-câmera ou a ficcionalização do autor, o hibridismo textual e a intertextualidade.

## LOURENÇO MUTARELLI

O escritor contemporâneo Lourenço Mutarelli, paulistano, nascido em 1964, começou sua carreira autoral com os fanzines e revistas independentes no final da década de 1980, criando histórias em quadrinhos. Suas narrativas gráficas nesse início eram voltadas ao humor, seguindo o movimento *Udigrudi* que estava no seu auge naquele momento. Apesar disso, seu humor já era carregado da risada nervosa, tão característica dos trabalhos posteriores do autor, seja nos quadrinhos ou nos romances. Em 1991, Mutarelli vai além das narrativas curtas e lança seu primeiro álbum intitulado *Transubstanciação*. O formato, até então pouco explorado no Brasil, ficou conhecido como romance gráfico (*graphic novels*), histórias em quadrinhos narrando uma história longa, não seriada e afastando-se dos gêneros convencionais da linguagem quadrinística – super-heróis, faroeste, terror, humor. Desde a publicação de *Transubstanciação* o autor passa a se destacar no cenário nacional, sendo que todos seus trabalhos posteriores de quadrinhos são ganhadores de prêmios nacionais e bem recebidos pelo público e pela crítica: *Desgraçados* (1992); *Eu te amo Lucimar* (1994); *A confluência da forquilha* (1996); *Mundo pet* (1998); *Diomedes ou a trilogia do acidente* (uma trilogia em quatro partes: *1999*, *2000*, *2001* e *2002*); *Caixa de areia,* ou *Eu era dois em meu quintal* (2006); *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011).

Em 2002, Mutarelli lança o seu primeiro romance, *O cheiro do ralo*, livro que foi bem recebido e posteriormente adaptado para o cinema. A partir desse momento, com a boa recepção e grande atenção da mídia, Mutarelli lança seu segundo e terceiro romances: *O natimorto* (2004) e *Jesus kid* (2004), começando a se afastar dos quadrinhos, faz de *Caixa de areia* (2006) sua aposentadoria anunciada nessa linguagem. A aposentadoria não ocorre na prática, mas põe essa produção em segundo plano, levando seis anos para a próxima



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

investida na área, com o álbum *Quando meu pai...* que sai em 2011. *Quando meu pai...* também anuncia a importância do híbrido e da intertextualidade na obra do autor, uma vez que se aloca entre o conto literário, os quadrinhos e a história ilustrada (Figura 1). As imagens de página completa são isoladas dos fragmentos de texto verbal, mas conectam-se de forma a criar uma relação texto/imagem complexa. A busca pelas fronteiras das linguagens fica explicita nesse trabalho e mostra-se como parte importante da obra do autor.

Figura 1 – Página de *Quando meu pai se encontrou com o ET*... (MUTARELLI, 2010, p. 43)

Entre os dois álbuns citados, Mutarelli lançou ainda os romances *A arte de produzir efeito sem causa* (2008); *Miguel e os demônios* (2009); e *Nada me faltará* (2010), voltando à produção literária apenas em 2015 com *O grifo de Abdera*. Nesse texto, encontramos as características do pós-modernismo em seus mais variados segmentos. Há a eliminação da fronteira entre as linguagens, quando se tem literatura e história em quadrinhos, o que nos remete a um hibridismo de culturas; presença de diálogos, apropriações e intertextualidade, juntamente com a presença da ironia, a paródia e o riso como elementos de crítica articulada com os discursos e práticas sociais vigentes em um dado contexto cultural. Por isso, não devemos desconsiderar determinadas noções pós-modernas existentes na arte contemporânea que são chaves importantes para a apreensão dos textos do autor.

## *O GRIFO DE ABDERA*: O LIVRO QUE CRIA O AUTOR

Nesse livro de 2015, Mutarelli cria um texto carregado de citações intertextuais, inseridos na narrativa muitas vezes em um tom de diálogo cotidiano, de comentário despreocupado; além de criar um contexto de autorreferencialidade que se liga ao conceito de metaficção em uma completa consciência do texto que está sendo escrito – essa autoconsciência é o tempo todo



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

explicitada ao leitor. Um texto híbrido de relato cotidiano, autobiografismo e ficção, mistura o documental com o ficcional, perturbando o espaço diegético e questionando o real. Não bastando o grande entrelaçamento de si e do mundo, do real e ficcional, ainda temos um atravessamento de linguagens, quando encontramos um livro dividido em três, entre eles uma história em quadrinhos, que, essa sim, é a materialização de uma produção do espaço diegético, um fanzine publicado pelo personagem Oliver Mulato.

Ao se pensar no hibridismo de culturas, lembramo-nos do estudioso Canclini (2011), o qual diz que idealizamos a América Latina como uma articulação mais complexa de tradições e modernidades (diversas e desiguais), em um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem variadas lógicas de desenvolvimento. *O grifo de Abdera* não deixa de dialogar com essas complexidades, que podem ser percebidas na arte latina. O romance apresenta alguns conceitos da tradição ao mesmo tempo em que rompe com ela, como no seguinte trecho em que o narrador explica a questão do tempo em seu livro:

> Esta história começou a ser escrita, digamos, em tempo real. Levei quase dois anos para concluir este livro. Ele é narrado em ordem cronológica – me refiro aos capítulos –, mas, evidentemente, muitas vezes retomei a escrita de capítulos anteriores e, por isso, em determinados momentos o tempo se alterna.
>
> Uma coisa muito importante a mencionar é que, quando se é dois, a relação espaço-tempo é outra. Quando se ganha a consciência de outro, quando se pode de alguma maneira estar em dois lugares simultaneamente, o tempo como nos habituamos a aceitar perde o sentido. (MUTARELLI, 2015, p. 29)

Ironicamente ao mesmo tempo em que há a ordem cronológica, percebemos pela sua explicação e pela leitura do romance que, na verdade, não existe uma linearidade temporal. O narrador brinca com o leitor em afirmar o que desmente logo em seguida e vai além: a questão não é de manter ou não uma percepção cronológica, afinal, a cronologia sequer existe para quem percebe duas existências em conjunção. Há duas histórias sendo narradas, concomitantemente, a do personagem Oliver Mulato e do narrador Mauro Tule Cornelli: "Apesar do protagonista dessa história ser Oliver, vou ter que falar de mim muitas vezes. Afinal, eu também sou ele. E, embora as pessoas não percebam, nós somos idênticos. Isso me espanta. Somos fisicamente idênticos e ninguém se dá conta disso" (MUTARELLI, 2015, p. 20).



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

O narrador, Mauro Tule Cornelli, é um escritor e Oliver Mulato é seu duplo. Ambos compartilham suas vivências e pensamentos, mesmo antes de se conhecerem pessoalmente. Esse fenômeno passa a ocorrer a partir do momento em que Mauro recebe uma moeda — como pagamento de uma "dívida milenar" (MUTARELLI, 2015, p. 20) — de um desconhecido no metrô. A moeda é o grifo de Abdera, grande motivador de toda essa história, narrada por um autor-narrador consciente de que está escrevendo um romance – fazendo da obra não um livro sobre um escritor, mas o livro que se constrói a partir da narração presente, um relato-romance do personagem-narrador Mauro Cornelli. O romance é, como já dito, divido em três partes: I – *O livro do fantasma*, II – *O livro do duplo* e III – *O livro do livro*. Os livros I e III são narrados por Mauro – no primeiro, um relato da experiência vivida, tornar-se duplo, pensar e sentir esse duplo; no último, a narração dos desfechos dessa experiência e dos personagens nela envolvidos – enquanto o livro II é uma história em quadrinhos intitulada *XXX,* e com autoria de Oliver Mulato. Segundo o próprio Mauro Cornelli:

> Para entendermos *XXX*, e o processo de Oliver, vale reproduzir o que escrevi na abertura do álbum *Sequelas*, baseado na relação de Paulo com o ato de desenhar. Apenas para lembrar: Oliver começou a desenhar quando sofreu o acidente que o impossibilitou de seguir nos desportos, e produziu sua HQ quando a tal Tourette destruiu sua vida. (MUTARELLI, 2015, p.76)

Nesse trecho, Mauro explica como Oliver começou a desenhar e, assim, desenvolver sua HQ, logo após um acidente. Importante a comparação com Paulo e o álbum *Sequelas*, pois retratam outros dois elementos importantes da rede entre real e ficcional criada no romance. Paulo é o desenhista parceiro de Mauro Cornelli, produziam HQs. Esses dois personagens juntos assinavam com um só pseudônimo: **Lourenço Mutarelli**. Vão além, pois a forma física que conhecemos como Mutarelli é um terceiro personagem, Mundinho, que empresta o corpo para a orelha dos livros, já que Mauro e Paulo são muito tímidos. No livro, o autor, Mutarelli, torna-se uma criação de seus personagens-autores. Nesse processo toda a carreira do autor Lourenço Mutarelli passa a ser utilizada no romance como sendo criação de Mauro e Paulo, realidade e ficção se mesclam. Entendemos que tal ficcionalização leva a uma paródia da própria imagem do autor, quebrando-o em vários fragmentos identitários: a face escritor, a face desenhista, a face **virtual** – o avatar é o menos tangível e o único a ser Mutarelli, demonstrando uma dificuldade em ser – e a face midiática. Isso leva a uma constante referência à biografia de Lourenço Mutarelli, aqui ficcionalizado, como é o caso do álbum *Sequelas*, lançado em 2005 pela editora Devir, compilando as primeiras HQs de Mutarelli.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Em relação à doença Tourette na personagem, temos a utilização de outra forma de texto, que de alguma maneira ridiculariza a noção de *duplo* apresentado a nós pelo narrador, pois Mauro utiliza o tradutor do Google para o espanhol e assim interfere diretamente na vida pessoal de Oliver: "Não era só minha voz que estava se manifestando em Oliver. Misturadas às frases do Google tradutor havia outras vozes. E essas vozes são o que há de mais intrigante e belo em sua HQ" (MUTARELLI, 2015, p. 30). Esse elemento risível rompe com a seriedade e complexidade de relações entre escritor/narrador/personagens criadas até então, utilizando elementos da ironia, da paródia e de um hibridismo textual, ao levar para o romance recursos aleatórios como a ferramenta *Google* tradutor para questões e acontecimentos que se desenrolam de maneira complexa e intrincada.

A respeito da ironia, Muecke parte de questionamentos amplos: "(...) o que é a ironia e como ela atua; para que serve e o que vale; de que é feita e como é elaborada; como a conhecemos quando a vemos; de onde provém o conceito e para onde vai" (MUECKE, 1995, p.18). Estas perguntas encaminham o trabalho proposto, pois colaboram no sentido de estabelecer analogias a esses questionamentos no contexto do romance. A ironia é a maneira de falarmos, abordarmos e transformarmos as coisas sérias em não tão sérias e as que não são sérias em assuntos a serem tratados com seriedade, então podemos dizer que a ironia, dessa maneira, é a forma de desarticular as coisas, mudando de um lugar para outro e a condução das coisas é o que importuna o equilíbrio ou desequilibra os acontecimentos. A ironia segue uma política do desvio crítico agudo. Entendemos que a ironia em suas provocações, contaminações e reações no leitor pode ser dotada de leveza. As diversas poéticas artísticas contemporâneas utilizam a ironia para falar, provocar, subverter e denunciar as coisas com a seriedade inerente à própria ironia. O texto de Mutarelli, carregado de uma ironia que cria situações no limiar do ridículo, acaba por se liberar para comentários sobre o valor – também risível – das políticas de direitos autorais, ou da inexistência da liberdade, "Se vocês já leram algum de meus livros, devem saber que eu não acredito nesse conceito" (MUTARELLI, 2015, p. 33). Esses comentários questionadores da nossa realidade saem como sobras, comentários de canto, muitas vezes seguidos de pedidos de desculpas pelo desvio.

Sabemos que a paródia consiste em recriações de obras do passado, do mais remoto até o limiar do presente, o que acontece no romance, quando o narrador traz à tona toda a obra do próprio Lourenço Mutarelli e diz que estas não foram feitas por ele, Lourenço, mas sim por três pessoas que o formariam. Assim, por meio de procedimentos combinatórios, o escritor contemporâneo, sem hierarquizá-los, apropria-se de signos de obras consagradas, procedimento da paródia, e neles introduz a diferença, aqui vemos que as obras do autor em si são desmistificadas a partir da fragmentação de si e da ridicularização própria obra, em um efeito irônico que beira o grotesco. A paródia, como a ironia, visa deslocar o olhar para o que está colocado de maneira séria. Permitindo novas expectativas e estratégias a diferentes saberes e fazeres artísticos, ao estabelecer a



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

comunicação com as coisas do mundo. De forma provocativa, questionadora e transgressora da realidade vivenciada. A paródia também ocasiona outros modos de relação do indivíduo com os acontecimentos socioculturais. Este recurso pode ficar escondido sob alguns disfarces, os quais não percebemos de imediato.

Percebemos que o romance em questão está permeado de outros textos que contribuem para a interpretação mais profunda. Aqui, uma paródia de si, que põe em questão a imagem do autor, seja nas questões de autoria ou de mitificação do artista. Sendo assim, sabemos que a intertextualidade, no diálogo direto e indireto com outras obras de Mutarelli, assim como com o contexto literário brasileiro com a presença de outros escritores incorporados ao romance, e o hibridismo estão juntos na narrativa. Para Canclini (2011) há dois modos de fazer arte e literatura que falam por si só no tocante à quebra de divisões e no enaltecimento de narrativas híbridas, são eles: o grafite e os quadrinhos. Ambos, para o autor, não têm uma definição categórica entre culto, popular, massivo, e são definidos como gêneros impuros. O que se sabe é que eles perpassam por todas essas categorias num modo próprio de contar a pós-modernidade (CANCLINI, 2011). Somado a esse caráter, o fato de que nos quadrinhos a tensão se dá pela articulação dos elementos visuais na superfície das páginas, não só linearmente, mas também tabularmente (GROENSTEEN, 2015), ou seja, a temporalidade que, nos quadrinhos narrativos é espacial, constrói-se não só na sequência das imagens, mas também na unidade delas, na simultaneidade de um olhar para a página como um todo. Essas tensões entre sequência e página (HATFIELD, 2008) reforçam a indefinição e a impureza do pensamento quadrinhístico, que não se define como unidade ou sequência, não se limita a uma linha temporal, ou à uma poesia espacial, sendo tudo ao mesmo tempo, além de um outro que só a conjunção entre essas formas simultâneas pode gerar. Não há dúvidas de que o pensamento da própria forma dos quadrinhos esteja presente em todo esse romance, formado de saltos, retornos que, estilhaçados, se entre costuram para formar um só tecido.

Se Canclini levanta o caráter "culto, popular, massivo" (CANCLINI, 2011, p. 47) da forma híbrida, *O grifo de Abdera* dança sobre todos esses campos: cita Artaud, ironiza a crítica e a autoria, critica o mercado, flerta com elementos de ficção científica, cria fanzines e resgata imagens de filmes pornográficos. Observando um dos acontecimentos mais esdrúxulos do romance, segue um fragmento da narrativa em que se utiliza da ferramenta *Google* tradutor, para criar os diálogos de Oliver:

> E essas roupas, aqui no chão, são para lavar?
>
> *Tengo um coño apretado y mi culo es lindo como el nido de un gorrión*. Sinceramente, não sei por que digitei isso um dia. (MUTARELLI, 2015, p. 61)



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Vemos três vozes, a primeira é Gilda, – professora apaixonada por Oliver – seguida pela resposta em espanhol do próprio Oliver e o comentário do narrador, Mauro: "Sinceramente, não sei por que digitei isso um dia" (MUTARELLI, 2015, p. 61). Esse trecho mostra o entrelaçamento de vozes e da complexidade narrativa, uma vez que sabemos o que Gilda e Oliver falam porque Mauro é Oliver (duplos) e, por isso, ouve, vê e sente o que acontece com Oliver, além da própria voz de Mauro narrando para nós, leitores, a quem conta tal experiência. A hibridização da linguagem nos põe de frente com o *nonsense*, que está presente também na segunda parte do livro, a história em quadrinhos intitulada *XXX,* da qual falaremos mais à frente. O *nonsense* do romance está relacionado à ironia, ao riso e à paródia que questionam as certezas, as verdades absolutas e o certo e o errado.

No romance, o homem é o presente e, por isso, inacabado, vai se construindo com a história. Bakhtin ponta que: "O cômico destruiu a distância épica e pôs-se a explorar o homem com liberdade de maneira familiar, a virá-lo do avesso, a denunciar a disparidade entre a sua aparência e o seu fundo, entre as possibilidades e a sua realização" (BAKHTIN, 1998, p. 424). Percebemos isso nesse romance de Mutarelli, o qual representa o homem inacabado, apresenta o autor como não sendo ele mesmo, submisso ou mais ficcional do que os personagens, mostra-se outro ao seu público, e assim, apresenta a construção do homem, ou mesmo do autor, junto à história.

"Em primeiro lugar, eu precisava fugir do meu estilo para não me acusarem de ser mero seguidor de Mutarelli" (MUTARELLI, 2015, p. 67). Vemos, aqui, Mauro querendo se afastar do estilo de Mutarelli, isso porque, nessa narrativa, a imagem de Lourenço Mutarelli é ficcionalizada e, consciente, o personagem Mauro não quer copiar o personagem autor que ele mesmo criou. Como dito, temos uma série de desdobramentos de sua identidade: Mauro é escritor, Paulo Schiavino é desenhista, Mundinho (Raimundo Maria Silva) a imagem de Lourenço, quem aparece nas fotos e nas entrevistas, a imagem pública de um avatar. A partir disso, pensamos no conceito de paródia de Linda Hutcheon (1985), a qual faz uma relação entre seu conceito de paródia e o proposto por Bakhtin, a teórica canadense diz que a paródia, ao subverter os conceitos românticos da questão da originalidade, assume a função de elemento questionador, fazendo com que o receptor pense e reavalie determinadas convenções estéticas. Tal conceito questionador é encontrado na obra aqui analisada, já que percebemos no romance a ficcionalização do autor, na obra o narrador explica como se deu a passagem dos quadrinhos para a literatura:



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> A partir de um anagrama de meu nome, eu e Paulo criamos um autor. Lourenço Mutarelli. Assim assinamos nossa primeira parceria. Quanto ao Mundinho, nem precisamos tirar foto. Quando explicamos o plano, ele disse que tinha uma "da hora" que um colega tinha feito.
>
> (...)
>
> Ironicamente, Paulo morreria atropelado em 30 de outubro de 2005, um dia depois de terminarmos *A caixa de areia*, nossa última parceria. Na foto da perícia a pose de Paulo morto era idêntica à de Mundinho no trilho do trem.
>
> (...)
>
> Com morte de Paulo, tive que me virar sozinho, por isso abandonei os quadrinhos e passei a escrever livros.
>
> O *Cheiro do ralo* é o primeiro título de minha carreira solo. (MUTARELLI, 2015, p. 22)

O narrador nos informa como se deu a criação do autor e como este deixou de fazer quadrinhos para se dedicar a literatura. Percebemos uma fragmentação do autor, pois ele é desmembrado em dois, o roteirista e o desenhista, como sabemos Lourenço Mutarelli sempre foi o roteirista e desenhista de suas obras. Dentro disso, o narrador traz várias citações de diversas obras do autor aqui ficcionalizado:

> Em *Nada me faltará* eu experimentei recriar o conceito do minimalismo musical para compor a narrativa. E em "Uma Ocasião Exterior" me inspirei nesse tipo de teatro que fui assistir. Pensei, ironicamente, em fazer um livro cuja ambientação, quase toda, o leitor teria que construir, como na tal peça. (MUTARELLI, 2015, p. 68)

Em todos os momentos em que narrador cita algum livro assinado pelo personagem ficcional Lourenço Mutarelli essa obra diz respeito a alguma obra publicada pelo autor Lourenço Mutarelli, como o caso de *Nada me faltará*, publicada em 2010 pela editora Cia das letras. Já quando o narrador vai discutir sua obra, "'Uma Ocasião Exterior'" (MUTARELLI, 2015, p. 68, ênfase no original), em que assume sua carreira solo, com seu próprio nome, Mauro Tule Cornelli, essa obra é ficcional e não diz respeito a nenhuma publicação de Lourenço Mutarelli. Isso se destaca pela maneira formal em como esses títulos são escritos em *O grifo de Abdera* (2015), as obras que são reais aparecem em itálico, como pode ser visto na citação, enquanto a obra de ficção vem entre aspas, o que pode ser alguma dica para o leitor.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Nessa intrincada rede criada no romance, o trabalho fictício escrito pelo personagem Mauro Cornelli, "'Uma Ocasião Exterior'" (MUTARELLI, 2015, p. 68, ênfase no original), também se carrega de conteúdo irônico, já pelo seu título, que indica um momento à parte, uma pausa do real. É interessante que *O grifo de Abdera* começa e termina, no quarto dos seus seis finais, com uma citação desse livro fictício, no qual o um personagem deseja contar para outro uma história, mas esse já está de partida na rampa da nave espacial: "Só me diz uma coisa, George, sobre o que seria a história? A sua história, Paul. Eu contaria a sua história real" (MUTARELLI, 2015, p. 15). Mutarelli usa esse trecho como espelhamento da narrativa, pois Mauro Cornelli continua narrando a história após a morte de Oliver Mulato, o duplo, mas não deixa de lamentar a morte de seu duplo, que talvez não tivesse consciência de que eram duplos, pois queria ter contado a ele sua verdadeira história. A metaficção de *O grifo de Abdera*, constrói-se em um *mise en abyme* de narrativas autorreferentes, o que dificulta qualquer afirmação contundente de significado, tudo permanece em constante contradição.

## O LIVRO É O ARTISTA: *XXX*, OLIVER MULATO E O MUTARELLI INICIAL

Quando nos aprofundamos na narrativa do quarto personagem a formar a imagem de Mutarelli, Oliver Mulato, o autor da história em quadrinho *XXX*, que pode ser entendida como uma crítica em relação à forma como a sociedade encara as HQs e os seus escritores, já que esse personagem é uma pessoa desmotivada, é um professor de educação física, que nunca deu uma aula, apenas jogava a bola para os alunos e ficava observando, já que detestava sua profissão. Tornou-se professor após um acidente que o impediu de continuar como jogador, depois desse acaso começou a ler livros e a desenhar para aliviar sua dor. Esse é o duplo do nosso narrador, Oliver está na história, pois Mauro começa a vivenciar sua vida quando recebe a moeda conhecida como o grifo de Abdera. A relação entre os dois personagens se dá pela mente do narrador, pois Oliver não tem consciência dessa duplicidade. Para Oliver, essa duplicidade ocorre como uma voz interior, como uma inspiração original e não como um entrelaçamento de dois indivíduos.

Apesar da não consciência dessa duplicidade, destaca-se o esforço para manter a própria identidade da personagem, como pode se destacar no trecho em que Mauro fala sobre Oliver:

> Da mesma forma que tive que me esforçar para não me perder na consciência de Oliver, parece que ele tinha que lutar para não perder sua identidade. Podemos ler isso em *XXX*, na cena em que o professor está no metrô conversando com umas garotas:



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> *Eu me sinto tão cansado.*
>
> *Do quê, professor? Tem trabalhado muito?*
>
> *Não. Estou cansado de permanecer. Cansado do trabalho que dá permanecer.* (MUTARELLI, 2015, p. 75)

O quadrinho em questão foi produzido a partir de cenas de filmes pornôs dos anos de 1970 e 1980, franceses e alemães, o símbolo *XXX* é algo relativo à pornografia, ao sexo, como explicitado no próprio livro, grande parte das imagens do quadrinho é produzida a partir das cenas que antecipam o ato sexual desses filmes, enquanto suas falas são criadas pelo próprio personagem e sua voz interior (Figura 2).

Figura 2 – Página da HQ *XXX*, de Oliver Mulato (MUTARELLI, 2015, p.112; 185)

Não deixa de ser uma retomada da obra inicial de Mutarelli. O autor é conhecido por carregar as páginas de seus primeiros álbuns obsessivamente e esse fato tem como justificativa o uso das HQs como espaço terapêutico. Mutarelli fala sobre isso em alguns momentos no próprio livro, como na comparação entre a sua criação de quadrinhos e o polvo: esse expele um líquido escuro, usado para fazer o nanquim, para se proteger quando se sente ameaçado, da mesma forma que Mutarelli, que restitui ao nanquim sua função original de proteção. Assim como Mutarelli, Oliver faz sua HQ quando está doente e recluso. Esses livros são seus autores, seu jorro. Mas longe de uma abordagem dramática, em *O grifo de Abdera*, o autor ri de si mesmo, deslocando o seu fazer no início de carreira a um trabalho hermético, de mau gosto e que beira o *nonsense*.

A matéria visual de *XXX* é de imagens de produtos à margem da sociedade, como as cenas que nos remetem aos bacanais. São imagens retiradas dos produtos mais descartáveis da indústria cultural. Todo esse tipo de relação e de referências buscadas para a HQ *XXX* faz com que ela fique ligada ao sentido mesmo de descartável. É o caminho oposto ao que gerou a aceitação a



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

várias das histórias em quadrinhos em busca de notoriedade de valor artístico. Essas buscaram se ligar a literatura ou as artes visuais exatamente para se afastar do rótulo de produto descartável, de produto de massa que era inerente aos quadrinhos, são alguns exemplos dessa conquista de valor artístico nos quadrinhos *MAUS* ou *Sandman,* a partir da seriedade de relatos históricos ou referências a cânones literários.

A HQ que forma o livro II do romance vai mesmo em sentido oposto, uma grande alegoria dessa mescla, que dialoga muito bem com o proposto por Canclini, de erudito, popular e massivo, ao trazer imagens em um desenho rápido, nervoso, representando imagens descartáveis em diálogos que, apesar de *nonsense* apresentam-se em uma forma pretensiosa. Entre as muitas leituras possíveis, essa relação nos aponta, por um lado, um reforço do objeto descartável e sem sentido válido, e por outro, a dificuldade de percepção das HQs enquanto possível espaço de complexidade, como se num efeito de excesso, ela nos cria uma paródia de como é vista a HQ que foge da convenção, pretensiosidade unida ao descartável. Quanto a qualquer desdobramento nesse caminho, podemos citar a própria HQ, em sua última página (Figura 3).

Figura 3 – Página final da HQ *XXX*, de Oliver Mulato (MUTARELLI, 2015, p.190)

Em suma, se a linguagem dos quadrinhos buscou aceitação a partir de formas já respeitadas e *XXX* mostra o oposto, podemos considerar que há aqui uma paródia do próprio meio dos quadrinhos, destacando o seu sentido de lixo cultural.

> Na verdade, eu penso que essa é a origem dos livros. Os livros são a tentativa do autor de refletir profundamente sobre determinada questão ou tema. A prova disso é que Oliver também escreveu um livro depois de sofrer a mudança. Depois de minha interferência involuntária. Muitos dirão que ele nunca



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> fez um livro, mas Oliver fez sua HQ. E, para mim, um álbum em quadrinhos pode ser um livro. Ao contrário, um livro nunca será um quadrinho. (MUTARELLI, 2015, p. 29)

O narrador mostra que socialmente há uma hierarquização das linguagens, como pode ser visto na citação. Assim, podemos pensar livro como sinônimo de romance, demonstrando que socialmente existe preconceito com a linguagem dos quadrinhos.

## UM LIVRO ENTRE-ESPELHO: PARÓDIA DE SI E AUTOCONSCIÊNCIA TEXTUAL

A paródia dos meios se une a paródia em relação à autoria. O autor-personagem, o momento que se torna o autor um personagem de ficção, é nesse livro uma estratégia comum. Mauro, o narrador, confessa que Mutarelli é apenas um avatar e faz isso com outros escritores de nossa sociedade, como no seguinte trecho:

> Dada a natureza tímida dos escritores, muitos escolhem, digamos, avatares. Como é o caso de Ferréz, Marcelino Freire, Marçal Aquino e, pasmem, Paulo Lins. O avatar de Marcelino nem gay é. Já o avatar de Marçal é. O verdadeiro Ferréz é um sujeito miúdo, delicado e introvertido, e o verdadeiro Paulo Lins é albino. Isso para ficar só nos brasileiros. E são todos alcoólatras. Os avatares, naturalmente. (MUTARELLI, 2015, p. 34)

Nesse momento, lembramos que Hutcheon (1991) observa que o pós-modernismo contesta a noção de originalidade e de autoria, ao ver a análise aqui exposta percebemos que o narrador traz esse questionamento a todo o momento, pois desde o início do romance deixa em dúvida a existência do verdadeiro autor e mesmo em suas referências há o nome do autor juntamente com o *et al* dando a entender que o romance foi escrito por várias pessoas.

Nessa paródia de si, em que o personagem narrador inverte a vetor criador-criação, e que quatro personagens – Mauro Cornelli, o narrador-escritor, Paulo Schiavino, o desenhista, Mundinho, a imagem, e Oliver Mulato, o duplo – tentam dar conta da realidade, transformando-a em ficção, o que temos é uma sequência de possibilidades e potências frustradas, de incertezas e incompletudes. O que desencadeia os acontecimentos balança entre o grandioso e o sem importância. O narrador não pende para um lado, mas não consegue sequer afirmar se a mudança em sua vida, a percepção de um duplo, se deu com o encontro de uma moeda milenar, uma forma profética, ou logo após comer um ovo.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

*O grifo de Abdera* balança constante mente entre esses dois polos, atravessa os sentidos pelo aleatório, o sério pelo ridículo.

## CONCLUSÃO

Até mesmo uma ideia de eterno retorno, um ciclo que pode ser caótico no percurso, mas se fecha como unidade em harmonia, até mesmo essa ideia noção é criada para em seguida ser frustrada. Em uma ideia de fechamento cíclico vemos Mauro Cornelli levado por um ímpeto de voltar a assinar como Mutarelli durante o livro. A citação de "'Uma Ocasião Exterior'" (MUTARELLI, 2015, p. 68, ênfase no original), que inicia e finaliza a narrativa, mostra a partida como a responsável por uma simetria no entorno dessa narrativa fragmentada. Ou seja, vemos elementos de um retorno ao início, vislumbre que sempre é interrompido: no primeiro caso, Oliver morre e impede o triunfal retorno de Mutarelli; no segundo, sendo o quarto de seis finais, ainda temos duas tentativas de finalização após a repetição da citação que inicia o livro, deslocando esse fechamento ouroboros. Em *O grifo de Abdera*, a cobra até chega a morder a própria calda, mas ela a atravessa, ainda sobra um pedaço de calda fora de sua boca.

Vemos que o romance, mais do que propor uma ruptura literária, apenas desafia a si mesmo e ao leitor, questionando e se contestando, exigindo a presença de um leitor que agrupe um conjunto infindável de elementos internos e externos, o que nos remete a Samoyault (2008), a qual diz que quem faz a intertextualidade é o leitor, dessa maneira é nítido que o conhecimento dos outros textos, verbais e não verbais, interferem a todo o momento na leitura, mesmo que não sejam essenciais.

A partir da análise realizada, percebemos que esse romance faz experimentações várias, com as quais concordamos com o Bakhtin quando diz que esse gênero sempre está em desenvolvimento e, com as características do pós-modernismo, aqui explicadas pela teoria de Linda Hutcheon, demonstra as diversas possibilidades de criação literária.

Podemos pensar também que se o riso e a ironia subvertem a ordem das coisas, desestabilizam e desequilibram o leitor junto à narrativa, como também desmascaram falsas verdades, então, com essa paródia não poderia ser de forma diferente, pois se percebe que a paródia age como realocação e readequação das ideias e modelos socioculturais em vigor. Dessa maneira, temos um romance que a todo momento brinca com o seu leitor, desfaz a construção de autor que existe da realidade para criar outras possibilidades do fazer artístico, em um quebra-cabeça que não tem forma final pré-estabelecida.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Epos e romance.* Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. 4. ed. Tradução de Aurora Bernardini *et al*. São Paulo: UNESP, 1988.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas* – Estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: UNESP, 2011.

GROENSTEEN, T. *O sistema dos quadrinhos*. Tradução de Érico Assis. Rio de Janeiro: Marsupial, 2015.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2000.

HATFIELD, C. *Alternative comics:* an emerging literature. Mississipi: University Press of Mississipi, 2005.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro. Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Tereza Louro Pérez. Lisboa: 70, 1985.

_____. *Narcissistic narrative*: the metafictional paradox. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

MUECKE, D.C. *Ironia e o irônico.* São Paulo: Perspectiva, 1995.

MUTARELLI, L. *O grifo de Abdera*. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

SAMOYAULT, T. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# O FANTÁSTICO EM *A TRAVESSIA DOS SEMPRE VIVOS* DE TEREZA ALBUES: A (RE)(DES)CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA[1]

## THE FANTASTIC IN *A TRAVESSIA DOS SEMPRE VIVOS* BY TEREZA ALBUES: THE (RE)(DES)CONSTRUCTION IDENTITY

*Jesuino Arvelino Pinto* [2]
*Julianna Alves Bahia* [3]

*Artigo submetido em: 12 set. 2021*
*Data de aceite: 16 nov. 2021*
*Data de publicação: 20 dez. 2021*

**RESUMO:** Este trabalho propõe refletir acerca da (re)estruturação das memórias individuais e coletivas na (re)(des)construção identitária da personagem Taisha, elemento catalisador da trama do romance *A travessia dos sempre vivos* de Tereza Albues. Os fatos são apresentados ao leitor por Taisha, que empreende verdadeira peregrinação em busca de informações sobre a vida de João Pedro, posteriormente conhecido sob a alcunha de João Padre, e reconstitui os passos do bisavô, ouvindo pessoas que conviveram ou tiveram algum tipo de relação com ele. Esse percurso da protagonista ultrapassa a história de João Pedro, culminado na busca pelo autoconhecimento. As memórias resgatadas pela narradora conduzem a um processo de reflexão sobre sua própria história, para firmar a sua identidade como sujeito.
**Palavras-chave:** Identidade. Memória. Travessia. Tereza Albues.

**ABSTRACT:** This work proposes to reflect on the (re)structuring of individual and collective memories in the (re)(de)construction of identity of the character Taisha, a catalyst for the plot of Tereza Albues novel *A travessia dos sempre vivos.* The facts are presented to the reader by Taisha, who undertakes a real pilgrimage in search of information about the life of João Pedro, later known under the nickname João Padre, reconstructs the steps of his great-grandfather, listening to people who lived or had some kind of relationship with he. This path of the protagonist goes beyond the story of João Pedro, culminating in the search for self-knowledge. The memories rescued by the narrator lead to a process of reflection on her history, to establish her identity as a subject.
**Keywords:** Identity. Memory. Crossing. Tereza Albues.

1 Texto orientado pelo Prof. Dr. Jesuino Arvelino Pinto, Universidade do Estado de Mato Grosso, Sinop-MT, Brasil.

2 Doutor em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso. Professor da Universidade do Estado de Mato Grosso, Sinop-MT, Brasil. http://lattes.cnpq.br/2044195183122422 / https://orcid.org/0000-0003-4900-8292

3 Mestranda do Curso de Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso, Sinop-MT, Brasil. http://lattes.cnpq.br/7521528138611273 / https://orcid.org/0000-0003-3722-342X



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# INTRODUÇÃO

A narrativa *A travessia dos sempre vivos*, de Tereza Albues, apresenta Taisha, a protagonista, como elemento catalisador da trama. A bisneta de João Pedro, também conhecido sob a alcunha de João Padre, decide deixar sua casa e visitar o lugar onde seu bisavô passou uma parte importante de sua história. Nesse sentido, Taisha parte em direção à cidade de Livramento e arredores em busca de informações sobre os vários mistérios que envolviam a vida de João Padre. "Levanta, Taisha, a tua parte neste avanço é imitação do que viveu João Padre, continue até que tenhas o sabor de tocar de leve a sua agonia" (ALBUES, 2019, p. 51).

Como Tereza Albues ainda não é uma escritora conhecida nacionalmente, convém fazer uma breve apresentação. Caracterizada como "escritora em tom maior" (COELHO, 2002, p. 614), Albues nasceu, no ano de 1936, em Várzea Grande, no estado do Mato Grosso, falecendo em 2005, em Nova York, nos Estados Unidos. Morando em outro país, Albues escreveu todas as suas obras. Mesmo estando distante da sua terra natal, a escritora utilizou a paisagem mato-grossense como inspiração na maioria de suas narrativas.

De origem humilde, com uma infância sofrida, passou por muitas adversidades. Ainda jovem, após tantas atribulações, Tereza Albues foi morar no Rio de Janeiro, onde cursou as faculdades de Letras, Direito e Jornalismo. Anos mais tarde, na década de 1980, mudou-se para os Estados Unidos, estabelecendo residência primeiramente em São Francisco e depois em Nova York.

Enquanto morava fora do seu país de origem, Albues escreveu os romances: *Pedra canga* (1987)*, Chapada da palma roxa* (1990)*, A travessia dos sempre vivos* (1993)*, O berro do cordeiro em Nova York* (1995)*, A dança do jaguar* (2000) e uma coletânea de contos, *Buquê de línguas* (2008), sendo essa última, responsável pela Menção Honrosa recebida pela escritora no concurso de contos Guimarães Rosa, com *Buquê de línguas*, conto homônimo. Tal evento foi



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

organizado pela *Radio France Internationale*, em 1999, na cidade de Paris. Vale informar também que, em 2013, o *Brazilian Endowment for the Arts* (*BEA*) concedeu a Tereza Albues o título de Patrona Perpétua das Letras Brasileiras em Nova York.

## O FANTÁSTICO

Considerando a presença frequente do insólito na produção literária de Albues, convém esclarecer alguns conceitos relacionados ao estudo da literatura fantástica. No entanto, antes de elucidar tais definições, é conveniente mencionar que esse tipo de narrativa passou a ser um estilo muito utilizado entre os escritores, especialmente nas últimas décadas do século XX, por serem histórias que despertam a curiosidade do leitor em geral. Todavia, esse tipo de literatura não é algo novo, teria surgido entre os séculos XVIII e XIX, tendo continuidade no século XX, passando por algumas alterações em suas características.

Em um primeiro momento, no que tange ao estudo sobre a literatura fantástica, é importante diferenciar as características do estranho, do fantástico e do maravilhoso. Para isso, deve-se recorrer a Tzvetan Todorov, o precursor dos estudos a respeito de literatura fantástica. O filósofo e linguista, em seu livro *Introdução à literatura fantástica,* esclarece que o estranho é o sobrenatural explicado pelas leis da razão; o fantástico é a presença do sobrenatural, mas não podendo ser explicado; e o maravilhoso, por sua vez, é o sobrenatural aceito, sem questionamentos da sua veracidade. Considerando que o limite entre esses três gêneros é mínimo, Todorov assevera que cabe ao fantástico a característica de se localizar no limite dos dois gêneros, ocorrendo em circunstâncias permeadas de incertezas: "O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face um acontecimento aparentemente sobrenatural" (TODOROV, 1975, p. 31). No romance *A travessia dos sempre* vivos, nota-se essa sensação de hesitação mencionada pelo estudioso.

> Bati palmas na porta do casarão, ô de casa, abriram, uma senhora idosa acompanhada dum jovem muito bonito, louro de olhos verdes, em silêncio me olharam. Eu disse, Marta Corá me convidou pra passar a noite na fazenda, encontrei com ela na porteira, já vem vindo. Os dois me olharam espantados um para o outro, a senhora continuou muda, o rapaz se adiantou e disse, a moça tá enganada, dona Marta



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> Corá já morreu, tá fazendo um ano, hoje exatamente, mas a moça pode ficar, tem muitos quartos na casa. (ALBUES, 2019, p. 19)

Outros pesquisadores também abordam de forma aprofundada esse tipo de literatura tão utilizada por muitos escritores atualmente. Filipe Furtado concorda com Todorov em muitos pontos, no entanto, afirma que a principal característica da literatura fantástica é a ambiguidade proporcionada ao leitor. Segundo o estudioso português, as incertezas suscitadas ao longo da narrativa fantástica não podem em nenhum momento ser esclarecidas. Nesse sentido, o crítico observa que: "É, portanto, a criação e, sobretudo, a permanência da ambiguidade ao longo da narrativa que principalmente distingue o fantástico dos dois gêneros que lhe são contíguos" (FURTADO, 1980, p. 36); e conclui: "Assim, um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambiguidade, a mantém ao longo da intriga" (p. 40).

Selma Calasans Rodrigues, por sua vez, analisa os conceitos trabalhados inicialmente por Todorov, porém a estudiosa acrescenta o aspecto do fantástico *stricto sensu,* "o que determina a fantasticidade *stricto sensu* é exatamente a brecha deixada pela narrativa ao inserir no enunciado a pergunta: Será ou não sonho? Ou seja, uma indagação sobre os limites entre o sonho e o real" (RODRIGUES, 1988, p. 33-34). A estratégia é utilizada por Tereza Albues em *A travessia dos sempres vivos*:

> Com o som da voz de Cipriano ainda ecoando, adormeci na beira do córrego. Quando acordei vi que o barranco desaparecera, eu tinha sido transportada para longe, me descobri numa elevação de terra coberta de vegetação, uma pequena ilha, único lugar que não havia sido invadido pelas águas que avolumaram inexplicavelmente durante a noite. (ALBUES, 2019, p. 81)

Ainda sobre a literatura fantástica, David Roas defende que o medo deve estar presente nas narrativas que permeiam essa zona do fantástico, causando uma perplexidade no leitor, fazendo-o questionar sobre a veracidade dos fatos, e por fim não encontrando a elucidação para tais incertezas. É importante salientar que o próprio estudioso admite que a palavra medo não seria a mais adequada, mas que no momento, por comodidade, ele a usaria. De acordo com Roas, "para começar, devo dizer que esse é um tempo problemático, sobretudo pela confusão que se produziu no uso comum entre termos amiúde considerados sinônimos: medo, terror, inquietude, angústia, apreensão, desconcerto ou inquietante estranheza" (ROAS, 2014, p. 135). Em *A travessia dos sempre* vivos, o "medo ancestral" (ALBUES, 2019, p. 47) domina Taisha e impede a evolução da



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

personagem em busca do auto conhecimento:

> De repente sou empurrada para a estrada, não sei se pelo vento ou a cabeça de uma fera felpuda, o macio nas minhas costas nem olhei para trás, estava aprendendo a conviver com o inusitado, a me desvencilhar do medo ancestral que bloqueia a nossa evolução. (ALBUES, 2019, p. 67)

Portanto, segundo Roas, o sobrenatural é elemento essencial nesse tipo de literatura. Nas histórias escritas por Tereza Albues, nota-se não só essa sensação de incerteza citada por Todorov, a ambiguidade defendida por Furtado, mas também as inquietações mencionadas por Rodrigues, além de situações que despertam o medo, causado, muitas vezes, pelo desconhecido, como aponta Roas. São histórias envolventes que estão no limite do real com o irreal, cujos elementos insólitos contribuem para os mementos de reflexão de Taisha e consequentemente a levam a um processo de evolução:

> Tomei um susto danado, imediatamente selei o cavalo e já estava colocando as esporas quando vi João Padre passar com uma braçada de livros, o cajado de canela, roupa branca, turbante branco, parou, me olhou, me cumprimentou sério, respondi, não tenho dúvidas, era ele em carne e osso, apenas não conversamos porque “el brujo” era assim, tinha dia que estava pra prosa, tinha dia que virava mudo, fechava a cara, dava até medo. (ALBUES, 2019, p. 104, ênfase no original)

São nos momentos que tais acontecimentos sobrenaturais surgem na narrativa, ligados ao místico e à espiritualidade, que se percebem os elementos da literatura fantástica. São histórias envolventes e que estão no limite do real com o irreal, cujos elementos insólitos contribuem para os mementos de reflexão de Taisha, construindo novas perspectivas de vida, de personalidade, e consequentemente conduzindo-a a um processo de evolução.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# A (RE)(DES)CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA EM *A TRAVESSIA DOS SEMPRE VIVOS*

Outras características marcantes na obra albuesana são o misticismo, o espiritualismo e a busca por um autoconhecimento. De acordo com Hilda Magalhães (2001), essa era uma prática recorrente nas décadas de 1980 e 1990, por influência das novas tendências da época, como a valorização de diferentes religiões e do místico-esotérico. Segundo Nelly Novaes Coelho, em sua obra, a busca pelo conhecimento metafísico apresenta-se por intermédio de personagens que peregrinam em uma "busca do eu essencial, a ser descoberto como parte integrante do outro ou do cosmo" (COELHO, 2002, p. 615).

É exatamente nessa perspectiva de peregrinação e deslocamento que se enquadra a obra *A travessia dos sempre vivos*. "Parti imediatamente (...) virei andarilha, estradas não teriam segredos para meus pés" (ALBUES, 2019, p. 20). A narrativa enreda o leitor em uma atmosfera mística, permeada de mistérios. Os fatos são apresentados por Taisha, que empreende uma verdadeira peregrinação em busca das verdades sobre a vida de seu bisavô, João Pedro. Para isso, ela reconstitui os passos do bisavô, ouvindo quem conheceu ou conviveu com o padre que abandonou a batina para casar-se com a ex-escrava Teodora. "É na estrada que hei de encontrar a verdade sobre João Padre, longo e demorado será o percurso do aprendizado que iniciei, ainda não estou preparada, devo buscar dentro de mim o caminho que me levará até ele" (ALBUES, 2019, p. 88).

Os capítulos do livro são divididos, ora narram a peregrinação de Taisha, ora contam a vida de João Pedro e Teodora depois de casados. A pequena população de Livramento ficou chocada, alguns ficaram indignados com a atitude do padre. Diante dos preconceitos, dos olhares maldosos, das fofocas e das humilhações que o casal sofrera, o fim de João Pedro foi à loucura. Por muito tempo ele se questionou por que Deus o abandonou? Em meio aos conflitos internos da personagem, ele "vivia angustiado, deprimido, tanta repressão e ofensa causavam revolta, nojo, raiva" (ALBUES, 2019, p. 60).

Durante sua passagem por Livramento, um dos recursos usados por Taisha para coletar dados/informações para sua pesquisa, foi ouvir àqueles que participaram da vida de João Padre. Conforme explica Halbwachs: "Fazemos apelo aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar, o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma, embora muitas circunstâncias nos permaneçam obscuras" (HALBWACHS, 1990, p. 25). O sociólogo francês, embora afirme que as testemunhas não sejam essenciais para a validação de uma memória, destaca a importância delas para a confirmação de uma lembrança, pois:



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> (...) uma ou várias pessoas, reunindo suas lembranças, possam descrever muito exatamente os fatos ou objetos que vimos ao mesmo tempo que elas, e mesmo reconstituir toda a sequência de nossos atos e de nossas palavras dentro das circunstâncias definidas, sem que nos lembrássemos daquilo. (HALBWACHS, 1990, p. 27)

Dessa forma, Taisha utilizou-se das lembranças e memórias que o povo daquele pequeno vilarejo tinha de João Pedro, para recuperar as suas lembranças, para reforçar tudo aquilo que sempre foi dito sobre seu bisavô e que vinha confirmar as crenças que ela própria tinha dele. O fato de a memória ser o lugar onde está guardado tudo que vivemos, os frutos das relações sociais, além de preservar as experiências vividas, confirma a ideia de que tudo contribui de maneira significativa na construção da identidade do sujeito, não sendo diferente com a bisneta de João Pedro. A partir do momento que ela decidiu refazer o percurso do seu bisavô, ela sabia que não voltaria a mesma pessoa para casa. Seria outra, física e psicologicamente: "Meus cabelos cresceram, minha pele tornou-se curtida de sol, meus olhos esverdearam, muitos reconheciam em mim os traços de João Padre. Me envaidecia, me preocupava, a semelhança" (ALBUES, 2019, p. 20).

Partindo desse pressuposto, Maurice Halbwachs afirma que a memória individual de cada sujeito é influenciada pela memória coletiva de um grupo, pois o ser humano carrega consigo tudo aquilo que viveu e/ou presenciou em uma determinada sociedade ao longo de sua existência. Dessa forma, a memória individual precisa da coletividade para existir, para se estabelecer, porque somos constantemente influenciados pela memória do outro, construindo um conjunto de práticas a partir dessa influência. Corroborando com essa ideia, Jacques Le Goff assevera que "a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e da sociedade de hoje, na febre e na angústia" (LE GOFF, 1990, p. 476).

Além disso, um sujeito é constituído a partir de um contexto social, não é um ser totalmente isolado, constrói a memória individual a partir do social, e o social é coletivo. A personalidade é formada a partir das experiências, e consequentemente, das memórias. Com o passar do tempo, essa personalidade vai se alterando, posto que ninguém é o mesmo sempre. Mudamos de acordo com as experiências passadas no percorrer da vida, porque o ser humano é mutável, assim como suas memórias. Foi por isso que Taisha decidiu mudar a estratégia. Ela "acreditava haver uma razão de estar seguindo um caminho tão diverso do planejado por aquela moça que escrevia comodamente instalada em Livramento embora fosse idêntico o nosso objetivo" (ALBUES, 2019, p. 20).



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Nesse pressuposto, percebe-se o conceito de identidade definida por Stuart Hall. A concepção do homem pós-moderno, segundo o sociólogo, não possui uma identidade única e definida, pelo contrário, a identidade seria construída de acordo com suas experiências, com o contato feito ao longo da vida, em diferentes situações e sociedades. Ainda, consoante o estudioso, a identidade desse homem pós-moderno pode ser modificada no decorrer dos anos, totalmente influenciada pelo meio que o cerca. Segundo Hall:

> (...) a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento (...). Ela permanece sempre incompleta, está sempre "em processo", sempre sendo formada. (HALL, 2006, p. 38, ênfase no original)

Essa definição sobre a construção da identidade do homem pós-moderno está em constante transformação, defendida por Hall, contraria outros conceitos tidos como verdades séculos atrás. Nem sempre se acreditou nisso. Anteriormente, de acordo com a concepção do sujeito Iluminista, entendia-se que o homem era um ser único, cuja identidade nascia com ele, e nunca ou pouco se alterava ao longo de sua vida. Uma ideia muito individualista que, segundo Hall, está:

> (...) baseada numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo "centro" consistia em um núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essenciabnente o mesmo - contínuo ou "idêntico" a ele ao longo da existência do indivíduo. (HALL, 2006, p. 11, ênfase no original)

Outra concepção de identidade contestada por Hall é aquela definida como sujeito sociológico. Essa concepção, por sua vez, defende que a identidade do homem sofre mudanças ao longo de suas experiências, no entanto, ela parte do pressuposto de uma identidade central, nascida com ele. "O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o 'eu real', mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais 'exteriores' e as identidades que esses mundos oferecem" (HALL, 2006, p. 11, ênfase no original). As transformações que a própria Taisha sofreu ao longo de sua jornada descarta essa ideia de "eu real" engessado. Ela sentia que o seu "eu anterior" (ALBUES, 2019, p. 85) mudaria: "Como pretendia alcançar o voo de João Padre, pássaro arisco-raro-veloz sem me arriscar no salto mortal, perder de vista o chão, me



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

perder de mim e me encontrar em outra pessoa que de dentro de mim não ousava arrancar?" (ALBUES, 2019, p. 85).

Ainda de acordo com Hall, a ideia da formação identitária do homem pós-moderno está sujeita a constantes alterações, o que é totalmente aceitável e justificado, visto que desde o advento da Modernidade o mundo sofreu constante evolução, com grandes mudanças nas áreas econômicas, política e social, e tudo isso, consequentemente, afetaria o homem e a construção da sua identidade. Seria impossível não perceber, sentir essa influência, pois

> (...) um tipo de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Essas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. (HALL, 2006, p. 9)

Percebe-se, portanto, que o percurso da protagonista ultrapassa a história de João Pedro, culminando na busca pelo seu autoconhecimento. As memórias resgatadas por Taisha conduzem a um processo de reflexão sobre sua história, para firmar a sua identidade enquanto pessoa. Força, coragem e determinação são características bem demarcadas em Taisha, ao enfrentar, sozinha e de maneira tão destemida, conflitos e situações desafiantes e assustadoras como seres sobrenaturais, assombrações, lugares ermos e pessoas desconhecidas. Em alguns momentos da narrativa a própria Taisha se questiona a respeito do verdadeiro objetivo da sua busca:

> Por que sigo as pegadas de João Padre? Sofro intensamente saudades de casa, dos amigos, o conforto do meu quarto, lençóis frescos, a comida quente e saborosa das mãos de Deolinda nossa empregada desde que eu tinha três anos. Enfrento diariamente dificuldades, temores, perigos, estou em busca de quê? De bisavô ou de mim? (ALBUES, 2019, p. 50)

Diante de tal questionamento, percebe-se a necessidade de Taisha se autoconhecer, de se encontrar, de repensar a sua identidade a partir das experiências de seu bisavô. Com base nas memórias coletivas e individuais das pessoas que conviveram com João Pedro, a protagonista vai montando um quebra-



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

cabeça, desvendando mistérios de sua própria existência, e consequentemente, se refazendo, se reconstruindo física e espiritualmente. Dessa forma, a memória individual de Taisha precisava, por algum motivo, da memória coletiva do povo que fazia parte da vida de seu bisavô, para se firmar, para se estabelecer. Confirmando, dessa maneira, a prerrogativa de que somos constantemente influenciados pela memória do outro, construindo um conjunto de práticas a partir dessa influência.

Em relação a ida de Taisha até Livramento, está ligada ao fato de que ela não conheceu o seu bisavô. "Mas eu não sou ele, por que pretender agregar o meu destino a de um homem que eu nem conheci?" (ALBUES, 2019, p. 50-51). Tudo que ela sabe sobre ele é o que outras pessoas contaram, as memórias de seus familiares, as experiências deles. Nesse sentido, sobre a necessidade de Taisha ir até o local onde João Padre viveu, pode-se recorrer à ideia de "memória do local" (ASSMANN, 2011, p. 317) defendida por Aleida Assmann. Nota-se em *A travessia dos sempre vivos* a possibilidade de Taisha poder sentir a essência do local por onde João Pedro passou, e também comprovar que o local poderia revelar muitos mistérios. Nesse sentido, Assmann aponta para a "possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores da recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos" (ASSMANN, 2011, p. 317).

Diante dos fatos narrados na obra, percebe-se que refazer o percurso João Padre foi muito importante para Taisha. Ela sabia que ir até o local, conversar com as pessoas, ouvir os relatos, esclareceria muitas incertezas que ela carregava consigo. Mesmo que esses relatos tivessem divergências, visto que cada um tinha um fato curioso para contar sobre o enigmático padre.

> Sofregamente recolhia informações, não queria perder um único detalhe de sua vida, fascinada. Tantas vezes as revelações foram por demais dolorosas que meu coração recuava, parecia não aguentar beber da fonte genuína os mistérios que se abriam em toda a plenitude à medida que eu avançava, indagava e também era questionada no que estava tentando realizar. (ALBUES, 2019, p, 20)

Outro objetivo de Taisha era escrever um livro sobre João Padre. No entanto, ela queria ir além do que haviam lhe contado, saber dos detalhes. Por isso escolheu refazer o caminho sozinha e tirar suas próprias conclusões. Assim que Taisha começou sua peregrinação, recebeu este conselho:



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> (...) apague da memória tudo o que até agora lhe disseram, escute. Tome o caminho de peregrinação do seu bisavô, acompanhe as dobraduras das águas e montanhas, ouve a fala dos moradores da estrada, dos sítios, rincões e fazendas, tente reconstruir a trajetória dele até a Colina de Amah onde ele há de se mostrar para você se tiver querência. (ALBUES, 2019, p. 20)

A cada trajeto percorrido, a cada pessoa encontrada, a cada diálogo realizado, Taisha se deparava com uma versão sobre a história de seu bisavô. Para alguns um mito, para outros um bruxo, um grande pecador, pois desagradou a Deus, após abandonar o sacerdócio. Nesse sentido, encontra-se a ideia defendida por Beatriz Sarlo (2007), de que é difícil representar a memória fidedignamente, cada narrador coloca no seu relado o seu jeito de ver as coisas e os acontecimentos, e mais, que o elemento imaginativo é extremamente relevante para a representação da memória. Diante de tais colocações, convém destacar, que independente da forma como João Pedro era rememorado, o fato é que ele foi uma figura muito representativa na cidade de Livramento e arredores, todos tinham algo a dizer, a contar do jovem padre:

> Quem irá de se levantar neste mundo para agrupar palavras, reescrever a história vivida na vida de João Padre, gênio, visionário, homem fora de seu tempo, transgressor da monotonia, linha avançada duma era que não aparecia nos sonhos das elites sem tempo a perder com abstracionismos. (ALBUES, 2019, p. 117)

A respeito das diferentes histórias que Taisha ouviu sobre seu bisavô, é importante destacar também o que Ricoeur (2007) discorreu sobre até que ponto o testemunho pode ser confiável. Para o filósofo, basta que uma pessoa aceite aquele relato como verdade, a partir daí o testemunho pode ser validado. Então, a protagonista da narrativa vai levar consigo aquilo que está mais próximo do que ela sempre acreditou ou pensou sobre João Padre. Cada relato só veio a esclarecer alguns questionamentos que ela tinha, que sempre trouxera consigo, desde a infância. Nota-se que alguns relatos contados eram questionados por Taisha: "(...) digo que estou atarantada, que não tem cabimento o que dela ouvi, anos de buscas serem invalidados pela fala desta criatura?" (ALBUES, 2019, p. 88).

João Pedro era um homem muito inteligente, culto, conhecedor de diferentes áreas de conhecimento. Não só da bíblia, mas também entendia de questões de direito, filosofia e sociologia. Logo depois que deixou a batina, passou a auxiliar as pessoas com conselhos a respeito desses assuntos. Certamente, esse fato de ajudar muita gente, não só aqueles do pequeno vilarejo onde morava, mas



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

também os dos vilarejos vizinhos, fez com que a fama do ex-padre se prolongasse por vários anos e por diferentes locais, permanecendo nas memórias das pessoas daquela região. A própria Taisha reconhecia isso, sabia a importância de reconstituir orgulhosa os caminhos percorridos pelo homem-mito que seduziu e confrontou legiões de homens e situações das mais diversas.

## CONCLUSÃO

A ambientação da maioria das obras de Albues reafirma o compromisso da escritora em resgatar as tradições, cultura, hábitos, costumes e dizeres do povo mato-grossense. Embora tal abordagem não pareça ser o foco principal das narrativas albuseanas, visto que as tramas são muito bem construídas, em meio a personagens intrigantes e histórias envolventes, emaranhadas de mistérios, além de possuírem denúncias sérias de relevância social. Em suas obras, Albues redesenha o cenário de onde nasceu e viveu por um longo tempo, valorizando e propagando, dessa maneira, o povo e as particularidades de Mato Grosso.

Em *A travessia dos sempre vivos*, Albues enfatiza o fantástico e o protagonismo feminino. A força, a coragem e a determinação são características bem demarcadas em Taisha, ao enfrentar, sozinha e destemida, conflitos e situações desafiantes e assustadoras como seres sobrenaturais, assombrações, lugares ermos e pessoas desconhecidas.

Quanto às questões identitárias, é evidente que somos seres em constante mutação e sempre em processo de (des)(re)construção de nossa identidade. Dentre os diversos aspectos que podem contribuir para as mudanças de nossa individualidade, a memória é o que mais influencia nesse processo, visto que voltar ao passado, relembrar, reviver momentos, é algo que faz pensar, refletir, ponderar e, muitas vezes redimensionar e redirecionar a vida. Com a personagem Taisha não foi diferente e, em vários momentos do romance, ela deixa evidente as mudanças pelas quais passara: aquela moça que saiu de casa não era a mesma ao fim da travessia.

Corroborando com essa ideia, ao fim da narrativa, Taisha encontra uma caravana de ciganos, momento em que descobre quem eram os seus descendentes, de onde ela vinha, quais eram as suas origens. Fechando, assim, o ciclo de peregrinação e autoconhecimento pretendido e traçado por ela, a busca pela reconstituição da história de vida de seu bisavô, a protagonista se encontrou, redescobrindo-se.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# REFERÊNCIAS

ALBUES, T. *A travessia dos sempre vivos.* Cuiabá: Entrelinhas, 2019.

ASSMANN, A. *Espaços da recordação:* formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: UNICAMP, 2011.

COELHO, N. N. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001).* São Paulo: Escrituras, 2002.

FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva.* Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

LE GOFF, Jacques. *História e memória.* Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas: UNICAMP, 1990.

MAGALHÃES, H. D. G. *História da literatura de Mato Grosso:* século XX. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento.* Tradução de Alain Francois *et al.* Campinas: UNICAMP, 2007.

ROAS, D. *A ameaça do fantástico*: aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: UNESP, 2014.

RODRIGUES, S. C. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

SARLO, B. *Tempo passado:* cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica.* 3. ed. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# Literatura e (in)formação

*Scripta Alumni* **Curitiba, Paraná, v. 24, n. 2, p. 1-230, jul.-dez. 2021. ISSN: 1984-6614 eISSN: 2676-0118**
https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/index

Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# O VISÍVEL E O INVISÍVEL: UMA LEITURA ESPECULATIVA DE *LE PEINTRE DE LA VIE MODERNE*[1]

## THE VISIBLE AND THE INVISIBLE: A SPECULATIVE READING OF *LE PEINTRE DE LA VIE MODERNE*

*Gabriel Loureiro Pereira da Mota Ramos* [2]

*Artigo submetido em: 12 set. 2021*
*Data de aceite: 17 nov. 2021*
*Data de publicação: 20 dez. 2021*

**RESUMO**: O presente artigo desenvolve uma indagação especulativa acerca das relações entre o tempo e a experiência estética, tal como pensados por Baudelaire em *Le peintre de la vie moderne*. Em diálogo com os importantes trabalhos de Benjamin (1996; 2015), Froidevaux (1986), Jauss (2013) e Bohrer (1996), traçamos uma articulação entre as condições de experiência do tempo histórico na modernidade e o significado especulativo do tempo, na trilha de como o pensa Bohrer, para analisarmos a relação entre tempo, subjetividade e experiência estética no ensaio de Baudelaire, articulando-o a uma noção ampla de mundo e de real como inexauríveis, elementos essenciais à concepção especulativa de literatura defendida por Baudelaire, para quem a forma literária é sempre contingente e universal e, portanto, sem fronteiras.
**Palavras-chave:** Baudelaire. Modernidade. Estética.

**ABSTRACT:** This article develops a speculative reflection on the relations between time, subjectivity and the aesthetic experience, such as proposed by Baudelaire in his essay *Le peintre de la vie moderne.* In discussion with the important contributions of Benjamin (1996; 2015), Froideveaux (1986), Jauss (2013) and Bohrer (1996), we articulate the historical temporal experience of modernity and the speculative meaning of time, from a post-kantian perspective, in order to analyse the relations between time, subjectivity and aesthetic experience in Baudelaire's essay thereby articulating it with a broad concept of world, understood as inexhaustible. Such a conception is essential to the speculative ideia of literature developed by Baudelaire, for whom the literary form is always at the same time marked by the contingency and the universality and, thus, without borders.
**Keywords:** Baudelaire. Modernity. Aesthetics.

1 Texto orientado pelo Prof. Dr. Eduardo Melo França, Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio financeiro da Propesqi (Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação).

2 Graduando do Curso de Licenciatura em Letras - Português da Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE, Brasil. http://lattes.cnpq.br/4179360462077222 / https://orcid.org/0000-0003-2424-1194



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# INTRODUÇÃO

Passados mais de trinta anos da onda pós-estruturalista e do dito pós-modernismo, conhecidos pelas por vezes histéricas teses sobre o fim da idade moderna, certos problemas basilares que marcaram a modernidade cultural continuam abertos e de grande relevância. Naturalmente, são vastos e complexos, abarcando áreas que vão da epistemologia à teoria estética, da filosofia política à chamada crítica cultural, por sua vez etérea e ocupada com objetos os mais diversos. Interessante em tudo isto é notar que, no que diz respeito à reflexão sobre as artes, isto é, à teoria estética, os pontos fundamentais que marcam o debate cultural são, senão os mesmos, ao menos muito próximos daqueles que marcaram o século XIX.

Neste sentido, Peter Zima (2005) argumenta de modo convincente que grande parte das teorias literárias do século XX podem ser relacionadas, cada uma a seu modo, com três grandes matrizes do pensamento estético: a kantiana, a hegeliana e a nietzschiana. Mesmo quando negando a autonomia do estético, como o fazem em geral o marxismo e os *cultural studies*, tais vertentes críticas com ele se relacionam, ainda que implicitamente. O estético, como indagação especulativa, é um dos elementos mais radicalmente modernos de nossa matriz cultural — é ele, deseje-se ou não, que se põe como problema, ainda quando negado, ignorado ou inconscientemente escamoteado, como aliás argumentou lucidamente Eagleton (2004).

Se a indagação sobre a especificidade das artes ainda é, no bom sentido da palavra, um problema intelectual, os textos responsáveis por fundar a reflexão estética na modernidade constituem documentos preciosos, cujo estudo é ainda de interesse. Como se sabe, Baudelaire é, neste ponto, um dos nomes mais famosos, responsável por inaugurar nossa modernidade poética e



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

crítica. Foi ele quem, no ensaio sobre Constantin Guys, forneceu a definição de modernidade, assim descrevendo uma experiência de tempo histórico marcada pela mudança e pela efemeridade. A partir desta formulação, Baudelaire propõe uma nova visão sobre o belo, sob cuja influência, como argumenta Froidevaux (1986), ainda vivemos. Se o professor francês está certo, seria interessante relermos o ensaio baudelairiano, a fim de indagarmos se não é possível encontrar recursos insuspeitos, que podem contribuir para uma reflexão sobre a experiência do estético, no quadro de um pensamento de matriz pós-kantiana.[3]

Inspirados pelo estudo de Bohrer (2014) sobre a figura reflexiva do tempo na poética de Baudelaire, propomos neste trabalho uma leitura especulativa do ensaio *Le peintre de la vie moderne* à luz do conceito de tempo tal como desenvolvido pelo crítico alemão, com o objetivo de pensar o enlace entre a experiência estética e a estrutura temporal da subjetividade, cujo cerne é o desejo. Articulando um dos pontos centrais da tradição pós-kantiana em uma figura de alto relevo como Baudelaire, pretendemos contribuir para a teoria estética e para o pensamento do ficcional, desenvolvendo o que nos parece ser o elo fundamental entre seus elementos transcendentais[4]: a subjetividade, o tempo e o desejo.

O artigo percorrerá, assim, o seguinte caminho: definiremos o que entendemos por uma leitura especulativa, à luz da tradição pós-kantiana, a fim de esclarecer nossa abordagem analítica. Depois, comentaremos os primeiros parágrafos de *Le peintre de la vie moderne*, para descrever a interpretação tradicional do ensaio, notadamente as de Benjamin (1996) e Jauss (2013), de modo a demarcar a especificidade de nossa leitura. Este passo será necessário como preparação ao ponto central de nosso artigo: a discussão, inspirada em Bohrer (1996), da figura do tempo reflexivo como condição de possibilidade para a experiência estética, tal como formulada no *Le peintre de la vie moderne*. Demonstraremos então como esta noção de tempo constitui o nível profundo sobre o qual a interpretação tradicional do conceito de **modernidade** se apoia, para enfim refletirmos sobre o significado da forma na estética baudelariana e sua relação especulativa com o mundo: relação não de espelhamento, mas de articulação, pelas bordas do visível, da invisibilidade latente no real.

## LEITURA ESPECULATIVA COMO INDAGAÇÃO DO ESTÉTICO

Propomos uma leitura especulativa do ensaio baudelairiano. É necessário, por bem da clareza, explicar o que entendemos pelo termo especulativo e fornecer a razão em função da qual nos servimos deste adjetivo. Especulativo,

[3] Referimo-nos à noção de tradição pós-kantiana, por nós defendida em *A experiência ficcional e os campos de intelecção: para introduzir a tradição pós-kantiana* (RAMOS, 2021, no prelo).
[4] No sentido kantiano de "condições de possibilidade" (cf. KANT, 1974; FRANK, 1989).



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

aqui, tem o sentido que lhe deu a tradição pós-kantiana, em que era entendido como saber do Absoluto (cf. FRANK, 1989; BOWIE, 2003). Já em Kant o pensamento especulativo era definido por colocar-se além dos limites da experiência possível, fechando-se portanto à ciência natural, que opera por via de conceitos e, pois, utiliza-se do entendimento (*Verstand*). Neste sentido, especulativa é propriamente a razão, *Vernunft*, capaz de pensar as ideias de modo autônomo, sem limitar-se ao campo fenomênico. Daí Kant afirmar:

> Eine theoretische Erkenntniß ist speculativ, wenn sie auf einen Gegenstand oder solche Begriffe von einem Gegenstande geht, wozu man in keiner Erfahrung gelangen kann. Sie wird der Naturerkenntniß entgegengesetzt, welche auf keine andere Gegenstände oder Prädicate derselben geht, als die in einer möglichen Erfahrung gegeben werden können. (...). Wenn man nun vom Dasein der Dinge in der Welt auf ihre Ursache schließt, so gehört dieses nicht zum natürlichen, sondern zum speculativen Vernunftgebrauch. (KANT, 1974 p. 422)[5] [6]

Sabe-se que o termo é, depois, utilizado largamente por Novalis, Schlegel, Schelling, Schleiermacher e, sobretudo, Hegel, que o tornou famoso. Na *Phänomenologie des Geistes* (1988) e na *Wissenschaft der Logik* (2008), o termo é definido como o aspecto fundamental de todo saber filosófico, cujo modo de operação é o conceito, *Begriff*. Na medida em que o *Geist* é espírito autopensamente, o meio adequado pelo qual pode conhecer-se a si mesmo e pensar-se é a proposição especulativa, a única capaz de articular a ideia. É neste sentido que a figura da negação autorrelacionada — tomamos a designação de Frank (1989) e Henrich (1970) — aparece como a estrutura de raciocínio da lógica hegeliana. O trabalho do negativo — pelo qual uma imediaticidade é negada em sua imediatez, duplicada pela mediação para depois ser sintetizada em uma unidade em que se conservam os momentos anteriores — é assim definido por Hegel:

[5] "Um conhecimento teórico é especulativo quando ele se relaciona com objetos ou conceitos, para os quais nada há de correspondente na experiência. Ele se coloca , por isso, em contraste com o conhecimento natural, o qual só se relaciona com objetos ou predicados que podem ser dados em uma experiência possível. Quando por isso se produzem inferências sobre o Ser do mundo, pensando a partir dos objetos naturais em procura à causa última destes, então pertencem tais inferências e o conhecimento que com elas se produz ao uso especulativo da razão, e não a seu uso natural."

[6] As traduções de ora em diante, com a exceção das citações de *Sobre a modernidade* (BAUDELAIRE, 1996), foram feitas por nós.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> Spekulative Philosophie ist das Bewusstsein der Idee, so daß alles als Idee aufgefasst wird; die Idee aber ist das Wahre im Gedanken, nicht als bloße Anschauung oder Vorstellung. Das Wahre in Gedanken ist näher dieses, daß es konkret sei, in sich entzweit gesetzt, und zwar so, daß die zwei Seiten des Entzweiten entgegengesetzte Denkbestimmungen sind, als deren Einheit die Idee gefasst werden muss. Spekulativ denken heißt, ein Wirkliches auflösen und dieses in sich so entgegensetzen, daß die Unterschiede nach Denkbestimmungen entgegengesetzt sind und der Gegenstand als Einheit beider aufgefasst wird. (HEGEL, 1993, p. 30)[7]

Como é evidente, um tal processo supõe precisamente a cognoscibilidade daquilo que, para Kant, não pode ser conhecido, porque fora do campo fenomênico: o Absoluto. Naturalmente, em Hegel essa tarefa quase impossível tem nome e fama: dialética. É ela o modo adequado pelo qual é possível pensar o Absoluto, porque a dialética é o movimento de autopensar-se do *Geist*, capaz de manter a identidade do idêntico e do diferente.

Para não repisar o já largamente sabido, assinalemos apenas: na medida em que nossa preocupação é pensar o estético como campo autônomo, não nos interessa a formulação hegeliana, responsável aliás por rebaixar hierarquicamente a arte na escala dos saberes do Absoluto. Apesar de toda sofisticação filosófica que a figura da negação autorelacionada possui, postular a cognoscibilidade do Absoluto é anular a autonomia e a especificidade do estético, cuja condição é a de ser um fenômeno não-conceitual. Como veremos, a incognoscibilidade, sob a figura do invisível, é o predicado fundamental do estético para Baudelaire.

A perspectiva que tomamos é portanto decisivamente kantiana. Isso significa que, para nós, o estético deve ser pensado como autônomo, mas, na medida em que nele não obtemos conhecimento conceitual sobre fenômenos, o pensamento que dele se ocupa é antes de tudo especulativo. Ora, para Kant o Absoluto, *das Ding an sich*, era incognoscível, mas não por isso impensável, o que supõe dizer: é possível pensar o Absoluto, isto é, sobre ele especular, embora não o possamos conhecer. Porque o fenômeno estético não se deixa subsumir em conceitos do entendimento nem em ideias da razão — isto é, não se submete nem ao conhecimento da natureza nem à razão prática —, a maneira apropriada para dele aproximarmo-nos não é via pensamento conceitual, indutivo ou dedutivo,

[7] "Filosofia especulativa é a consciência/conhecimento das ideias, de tal modo que tudo é apreendido não como representação, mas como ideia, a qual constitui precisamente o verdadeiro no pensamento. O verdadeiro no pensamento consiste no fato de que seja concreto, isto é, que se divida de tal modo que os dois lados que compõem a divisão [os dois lados do dividido] sejam determinações opostas do pensamento, a unidade das quais deve ser compreendida como correspondendo à Ideia. Pensar especulativamente significa pois dissolver um efetivo em uma oposição, de maneira a opor as diferenças como determinações do pensamento e fazer assim o objeto ser apreendido como a unidade de ambas."



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

senão que pela especulação. Especular, neste sentido, é pensar o incognoscível, mantendo a delicada tensão entre sua inacessibilidade fundamental e a irremediável necessidade de pensá-lo. A leitura especulativa procura, com isso, aproximar-se de seu objeto respeitando-lhe a estrutura, ao mesmo tempo em que, pela emulação desta mesma estrutura[8], ilumina-o e aclara-o.

Esta é, pois, nossa proposta: reler *Le peintre de la vie moderne* especulando como, neste ensaio, Baudelaire fornece elementos para pensarmos a experiência estética em sua dimensão radicalmente temporal e subjetiva.

Assim, analisaremos, antes, os primeiros parágrafos com que Baudelaire abre seu texto, a fim de vermos qual a tradicional leitura do ensaio, representada aqui pelas figuras de Jauss (2013) e Benjamin (1996, 2015). Veremos que ambos se preocupam com o estatuto do conceito de modernidade e pensam o tempo como categoria histórica. Sem negar tal fato, demonstraremos como um outro sentido do tempo, especulativo e ontológico, funciona como condição de possibilidade do primeiro, em necessária consonância com uma teoria da subjetividade, sob a figura do gênio, e da realidade como infinitude inexaurível, patente na dialética do visível e do invisível. É o desenvolvimento de tal dialética que nos permitirá compreender como Baudelaire oferece uma sutil noção de forma literária, articulada à ideia de mundo como infinitude inexaurível e sem fronteiras, em que o fenômeno literário aparece sob a paradoxal condição de um universal-contingente, isto é, um eterno-transitório.

## A TEORIA RACIONAL E HISTÓRICA DO BELO

É já nos primeiros parágrafos do ensaio que Baudelaire traça a famosa definição do belo na modernidade. Anunciando uma teoria racional e histórica do belo, pela qual este é dividido em duas metades, uma eterna e uma transitória, o poeta traça em poucas linhas o programa estético da modernidade *tout court*. Apesar da concisão e da aparente transparência da definição, é preciso analisar detidamente estas páginas, pois elas formam as premissas a serem desdobradas e demonstradas durante todo o ensaio, mesmo nas partes mais críticas e descritivas. Ao lado da seção IV, em que Baudelaire fornece a famosa definição de *modernité*, estas primeiras linhas deram ensejo a muitos comentários. Assim, citemos o crítico:

[8] Isto é: a leitura especulativa incorpora em sua estrutura de pensamento a tensão típica do estético, procurando apreendê-lo sem o reduzir a nenhuma outra causa a-estética. Teorias que buscam explicar o estético postulando causas que lhe são exteriores têm como resultado a destruição do objeto que deveriam explicar. O exemplo típico, porque grotesco, é o do marxismo mais simplório que busca explicar o estético em termos de *Ideologiekritik*, como produto superestrutural da sociedade capitalista. Para parafrasear famoso enunciado, *eppur è bello*.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro aprazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. Desafio qualquer pessoa a descobrir qualquer exemplo de beleza que não contenha esses dois elementos. (BAUDELAIRE, 1996, p.10-11)

Esta é a definição clássica, já muito conhecida e interpretada. Sua leitura tradicional enfatiza como, neste ponto preciso, uma autoconsciência histórica da modernidade é gerada pela recusa de modelos exemplares do passado. A chave é aqui a imagem das duas faces, a metade eterna e a metade transitória do belo. Jauß (2013), em influente estudo, nota que a palavra modernidade já possuía uma larga história semântica, mas apenas com Baudelaire ganha o sentido forte de ruptura com qualquer modelo do passado. Nesta perspectiva, a eleição do adjetivo **transitório** seria responsável por traduzir a consciência de uma ruptura temporal com a Antiguidade clássica, que não se restringe ao ato de negar a geração anterior, mas se formula como uma distinta consciência de tempo. Jauß observa que, com Baudelaire, o par *modernité/antiquité* deixa de ser uma dicotomia temática e passa a designar um modo específico de apreensão do tempo histórico, marcado pela transformação irremediável do moderno no antigo.

A interpretação de Jauß, embora uma reconstrução histórica e filológica da palavra modernidade, parece-nos feliz por salientar o teor antes de tudo reflexivo que a categoria modernidade possui em Baudelaire. O caráter dialético da interação dos termos, visível na imagem do *l'enveloppe amusante*, não passa despercebido ao crítico alemão. Por isso, sua leitura corre a contrapelo da proposta por Benjamin (1996), para quem a reflexão sobre a modernidade, desenvolvida por Baudelaire no *Le peintre de la vie moderne*, é insuficiente, pois não apresenta o enlace que a arte moderna manteria com a antiga.

Se Benjamin foi, em muitos lugares, um agudo leitor de Baudelaire, não nos parece correta sua apreciação aqui. O problema fundamental na leitura benjaminiana é a arbitrariedade com que traça certas conclusões e associações. Sem entrar no mérito maior das partes críticas de *A Paris do segundo império em Baudelaire*, assinalemos que sua leitura do *Le peintre de la vie moderne*, além de ocupar parte ínfima do capítulo dedicado à modernidade, é marcada pela compreensão temática da dicotomia moderno/antigo. A crítica que faz a Baudelaire é por isso injusta, pois reduz a simplicidade dicotômica o que fora pensado segundo uma chave dialética mais sutil. Comentando a citação acima,



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Benjamin simplesmente diz que "man kann nicht sagen, daß das in die Tiefe geht"[9] (BENJAMIN, 1996, p. 572). Ora, quem leia com calma o texto de Baudelaire só pode concordar com o crítico alemão sob condição de ignorar o argumento do poeta francês.

Já em *Alguns motivos em Baudelaire* (2015), a leitura benjaminiana se nuança por uma apreciação mais sutil. Se no primeiro estudo a ânsia por realizar um trabalho dialético-materialista obrigava Benjamin a cometer erros grosseiros — como a associação algo gratuita da Bohème e da figura de Blanqui a Baudelaire [10] —, o segundo ensaio é marcado pela brilhante noção de choque, pela qual contrapunha à **experiência** a **vivência**, assim descrevendo o modo histórico do tempo na modernidade. Com tais noções, Benjamin conseguia delinear a modernidade como um modo de estar no mundo, uma maneira de constituir-se no real e com ele relacionar-se. Apesar disso, o ensaio infelizmente não se debruça sobre *Le peintre de la vie moderne*, nem se indaga a respeito do significado especulativo do tempo na estética de Baudelaire, embora cite Bergson e Proust a propósito da discussão sobre a memória.

Entre as duas interpretações clássicas do texto de Baudelaire, a de Jauss nos parece ser mais lúcida. Sem dela discordarmos, proporemos uma leitura não orientada primordialmente pelo método filológico de reconstrução histórico-semântica. A utilidade do estudo do teórico de Konstanz consiste em evidenciar o caráter reflexivo do ensaio de Baudelaire, no qual as duas metades do Belo não devem ser entendidas como uma dicotomia, mas como polos de interação dialética. À diferença de Jauss, gostaríamos de enfatizar a presença de duas dimensões na compreensão do tempo, presentes neste ensaio. A primeira delas está associada à dimensão histórica já sublinhada. A segunda, por que nos interessamos, apresenta uma concepção especulativa do tempo, visto como figura reflexiva do-sempre-já-passado (cf. BOHRER, 2014), intimamente conectada aos conceitos de **curiosidade** e **homem do mundo**. Para evidenciarmos nossa hipótese, interpretaremos os trechos em que o primeiro sentido, do tempo como categoria histórica da modernidade, aparece com mais vigor, para então observarmos a emergência do segundo.

Logo após dar a famosa definição, a que ainda voltaremos, Baudelaire se põe a descrever a necessidade de uma representação do presente. Comentando a neoclássica *imitatio* dos antigos, afirma que "é excelente estudar os antigos mestres para aprender a pintar, mas isso pode ser tão-somente um exercício supérfluo se o nosso objetivo é compreender o caráter da beleza atual" (BAUDELAIRE, 1996, p. 26). A preponderância da beleza presente é clara e explícita, ainda que deva ser nuançada pelo entendimento de que "toda modernidade seja digna de transformar-se em antiguidade" pela extração da

[9] Não se pode ir ao fundo [da questão da modernidade].

[10] Sobre isso, as críticas bem argumentadas de Bohrer (2014) e Jauss (2013), bem como as objeções de Adorno (2015) a Benjamin, formuladas na carta de 10/11/1938, que se encontra na página 246 da edição da Autêntica.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

"beleza misteriosa que a época aí coloca" (BAUDELAIRE, 1996, p. 24). Baudelaire não pensa o moderno em mero nível temático, identificado facil e puerilmente com a grande cidade e com sua vida industrial: antes, se todo antigo já foi moderno, trata-se de apreender o moderno como núcleo invisível do tempo, que se deixa adivinhar pelas formas epocais sem, contudo, a elas se reduzir. Eis um primeiro passo, denso em sua complexidade especulativa, pelo qual a *imitatio* neoclássica torna-se verdadeira *emulatio* criativa: o estudo dos antigos deve visar a maneira pela qual o engenho formal, em suas distintas configurações, captara nas formas visíveis o coração invisível do tempo, a paixão e o tácito mundo dos homens de um tempo ido:

> Anteriormente afirmei que cada época tinha seu porte, seu olhar e seu gesto. É sobretudo numa vasta galeria de retratos (a de Versalhes, por exemplo) que se torna fácil verificar essa proposição. Mas ela pode estender-se mais amplamente. Na unidade que se chama nação, as profissões as castas e os séculos introduzem a variedade, não somente nos gestos e nas maneiras, mas também na forma concreta do rosto. Tal nariz, tal boca, tal fronte correspondem ao intervalo de uma duração que não pretendo determinar aqui, mas que certamente pode ser submetida a um cálculo (BAUDELAIRE, 1996, p. 27)

A *durée* que o poeta não deseja determinar — mas que pode certamente ser submetida ao cálculo — corresponde ao sentido histórico de *moderne*. Nas formas dos narizes e das bocas o que transparece é uma modernidade que se tornou antiga, por haver sido capaz de revelar o eterno pelo transitório que se foi. Narizes e bocas não são nem foram dados biológicos neutros, formas ideais e puras — pelo contrário, a diversidade das formas é testemunho da mudança histórica, da concretude que, moldando-as, se revela nos narizes e nas bocas. A história não é estática, não se reduz à repetição eterna de um passado, pois seu ser reside na mudança. O artista moderno, cujo objeto é o presente, não deve por isso cegamente curvar-se às obras do passado. Se elas lhe fornecem exercícios técnicos, não é lá que descobrirá a interação do eterno e do transitório, única capaz de dignificar o presente tornando-o passado. Daí afirmar:

> Se um pintor paciente e minucioso, mas dotado de uma imaginação medíocre, em vez de pintar uma cortesã do tempo presente, inspira-se (é a expressão consagrada) em uma cortesã de Ticiano ou de Rafael, é muito provável que fará uma obra falsa, ambígua e obscura. (BAUDELAIRE, 1996, p. 27)



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

É possível já observar, por esta breve discussão, que o adjetivo *moderne* refere-se a dois níveis: primeiro, a uma percepção **histórica** do tempo, como o determinado presente de uma época que deve tornar-se passado; segundo, a um nível especulativo, pelo qual moderno se deixa entender como a substância que habita o próprio devir histórico, em interação com o eterno que lhe é correlato. Este primeiro nível semântico da palavra, que oferece à leitura tradicional seu solo, enfatiza a diferença do moderno em relação ao antigo, pela insistência com que proíbe a mera imitação acrítica das obras do passado. A ruptura, enfatizada por Jauss e provavelmente a causa do erro de Benjamin, se dá na compreensão histórica e epocal do termo moderno, isto é, na exclusão do segundo nível semântico, sobre o qual todavia o primeiro está alicerçado.

Se o nível histórico-epocal do termo **moderno** parece aqui tão evidente, corroborando a leitura de Jauss, por que então propor um outro nível? Simples: porque a teoria, até aqui, ainda não dá conta de como algo se torna belo, como e por que um presente pode tornar-se passado: a invisibilidade que se deixa adivinhar pelas formas do presente é o próprio mistério a que o texto de Baudelaire abre um caminho e uma via, e abordá-lo pela mera compreensão epocal da modernidade não é suficiente, porque substitui a reflexão ontológica e especulativa pela pesquisa filológica e histórica. Por isso, a resposta para esta pergunta, acreditamos, reside no segundo nível de compreensão do tempo, pelo qual ele é articulado à subjetividade e à figura reflexiva do sempre-já-passado. É neste plano que gostaríamos de demarcar a especificidade de nosso estudo. Discutindo outros trechos do ensaio, poderemos oferecer uma diferente interpretação da primeira citação que vimos, de modo a ler a imagem das duas faces sob outra perspectiva. Vejamos como isso se dá.

## TEMPO, SUBJETIVIDADE, DESEJO

*Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrá cogli orecchi un suono d'una campagna; e nel tempo stesso coll'imaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un'altro suono*

(Giacomo Leopardi)

É na terceira parte do ensaio que Baudelaire comenta a figura de Constantin Guys. A propósito deste, define-o antes de tudo como **homem do mundo**, cujo traço marcante seria a **curiosidade**. Com estes dois termos aparentemente banais, Baudelaire começa a delinear uma estrutura complexa e interessante. Para ele, o homem do mundo deve ser compreendido à luz do *The man of the crowd*, o conto de Poe do qual o crítico extrai a imagem paradigmática do que entende por *curiosité*:



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> Resgatado há pouco das sombras da morte, ele aspira com deleite todos os indícios e eflúvios da vida; como estava prestes a tudo esquecer, lembra-se e quer ardentemente lembrar-se de tudo. *Finalmente, precipita-se no meio da multidão à procura de um desconhecido cuja fisionomia, apenas vislumbrada, fascinou-o num relance. A curiosidade transformou- se numa paixão fatal, irresistível!* (BAUDELAIRE, 1996, p. 17, ênfase acrescentada)

O homem do mundo, por ter-se visto diante da morte, é marcado pela experiência da convalescência, que transforma todas as coisas em fonte de grande interesse. Por isso ele se lembra e deseja com ardor lembrar-se de tudo, ávido de objetos e sensações. Mas não é apenas isso. Mais do que desejar a um só tempo todas as coisas, é uma indeterminada figura, por ele entrevista na multidão, que o fascina ao ponto da obsessão. Esta é a experiência da curiosidade, pela qual o homem do mundo, "cidadão espiritual do universo" (BAUDELAIRE, 1996, p. 19), deixa-se consumir por uma paixão que não possui objeto determinado: a curiosidade transformou-se numa paixão fatal, irresistível!

É neste contexto que Baudelaire associa, à figura do curioso homem do mundo, a da criança. Ela se interessa vivamente por tudo porque todas as coisas lhe parecem novas, as cores e formas se lhe revestem de uma atmosfera de embriaguez. Por isso: "A criança vê tudo como novidade; ela sempre está inebriada. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor" (BAUDELAIRE, 1996, p. 20). A fascinação pela qual é tomado o homem da multidão, paradigma e modelo do *homme du monde*, é a mesma da criança diante de formas novas. Fato importante: aqui, o novo e a novidade não estão articulados a nenhuma dimensão **histórica**, mas referem-se a uma certa qualidade da experiência, **pela qual os fenômenos fascinam porque apontam para além de si**. Assim, se a forma seduz a ambos, criança e artista, não é descabida a síntese que Baudelaire estabelece entre eles, pois "o gênio é somente a infância redescoberta sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada" (BAUDELAIRE, 1996, p. 18). É no compasso deste raciocínio que Baudelaire apresenta uma imagem fundamental:

> Um de meus amigos dizia-me um dia que, ainda pequeno, via seu pai lavando-se e que então contemplava — com uma perplexidade mesclada de deleite — os músculos dos braços, as gradações de cores da pele matizada de rosa e amarelo, e a rede azulada das veias. O quadro da vida exterior já o



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> impregnava de respeito e se apoderava de seu cérebro. A forma já o obcecava e o possuía. A predestinação mostrava precocemente a ponta do nariz. A danação estava consumada. É preciso dizer que essa criança hoje é um pintor célebre? (BAUDELAIRE, 1996, p. 19)

A importância da forma, que já antes fora sublinhada, aparece agora articulada à subjetividade do artista desejante. Se o homem da multidão deixou-se guiar **apaixonadamente** por um rosto entrevisto, tanto mais fascinante quanto mais indeterminado, para o jovem artista os músculos dos braços, as gradações das cores da pele nuançada de rosa e amarelo não constituem formas abstratas, mas só são fascinantes **porque existem para uma subjetividade que as deseja**. O estupor mesclado de delícias não parece ser gratuito, ecoando aqui o motivo perspicaz do **homem da multidão, apaixonado pelo rosto entrevisto**. Nestas primeiras páginas do ensaio, a relação do artista com a beleza é tratada desde um ponto de vista essencialmente ahistórico, cujos predicados residem na subjetividade e na paixão. Não importam aqui as épocas e suas relações, mas o impacto que os fenômenos e suas formas possuem sobre a subjetividade genial que as apreende. Este impacto, por sua vez, não é puramente intelectual, fruto da contemplação pura das formas. Pelo contrário, a paixão lhe é elemento constitutivo, o estupor da beleza não acontece sem mesclar-se com as delícias oferecidas pelo ato de ver. O gênio, por isso, é aquele que, movido pela mesma paixão da criança, subordina o espírito analítico e o engenho ao fascínio do belo, cuja apreensão formal constitui a tarefa do homem do mundo. Exatamente como em Giacomo Leopardi, a indagação sobre o belo em Baudelaire pressupõe e articula uma teoria da subjetividade e do desejo, que veem na ânsia e na sede de infinito o transcendental mesmo do que chamamos poesia.

A predestinação é, ao mesmo tempo, uma danação. Se a equação entre subjetividade, desejo e beleza faz sentido, a figura do artista enquanto **condenado** pode agora nos fazer entender como os três termos da equação só funcionam quando articulados à categoria do tempo, não o histórico apenas, mas o tempo como figura reflexiva do sempre-já-passado. O conceito é cunhado por Bohrer (2014) para descrever a percepção poética do tempo em *Les fleurs du mal*. Ponto fundamental do argumento bohriano é a compreensão do tempo como uma fonte infinita de carência, sob a designação do que chama de **figura reflexiva do sempre-já-passado**, pelo qual toda experiência humana é submetida a um radical processo de ausência, produzida pelo fato de nossa reflexão sempre engendrar uma insuficiência temporal em nossa relação com as coisas. Tal carência é, para Bohrer, sem perspectiva ou esperança de absolvição, porque constitutiva da estrutura mesma de nossa subjetividade. Segundo o esteta alemão, em Baudelaire esta figura, cujo valor é também filosófico, transforma-se em dispositivo literário altamente complexo. Para nós o *Der Abschied* (2014) tem alto valor, pois oferece uma singular e sofisticada reflexão sobre o tempo, a que, porém, não articula a dimensão do *desejo*, para nós fundamental. Neste sentido,



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

servir-nos-emos da concepção do tempo como sempre-já-passado, mas o postularemos como a condição mesma do desejo e, pois, da subjetividade. O tempo, produtor de carência infinita, revelar-se-á como condição do estético.

Retornando à nossa análise e à equação acima aludida, vemos que ela se torna clara quando Baudelaire, descrevendo Guys, volta a insistir no motivo do **homem da multidão**, aproximado à figura do *dandy* fascinado pelas massas:

> Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia. (BAUDELAIRE, 1996, p. 21)

Dispusemos em itálico todos os termos que sugerem a fluidez e furtividade do tempo. A graça movente que sempre escapa é plasmada por este caleidoscópio de imagens, cuja grandeza reside em sua insatisfação fundamental. O eu insatisfeito do não-eu busca, a cada instante, tornar a multiplicidade dos fenômenos em imagens que são mais vivas do que a vida ela mesma, instável e sempre fugitiva. Ora, tornar a vida mais bela é apanágio daquele que nunca se satisfaz com o dado imediato dos fenômenos, que sempre deseja enxergar além deles. Essa zona amorfa à qual se dirige o olhar insatisfeito do artista é o propriamente estético na experiência da beleza, mas ela só pode ser alcançada pela forma. É então aqui que se introduz o que chamaremos de dialética do visível e do invisível: o modo por que, através de objetos visíveis, algo invisível e amorfo, indeterminado como o rosto entrevisto na multidão, pode momentaneamente desvelar-se através da forma, autêntica síntese de paixão e espírito analítico que caracteriza o gênio. Se lembrarmos que a apreensão da beleza está sempre relacionada a uma subjetividade insatisfeita, podemos entender por que o belo não pode ser pensado sem o desejo, cuja especificidade é a de querer o impossível, isto é, o invisível. Mas o desejo, para emergir, depende do tempo. É no tempo e pelo tempo que o desejo, cerne da subjetividade, pode paradoxalmente aparecer, pois só pela experiência temporal podem-se gerar as lacunas e as ausências em função das quais o desejo se põe em movimento. O rosto entrevisto na multidão, como a graça volátil e a vida fugitiva, devem o seu caráter fluido ao tempo, que nelas implanta a beleza. Vejamos como Baudelaire dá prosseguimento a esse raciocínio:



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> G. será o último a partir de qualquer lugar onde possa *resplandecer* a luz, *ressoar* a poesia, *fervilhar* a vida, *vibrar* a música; de todo lugar onde uma paixão possa posar diante de seus olhos. [...] Agora, à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressando, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo. (BAUDELAIRE, 1996, p. 23-24)

Nesta descrição de Guys em meios às massas e em seu trabalho noturno, transparece a dialética do visível e do invisível na sua dimensão temporal. Observem-se os verbos iniciais com que o crítico busca, por metáforas, descrever a experiência estética bruta, não mediada ainda pela elaboração artística. São todos eles marcados pela fragilidade que lhes imprime o tempo: *resplendir, retentir, fourmiller, vibrer*, cada qual aplicando-se a elementos igualmente etéreos e cuja dimensão, excetuando-se talvez a luz, é temporal. O artista será o último por entre estas coisas frágeis, por isso mesmo desejadas. Postar-se-á lá onde uma paixão se lhe oferece ao olhar. É a paixão, o desejo de uma subjetividade que, no tempo, anseia por fixar o que é transitório e efêmero. Começamos a ver, agora, como os dois níveis do tempo se relacionam: pela subjetividade desejante, o tempo como figura reflexiva do sempre-já-passado torna possível pensar a modernidade enquanto época, enquanto condição histórica sem coordenadas fixas. O transitório, moderno, fixa o eterno, clássico, precisamente porque o visível desvela o invisível, plasmando-o assim em uma forma, a qual revela a um só tempo o desejo da subjetividade genial e aquele, profundo e amorfo, de toda uma época: a um só tempo histórica e universal, transitória e eterna, a forma artística é o corte transversal pelo qual se vinculam os sujeitos históricos em um espaço que, sem deixar de ser temporal, é contudo eterno, de uma eternidade engendrada pelo transitório que a desvela e a constitui. Mundo, aqui, não é a totalidade dos objetos cognoscíveis, nem a espacial configuração de definíveis territórios, mas o aparecer e o vir à luz de sentidos que só se configuram para olhos desejantes — sentidos plasmados pela forma artística, a um só tempo espaço e não-espaço, mundo desterritorializado.

A paisagem que Baudelaire descreve é a da grande cidade, sem objetos nem paisagens que poderíamos dizer elevadas, dignas de tratamento artístico. No entanto, é em meio aos objetos mais vulgares que se põe o artista, este que, de poucos homens, possui a faculdade de ver, e, mais raro ainda, de transpor o que vê em forma. Trata-se pois de uma visão especial, a capacidade de perceber nas coisas algo que está além delas, que elas desvelam sem demonstrar de todo. Por isso, quando o artista joga no papel "o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas" (BAUDELAIRE, 1996, p. 24), o resultado não é uma mera



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

reprodução, uma imitação das coisas vistas, pois elas "renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor" (p. 24). A partícula expletiva que se lê no original é, assim, o índice sutil que marca a condição mesma deste renascimento genial das coisas: apenas enquanto perdidas, porque transitórias, podem as coisas deixar entrever o vislumbre do eterno.

Não se trata, é claro, de expressionismo romântico vulgar, como foi o francês e cuja diferença e contraste com as teorizações alemãs Costa Lima (2007) e Bohrer (2014) mostraram à larga. Esse *auteur* a que Baudelaire faz referência é antes a matriz subjetiva em que se processa a dialética do visível e do invisível, é aquilo que Schlegel (1973), Novalis (2016) e Schleiermacher (1977) chamaram de *Genie*. Sem a *idéalisation forcée* operada pela subjetividade artística não há plasmação da experiência estética, não há pois acontecimento ficcional. Apenas uma tradição vulgar de pensamento associaria tal processo à idealização romântica de um Musset ou de um Lamartine. A subjetividade de que fala Baudelaire é, antes, a condição de possibilidade da arte moderna, da experiência estética tal como compreendida no tempo e enquanto tempo. Tempo histórico, cuja lei é a mudança constante, mas também tempo como figura reflexiva do sempre-já-passado, responsável por engendrar a carência e, portanto, por transformar o visível em meio para o invisível. A subjetividade artística idealiza as coisas porque deseja ver no transitório o eterno, deseja extrair das coisas vulgares a dignidade de sua condição estética. O desejo, engendrado pelo tempo como figura reflexiva do sempre-já-passado, torna possível o estético e lança, para usar a expressão de Costa Lima (2000), o sujeito para fora de si. Porque é movido por uma insatisfação fundamental, incapaz de encerrar-se a um tratamento conceitual dos fenômenos, o artista busca fazer transparecer no visível o invisível, e assim extrair do transitório o eterno – o tempo como figura reflexiva do sempre-já-passado torna-se, com isso, condição de possibilidade do tempo histórico da modernidade.

Agora, estamos capacitados a reler o primeiro trecho do ensaio, que citamos a propósito das leituras de Jauss e Benjamin. Lembremos que lá é dada uma descrição do belo pela imagem dos dois lados. Pois bem, quando Baudelaire afirma que o belo é constituído de duas faces, uma imutável e uma efêmera, ele não está senão pondo à mostra a estrutura do desejo no tempo. Se o belo vem de nossas paixões, sua manifestação não é uma mera ideia abstrata, sem relação com a subjetividade daqueles que a apreendem, fato que já tivemos ocasião de observar. Além disso, importa entender o sutil paradoxo das duas faces do belo. Sua metade efêmera o ancora no tempo, o que é já de si evidente, mas nosso interesse recai na estranha definição da outra face, no seu lado imutável.

Se o elemento relativo é o circunstancial, isso significa que, na experiência estética, o objeto que a suscita corresponde ao lado efêmero, isto é, relativo, através do qual o imutável pode então engendrar-se. O lado eterno, invariável, é de difícil determinação porque ele, na experiência estética, não ocupa o lugar de objeto, isto é, não é propriamente o fenômeno, mas o que se mostra



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

através do fenômeno. Ele é, por assim dizer, o propriamente estético na experiência do belo, aquilo que fornece ao elemento transitório uma significação capaz de alçá-lo acima do fluxo banal da experiência. Ao mesmo tempo, é necessário notar que o eterno depende do transitório, pois, se lhe fornece a dignidade estética, é apenas através dele que pode aparecer. Em outras palavras: o elemento eterno, que se revela e se engendra pelo transitório, torna-se visível sem, contudo, perder sua invisibilidade — daí Baudelaire dele afirmar ser "excessivamente difícil de ser determinado" (BAUDELAIRE, 1996, p. 10). O que significa essa dialética, pela qual o invisível se torna visível, sem contudo perder sua invisibilidade? Ora, nela o que se dá a ver é premissa mesma de uma ontologia e de uma metafísica do inexaurível (cf. PAREYSON, 2017), que entendem a realidade como infinitamente determinável e, por isso, conjugam sujeito e objeto numa relação nunca de todo conceitualmente exaurível. A dialética temporal do eterno e do transitório releva-se como articulação dos passos iniciais rumo a uma autêntica metafísica moderna, para a qual a experiência estética e literária constituem o espaço especulativo em que o de outro modo indizível deixa-se formular. É que, se o sujeito é definido para Baudelaire como insatisfeito, sua sede radica na própria infinitude do real, e o eterno, por permanecer uma fonte de contínua determinação para o transitório sem todavia deixar-se determinar absolutamente, faz signo da inexauribilidade do mundo: o fundamento infundado do mundo, fonte das objetivações nunca ela mesma objetivável, eis, em toda sua densidade, a Modernidade à busca da qual o gênio se põe.

Por isso, é para Baudelaire tão importante a moda, signo por definição do transitório. Ora, a moda concretiza o paradoxo das duas faces do Belo, e exemplifica os polos de interação da dialética de que temos feito a análise. Se nos interessamos pelas modas do passado, tal ocorre pela presença de algo que, embora obscuro, é revelado nas formas dos vestidos e das faces, que revelam paixões e subjetividades já passadas, com as quais temos algo em comum. A grande obra de arte, assim, é uma moda que paradoxalmente eterniza-se por ter sido radicalmente histórica, vence o tempo por nele imergir de modo inaudito. A grandeza de Homero e Dante não consiste na feliz apreensão de regras atemporais, as quais devem agora ser copiadas e seguidas por todos os poetas: antes, Homero, Dante e Shakespeare são o conjunto das formas poéticas que eternizaram um modo histórico de ser e estar pela intensa paixão com que mergulharam no transitório, incitados pela busca incessante do eterno. O transitório, que revela o eterno e o salva, salva-se ele mesmo pelo olhar genial, delineamento de um espaço sem fronteiras em que o ato especulativo desdobra-se na apreensão do fundamento absoluto do Todo, e transforma o necessário fracasso em ganho milagroso: a formalização finita do Infinito, a objetivação do inobjetivável ou, em termos baudelairianos, o desvelar-se do eterno no transitório.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# CONCLUSÃO

A significação do ensaio de Baudelaire que analisamos é notória para a estética moderna, pois nele se deixa perceber um passo apenas ombreado pela *Terceira Crítica* de Kant e, depois, pelas teorizações primeiro-romântica e leopardiana. Como na *Kritik der Urteilskraft* (1974), o belo para Baudelaire deixa de ser um objeto, um conjunto de determinações fenomênicas passíveis de serem determinadas racionalmente, para tornar-se uma modalidade específica de experiência humana. Essa experiência, em Kant, não era redutível nem à razão moral nem à razão teórica - e o mesmo se passa em Baudelaire. Por isso, sua reflexão sobre a modernidade é menos uma indagação de caráter histórico e epocal e muito mais uma reflexão metafísica e ontológica que, partindo da subjetividade e do tempo como transcendentais, pensa a experiência do belo como articulação daquilo que o conceito é incapaz de determinar. A imagem inicial das duas faces constitui, assim, uma figura reflexiva pela qual o tempo, a subjetividade e a realidade são pensadas enquanto inexauríveis: afinal, toda antiguidade foi a seu momento moderna, e toda modernidade deve poder tornar-se antiga.

Não excluímos, claro está, a perspectiva histórica por que, em geral, leu-se o ensaio de Baudelaire, aliás essencial ao entendimento da situação moderna. Ao privilegiarmos a indagação especulativa, quisemos apenas apontar os recursos intelectuais, de admirável potência, latentes no texto baudelariano. Importante é perceber que as perspectivas não são excludentes, pois, se por um lado a visada especulativa descobre reflexões de alcance ontológicos e metafísicos, tal atitude só se torna possível na situação intelectual delineada pela modernidade. Não é vão notar que uma estrutura conceitual de imensa coerência e correlação emerge em Charles Baudelaire, em Giacomo Leopardi e na teorização primeiro-romântica: é que todos eles unificam-se por uma determinada atitude diante da impossibilidade de articular o Absoluto, ausência a que todos respondem pela indagação estética, cuja dignidade filosófica fora inaugurada pela Terceira Crítica kantiana. A autoconsciência histórica que caracteriza a modernidade é correlativa a uma atitude espiritual que, conhecendo a ausência de qualquer Eterno anterior ao transitório, não abre mão contudo de o pensar — e o faz precisamente lá onde a dimensão do devir impõe-se em toda sua força: na radical temporalidade da *aisthesis*.

# REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE. C. *Sobre a modernidade*. Tradução de Texeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 1996.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

BENJAMIN, W. Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. In: OPITZ, M. *Walter Benjamin, ein Lesebuch*. Leipzig: Suhrkamp, 1996, p. 500-591.

_____. Alguns motivos em Baudelaire. In: BARRENTO, J. *Baudelaire e a modernidade.* Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 103-151.

BOHRER, K. H. *Der Abschied*: Theorie der Trauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014.

BOWIE, A. *Aesthetics and subjectivity.* Manchester: Manchester University, 2003.

COSTA LIMA, L. *Sociedade e discurso ficcional*. In: _____. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 233-512.

_____. *Mímesis:* desafio ao pensamento. Florianópolis: UFSC, 2014.

EAGLETON, T. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell, 2004.

FRANK, M. *Einführung in der frühromantischen ästhetik.* Vorlesungen. Suhrkamp: Verlag, 1989.

FROIDEVAUX, G. Modernisme et modernité: Baudelaire face à son époque. *Littérature*, n. 63, Paris, 1986, p. 90-103.

HEGEL, Georg W. F. *Vorlesungen über die Philosophie der Religion I.* Hamburg: Feliz Meiner, 1993.

HENRICH, D. *Hegel im Kontext*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

JAUSS, H. Tradición literatura y conciencia de la modernidad. Tradução de José Luìs Aristu. In: ARISTU, J. L. *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Biblioteca Nueva Hispania, 2013, p. 25-79.

KANT, I. *Kritik der reinen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp taschenbuch, 1974.

_____. *Kritik der Urteilskraft.* Frankfurt am Main: Suhrkamp taschenbuch, 1974.

LACAN, J. *O seminário livro 7*: a ética da psicanálise. Tradução de Antônio Quinet Zahar. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

NOVALIS. *Blüthenstaub*. Berlin: Hofenberg, 2016.

PAREYSON, L. *Ontologia da liberdade*: o mal e o sofrimento. Tradução de Vinícius Honesko. São Paulo: Loyola, 2017.

SCHLEIERMACHER, F. *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp,1977.

SCHLEGEL, F. Fragmente. In: HASS, H.; MOHRLÜDER, G. *Ironie als literarisches Phänomen.* Köln: Neue Wissenschaftliche Bibliothek, 1973, p. 143-145.

ZIMA, P. *The Philosophy of Modern Literary Theory*. London: The Athlone Press, 1999.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# HISTÓRIA E ESTÉTICA – O MODERNISMO DE *MADAME POMMERY*[1]

## HISTORY AND AESTHETICS – THE MODERNISM OF *MADAME POMMERY*

*Edinéia Aparecida Ogliari* [2]

*Artigo submetido em: 12 set. 2021*
*Data de aceite: 15 nov. 2021*
*Data de publicação: 20 dez. 2021*

**RESUMO:** Este ensaio centra-se na leitura de *Madame Pommery*, de autoria de Hilário Tácito, publicada em 1920, procurando demonstrar de que maneira essa obra extravasa os limites do texto literário e mantém um diálogo estreito com a História, refletindo as transformações espaciais e culturais ocorridas na *Belle Époque* em São Paulo, e as tensões provenientes deste processo de modernização pelo qual vinha passando a capital paulista. É nosso objetivo ainda analisar alguns recursos estéticos utilizados pelo autor, que, ao dialogarem de modo reflexivo com a tradição literária, por meio da interdiscursividade e do hibridismo, denunciam a saturação de certos padrões estabelecidos e destacam remodelagens significativas no processo narrativo, diluindo as fronteiras entre os gêneros literários e apontando para novos caminhos na literatura brasileira.
**Palavras-chave:** *Madame Pommery*. Hilário Tácito. Modernização. Interdiscursividade. Hibridismo.

**ABSTRACT:** This essay focuses on the reading of *Madame Pommery,* by Hilário Tácito, published in 1920, trying to demonstrate how this work goes beyond the limits of the literary text and maintains a close dialogue with History, reflecting spatial and cultural events that took place at the Belle Époque in São Paulo, and the tensions arising from this modernization process that the São Paulo capital was undergoing. It is also our objective to analyze some aesthetic resources used by the author who, when dialoguing in a reflexive way with the literary tradition, through interdiscursiveness and hybridism, denounce the saturation of certain established patterns and highlight significant remodeling in the narrative process, diluting the boundaries between the literary genres and pointing to new paths in Brazilian literature.
**Keywords:** *Madame Pommery*. Hilarious Tacitus. Modernization. Interdiscursiveness. Hybridism.

[1] Texto orientado pela Profa. Dra. Milena Ribeiro Martins, Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil.

[2] Doutoranda do Curso de Letras da Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. http://lattes.cnpq.br/3513516768705656



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

## INTRODUÇÃO

Este ensaio se inicia com uma breve apresentação das circunstâncias em que se encontrava São Paulo no período compreendido entre as décadas finais do século XIX e o início do século XX, momento de grandes transformações políticas, sociais, econômicas e culturais no Brasil. Analisando este contexto, procuraremos demonstrar de que maneira o romance *Madame Pommery*, de autoria de José Maria de Toledo Malta (1885-1951) e publicado sob o pseudônimo de Hilário Tácito, estabelece relações com o espaço-tempo e com as condições sócio-históricas e culturais da capital paulista na chamada *Belle Époque,* extravasando os limites do texto literário e constituindo-se uma obra de valor documental.

Em seguida, analisaremos alguns recursos estéticos utilizados pelo autor que mantêm um diálogo reflexivo com a tradição literária. Procuraremos demonstrar como tais recursos hibridizam e remodelam significativamente o processo narrativo, diluindo fronteiras entre os gêneros literários e alocando *Madame Pommery* na posição de uma obra que aponta para novos caminhos na literatura brasileira.

## CONTEXTUALIZANDO POMMERY NA *BELLE ÉPOQUE* PAULISTA

O período compreendido entre o final do século XIX e o início do século XX no Brasil foi marcado por transformações que remodelaram o modo de vida da população, sobretudo a dos grandes centros urbanos. O projeto de redefinição político-social do país naquele momento pautava-se em uma noção de progresso que abrangia o Abolicionismo (1888) e a Proclamação da República



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

(1889), bem como a expansão da economia cafeeira, a industrialização e a urbanização. Somados a esses fatores, ganharam relevância ainda neste processo a vinda de imigrantes europeus, a evolução tecnológica e o desenvolvimento da imprensa e dos meios de comunicação em geral. Cidades como Rio de Janeiro e São Paulo modificavam-se à vista de todos, não só em termos de infraestrutura, como também de costumes.

No caso de São Paulo, especificamente, segundo Zélia Ladeira Veras de Almeida Cardoso, a projeção do estado no cenário nacional ocorreu devido à expansão agrícola, uma vez que, passado o momento fulgurante das minerações, os interesses econômicos fixaram-se em solo paulistano, onde se cultivou a cana-de-açúcar e o café. A cidade capital, por estar situada em um ponto de confluência das estradas de ferro, tornou-se, com o tempo, o local para onde foram atraídos os grandes proprietários de terras do interior da província (CARDOSO, 1983, p. 13-14).

Ainda de acordo com Cardoso, iniciado o século XX, o desenvolvimento dos meios de transporte, a construção de estradas de rodagem e a concentração urbana impulsionaram São Paulo em direção à indústria. A capital cresceu de maneira desordenada, tornando-se uma cidade cosmopolita, atraindo imigrantes e recebendo egressos do Velho Mundo, que trouxeram inestimável contribuição para nossa vida cultural. A população da cidade cresceu assustadoramente. O salto populacional foi de 130.000 habitantes, em 1894, para, aproximadamente, 580.000, em 1920 (CARDOSO, 1983, p. 15).

Com vistas a investir na indústria os lucros obtidos com a agricultura, a aristocracia cafeeira que vinha para a cidade ansiava por modernização e procurava espelhar em seu modo de vida os hábitos europeus, sobretudo dos franceses, abraçando ideais de vida cosmopolitas. Tais anseios levaram à remodelagem dos espaços físicos, atendendo a uma política de higienização, visando ao embelezamento, e à codificação burguesa das condutas, modificando os modos de sociabilidade e instaurando novas formas de entretenimento.

No entanto, na ânsia de fazer com que a cidade se parecesse com Paris, as modificações urbanas, sobretudo a construção de grandes avenidas, acarretavam em sérios problemas, como a retirada de populares e comerciantes de suas casas e estabelecimentos. Hilário Tácito não deixou de fazer observações sobre essas desapropriações em sua obra, espelhando a realidade daquele momento, conforme se pode notar no trecho a seguir:

> O *Paradis Retrouvé* estava instalado em situação que o expunha diretamente às ameaças da picareta municipal, que andava demolindo a torto e a direito casas e quarteirões inteiros na faina de abrir praças, de alargar ruas, segundo os



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> planos que o Bouvard[3] aprovou por cem mil francos. A maior avenida projetada, investida contra o Largo Paesandeu, daria em terra com a melhor metade do *Paradis*, na esquina da rua D. João. Ora, isso não convinha, por forma alguma, a Madame Pommery. Sendo apenas inquilina e não proprietária do prédio, não podia esperar o menor lucro na desapropriação, mas só prejuízos e contrariedades. (TÁCITO, 1997, p. 120)

Além disso, conforme aponta Nicolau Sevcenko, a *Belle Époque* também deu espaço para inúmeras contradições. A brusca justaposição do novo ao antigo não cedeu espaço para adequações, o que teria desencadeado na população um estranhamento que se relacionava com a própria identidade da cidade:

> (...) São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros, nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entende-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados. (SEVCENKO, 1992, p. 31)

Esse quadro variado e complexo fez-se refletir na literatura, que espelhou as transformações advindas da modernização e captou sensivelmente as tensões que se configuraram no contexto bellepoquista.

É neste momento conturbado que se publica *Madame Pommery*. Seu autor, José Maria de Toledo Malta, nascido em Araraquara, SP, e diplomado engenheiro civil pela Escola Politécnica de São Paulo, escreveu várias obras voltadas para a engenharia, além de traduzir odes de Horácio, passagens de Lucrécio e ensaios de Montaigne (FERREIRA, 2006, p. 12). *Madame Pommery* foi seu único romance, publicado sob o pseudônimo de Hilário Tácito. A obra foi lançada em 1920, pela *Revista do Brasil,* sob direção de Monteiro Lobato. Em um segundo momento, sem indicação de data, a Monteiro Lobato & Cia. publicou nova

[3] Joseph-Antoine Bouvard foi um arquiteto francês que elaborou, para a prefeitura de São Paulo, um plano que ficou conhecido como Plano Bouvard para São Paulo. O plano visava o ordenamento do espaço urbano da capital paulista. (D'ELBOUX, 2015, p. 35).



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

edição, fato este que sugere a boa receptividade da obra por parte do público leitor. Mais tarde, em 1977, a Academia Paulista de Letras organizou e lançou a terceira edição. Em 1982, *Madame Pommery* teve uma adaptação teatral, empreendida por Alcides Nogueira Pinto. Em 1997, um estudo desenvolvido pelo Setor de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa resultou em uma nova publicação da obra pela Editora da Unicamp (p. 12).

Francisco Foot Hardman, no prefácio à quinta edição do romance, atesta que *Madame Pommery* relata o aburguesamento da cidade de São Paulo e sua conversão em metrópole cosmopolita totalmente dominada pelo valor da troca (HARDMAN, 1992, p. 10). Para o professor, a obra precisa ser relida e "recontextualizada no caldo da cultura *art-nouveau* que se assentara na vida urbana brasileira desde 1900" (p. 10), a fim de compreender a reflexão histórico-social por ela promovida, ao mesmo tempo em que se atenta para o seu elevado nível de composição.

Sucesso editorial à época da primeira publicação, e quase esquecida posteriormente não fosse o olhar atento de alguns estudiosos da literatura brasileira (FERREIRA, 2006, p. 13), *Madame Pommery* narra a trajetória de Ida Pomerikowsky, nascida em Córdoba, filha de um judeu polonês domador de feras e de uma noviça espanhola.

A trajetória de Ida é bastante acidentada. Sua mãe fugiu com outro homem quando ela ainda era criança, sendo a menina criada pelo pai e tendo como preceptora a cigana Zoraida. Aos quinze anos, Ida teve sua virgindade vendida pelo pai por nove mil coroas. Esperta, a jovem colocou as mãos no dinheiro e fugiu de casa, aventurando-se por países da Europa, por onde se prostituiu por vários anos. Em Marselha, já com trinta anos de idade, conheceu um marujo que lhe falou das oportunidades na América e acabou por vir para o Brasil, desembarcando em São Paulo no início do século XX. Na "Terra do Café" (TÁCITO, 1997, p. 57), Ida Pomerikowsky, tendo herdado do pai, um "judeu polaco" (p. 52), o "gosto pelas finanças, a cupidez e o faro mercantil" (p. 52), transforma-se em Madame Pommery, prostituindo-se e abrindo uma casa de prostituição.

Segundo Marcelo Gruman, em artigo intitulado *A prostituição judaica no início do século XX: desafio à construção de uma identidade étnica positiva no Brasil*:

> No Rio de Janeiro e em São Paulo, o termo "polaca" remetia comumente à figura da meretriz, não necessariamente polonesa. Entendia-se que eram mulheres loiras vindas dos países da Europa oriental que a imaginação popular romantizava e confundia totalmente. Nos registros policiais em que aparecem, ou mesmo na imprensa, as "polacas" não eram associadas, ao menos de uma forma direta, à figura da prostituta judia, embora esta fosse chamada de "polaca"



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> quando aparecia nas notícias. (GRUMAN, 2006, p. 87-88, ênfase no original)

Margareth Rago, em trabalho de pesquisa sobre a prostituição em São Paulo no início do século XX, aponta que o meretrício, de certo modo, exercia um papel civilizador na sociedade, já que além de difundir hábitos modernos, iniciava a vida sexual dos rapazes, a fim de saciar seus impulsos ardentes de uma fase da vida, para depois assentarem-se e permanecerem casados com suas ingênuas e castas esposas (RAGO, 1990, p. 271).

Ainda segundo Rago, nesse momento histórico, em que a burguesia e as camadas médias se deslumbravam com as conquistas do progresso:

> (...) relacionar-se com a prostituta estrangeira, mulher experiente que vinha de fora, misteriosa e desconhecida, satisfazia a expectativa burguesa de se acreditar introduzida aos hábitos sexuais avançados das sociedades modernas. Fazendeiros e coronéis não mediam esforços para tanto. Através do mundo da prostituição, acreditava-se entrar no compasso da história, absorvendo práticas e mercadorias europeias, profundamente mistificadas. (RAGO, 1990, p. 272)

Madame Pommery, assim que chega a São Paulo, espanta-se e indigna-se com o estado em que andava a prostituição na cidade:

> A cidade estava se transformando à vista de todo mundo; crescia, embelezava-se. O Teatro Municipal em breve se inaugurava. O café, tanto tempo sucumbido, sentia os primeiros estímulos da valorização. De todos os pontos acorriam à Capital fazendeiros aos magotes, todos dinheirosos e ávidos, todos, por quebrar a longa abstinência dos maus dias passados, numa vida renascente de prazer e de fartura. Hábitos novos e novas instituições tinham, pois, que surgir forçosamente em todos os órgãos da sociedade. – Como admitir, então, que só a vida airada do alto bordo se amodorrasse, obsoleta? – Era absurdo. Cumpria remodelar tudo isso. (TÁCITO, 1997, p. 76)



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

É assim que, com o dinheiro de um empréstimo conseguido com o coronel Pinto Gouveia, cliente seu, Pommery abre um bordel de luxo que será frequentado pela classe mais endinheirada da cidade.

Júlio Castañon Guimarães, em texto introdutório à quinta edição da obra, afirma que *Madame Pommery* trazia um conteúdo ligado à realidade, sendo possível, inclusive, identificar o que foi despistado com trocas de nomes, personalidades e lugares que faziam parte da São Paulo daquele início de século (GIMARÃES, 1997, p. 16).

Margareth Rago vai ainda mais longe e indica, de acordo com suas pesquisas, que a personagem de Hilário Tácito teria sido inspirada em Madame Sanchez, à época a cafetina mais rica de São Paulo, que teria enriquecido explorando coronéis e vendendo champanhe (RAGO, 1990, p. 273). Já o seu estabelecimento comercial, o *Paradis Retrouvé*, teria como correspondente o *Palais de Cristal*, um empreendimento que, à época, buscava atender a demanda pela busca do prazer sexual (p. 298).

Pommery percebe a possibilidade de um negócio lucrativo ao notar que São Paulo, conforme se urbanizava e se desenvolvia industrialmente, também se entregava aos prazeres e ao luxo, seguindo tendências importadas principalmente da França. O fetiche com relação às meretrizes oriundas da Europa e a forma como essas mulheres eram exibidas como artigos de luxo para clientes ricos, é escancarado na narrativa:

> Os espetáculos do Cassino eram todas as noites uma feira excelente para se exibir aos consumidores aquela mercadoria de luxo, estadeada pelas frisas e camarotes, com provocante ostentação de corpos lascivos e amostras deliciosas de nudez. Era ali, como no Politeama em decadência, o campo de batalha das mundanas, onde lutavam e se batiam com encantos e requebros, com brilhos de joias e louçanias de vestidos, pela conquista dos inermes coronéis. (TÁCITO, 1997, p. 80-81)

É assim que Pommery dará a sua contribuição para a "desbotucundização" (TÁCITO, 1997, p. 35) de São Paulo, sendo atribuído a ela um papel de relevância ao progresso da economia política, social e doméstica da cidade. Tudo isso feito com muita ironia, por um narrador que se confunde com o próprio autor, pois é com o mesmo nome (pseudônimo) do escritor que ele se apresenta: "Eis porque eu, Hilário Tácito, movido de justificável zelo patriótico e atento à propaganda nacionalista, assentei em empreender este trabalho superior ao meu engenho" (p. 35). Esse autor-narrador compara a vinda de Pommery para São Paulo com a vinda de Cabral para o Brasil, concluindo que ambos chegaram



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> (...) a estas plagas por mão da Divina Providência. – Cabral, por ser necessário aos destinos do Brasil. Pommery, porque não era menos necessária aos destinos de São Paulo. Porquanto, na verdade, se a Pedro Álvares Cabral estava guardada a glória do descobrimento do Brasil com as consequências de tamanho feito na Civilização Universal, a Mme. Pommery cumpria descobrir em São Paulo a pedra angular sobre a qual tinha de reconstruir todo o edifício da civilização **indígena**. (TÁCITO, 1997, p. 61, ênfase acrescentada)

De acordo com a análise de Beth Brait, o qualificador **indígena** utilizado por Tácito remete "aos primeiros habitantes das terras brasileiras, dimensionados no imaginário da brasilidade como 'selvagens', 'desprovidos de cultura', 'anteriores ao estágio de civilização trazido pelo estrangeiro'" (BRAIT, 2008, p. 244, ênfase no original), o que concederia à Pommery a condição de fundadora da civilização paulistana, um papel histórico de relevância.

Assim, chegando a estas paragens a bordo do "*Bonne Chance*" (TÁCITO, 1997, p. 60), nome profético, segundo o narrador, do navio cargueiro que a trouxe para São Paulo, Pommery, aos poucos, promoverá a substituição de costumes tradicionais por aqueles considerados mais sofisticados. Uma dessas substituições é emblematizada na troca do chope pela bebida francesa que leva o nome da personagem: a "champanha Pommery" (p. 54). O narrador salienta que a inserção do costume de consumir champanhe teve a intervenção de Madame Pommery na seguinte passagem:

> (...) naquelas épocas primitivas não se instituíra ainda o champanha na qualidade de acompanhamento obrigatório das troças de alto bordo. Para se operar uma inovação deste quilate foi necessária a concorrência de circunstâncias excepcionais, juntamente com o gênio reformador e construtor de Mme. Pommery. (TÁCITO, 1997, p. 40)

Com o passar do tempo, a influência de Madame Pommery sobre a sociedade paulistana se instaura e o seu "influxo civilizador" (TÁCITO, 1997, p. 133) lhe concede grande prestígio. O narrador afirma que "o Paradis Retrouvé multiplicou-se prodigiosamente em cópias, arremedos e falsificações inumeráveis" (p. 117). E conclui, ironicamente: "Tanto é certo que os bons exemplos são muito mais contagiosos do que os maus; e isso é uma consolação" (p. 117).



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

No final da narrativa, de posse de uma considerável fortuna, Pommery resolve vender o prostíbulo e retirar-se à vida privada. O narrador dá a entender que a ascensão da personagem se completa com o casamento com um rico conde ou barão e com sua entrada definitiva no estrato mais elevado desta sociedade hipócrita que foi desvelada ao longo da obra.

## HIBRIDISMO E INTERDISCURSIVIDADE

A produção literária do período que compreende o final do século XIX e o início do século XX tem merecido uma importante reavaliação histórica e conceitual nas últimas décadas. De acordo com a historiadora Mônica Pimenta Velloso, em sua obra *História e modernismo*, as reflexões de Eduardo Jardim de Moraes, Silviano Santiago e Flora Süssekind, na década de 1980, levantaram um conjunto de questões fundamentais para se debater a respeito do paradigma da Semana de Arte Moderna (1922) como marco inicial do Modernismo brasileiro (VELLOSO, 2010, p. 25). Velloso aponta que o processo de releitura do Modernismo propunha

> (...) pensar 1922 como um momento de confluência de ideias que já vinham sendo esboçadas na dinâmica social. Nessa perspectiva, mostrava-se o movimento modernista dos anos de 1920, como resultado de um pensar filosófico já inscrito na tradição cultural brasileira. (VELLOSO, 2010, p. 25)

De acordo com tais reflexões, o peso simbólico da Semana de Arte Moderna de 1922 teria levado a análises pouco críticas a respeito de autores e obras antecedentes a esta data, como se estes prenunciassem renovações, mas não as realizassem de fato.

Ainda conforme Velloso, ideias como estas acabaram por comprometer a historicidade e a conceituação do movimento modernista brasileiro, deixando de considerar a importância dos aspectos heterogêneos dos grupos intelectuais daquele período (VELLOSO, 2010, p. 22). Assim, a historiadora conclui que, em função do caráter complexo da experiência modernista brasileira, torna-se procedente adotar o termo "modernismos" (p. 29), visão esta que possibilita pensar o Modernismo brasileiro como o desencadeamento de vários movimentos que ocorreram em distintas temporalidades e espaços.

Dentre os autores e obras que, antes da Semana de 1922, já apresentavam renovações significativas na linguagem e que, por meio destas renovações, colocavam em questão a forma de se fazer literatura naquele momento, está Hilário Tácito, com *Madame Pommery*.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Em *Madame Pommery*, Tácito dialoga com a tradição literária ora de maneira crítica, com abundante ironia, denunciando a saturação de padrões estabelecidos; ora utilizando-a como matéria para empreender procedimentos narrativos renovadores, usando e abusando da interdiscursividade e do hibridismo.

O jogo entre formas tradicionais e renovadoras no processo narrativo inicia-se logo no frontispício da obra, no qual *Madame Pommery* é anunciada como uma crônica dedicada aos "feitos e gestos mais notáveis" (TÁCITO, 1997, p. 31) de Pommery na cidade de São Paulo. Nota-se, nessa abertura, que o narrador confere à personagem um tratamento semelhante ao concedido aos reis e aos fatos importantes ocorridos em determinada localidade, como se o seu trabalho fosse inscrever-se na tradição da historiografia. Ao longo da obra, a defesa da história como verdadeira reaparece:

> Não suporto, nem por ideia, que se possa algum dia tachar de romance, novela ou conto uma história verdadeira que, por amor da verdade, tanto trabalho me custou: vigílias sobre desconformes documentos, peregrinações e inquéritos aborrecidos. (TÁCITO, 1997, p. 69)

No entanto, por mais que o narrador insista em defender sua obra como sendo uma "crônica muito verídica" (TÁCITO, 1997, p. 31), o gênero por ele anunciado é deliberadamente violado por meio da inserção de longos comentários que desviam a narrativa da progressão temática linear e abrem espaço para destacar a figura do próprio narrador e do leitor, com quem ele simula diálogos e propõe em pacto:

> Proponho-lhe, desde já, uma espécie de acordo mútuo. Eu reclamo e exijo liberdade plena para escrever segundo o meu sistema e o meu modo. O leitor, por seu lado, quando não queira acompanhar-me por todas essas divagações por veredas laterais, não tem mais que me largar sozinho nelas e seguir direto e por alto o fio da narração. E afianço-lhe de que nos encontraremos sempre na estrada principal, após ligeiro apartamento. (...) Entretanto sempre direi, a quem deixar de ler as minhas digressões incriminadas, que são elas a alma desta história, e uma das invenções mais subtis do engenho humano, desde que se escrevem histórias nesse mundo. (TÁCITO, 1997, p. 58)



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Os desvios provocados pelas digressões feitas pelo narrador acabam por desautomatizar o leitor, que se vê impedido de ler a obra de modo passivo, sem empreender um processo maior de reflexão, pois, caso o faça, perderá "a alma desta história" (TÁCITO, 1997, p. 58). Neste sentido, Flora Süssekind, em *Cinematógrafo de letras*, aponta que a obra de Tácito se constitui em torno da ficção e do ensaio, não sendo gratuita, portanto, "a referência a Montaigne logo nas primeiras páginas do livro, em que se explicitam, aliás, o narrador-por-digressões e a figuração de um leitor fictício com o qual se dialoga sem cessar (...)" (SÜSSEKIND, 1987, p. 111).

Esse procedimento, segundo Süssekind, caminha na contramão dos textos produzidos naquele momento, "em que a influência decisiva da dicção jornalística parecia sugerir um progressivo apagamento da figura do narrador" (SÜSSEKIND, 1987, p. 92).

O próprio narrador declara esta diferença entre seu texto e os de outros cronistas:

> Percorrer o jardim, sem atentar nas flores? Respondam-me. E não me aleguem, depois, deste historiador e mais aquele. Eu não tenho culpa se a História tem sido escrita, quase sempre, por cronistas de ideias secas, ou sem nenhuma ideia; sem arte, sem engenho, e sem cultura. (TÁCITO, 1997, p. 59)

Süssekind aponta ainda que a literatura que se desenvolve no período de efervescência tecno-industrial no qual se produz e publica *Madame Pommery* reflete as tensões próprias daquele contexto de transformações: por um lado, a representação de paisagens que configuram este novo horizonte com o qual se começa a conviver, e a construção de personagens figurinos, personagens-charges, frutos da influência dos meios de comunicação, que enformaram a escrita de alguns autores do período. Por outro, como forma de redimensionar o papel do narrador num momento em que ele ameaça converter-se em clichê fotográfico, uma escrita filiada à vertente memorialista, na qual se tenta restaurar "a subjetividade e formas de narração e configuração do eu lírico aparentemente sob ameaça de extinção" (SÜSSEKIND, 1987, p. 110).

A obra de Tácito, ainda segundo Süssekind, constitui uma paisagem dupla, "entre a digressão, e um narrador que se define pela própria capacidade reflexiva, e a superfície de um rótulo, e uma personagem que prefere se despersonalizar numa marca de champanha" (SÜSSEKIND, 1987, p. 111).

Ficcionalizados e ocupando lugares de destaque, narrador e leitor formam uma dupla de protagonistas que "desviam a obra de um corriqueiro enredo que a configuraria em mais um exemplo de 'literatura de *garçonniere*', como José Paulo Paes o definiu em *O art-nouveau na literatura brasileira*" (SÜSSEKIND, 1987, p. 113, ênfase no original). Süssekind conclui afirmando que:



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> Não é só a história de Pomerikowsky que se conta aí. Há outra. E com uma dupla de protagonistas: um narrador-ensaísta e um leitor a que se apresentam diferentes pactos, mantidos necessariamente em suspenso e sempre ao sabor de volteios e digressões de seu volúvel interlocutor. A apresentação, neste sentido, da possibilidade de o leitor se ater exclusivamente à trama é, portanto, uma espécie de truque. (SÜSSEKIND, 1987, p. 113)

O que o narrador faz, portanto, é instaurar um jogo de afirmação e contradição, em que se evidencia um dos traços mais característicos da obra: a ironia. Eliane Robert Moraes destaca que o efeito irônico em *Madame Pommery* decorre não só da inversão de significados, mas "também da forma ambígua como se apresenta o autor-narrador" (MORAES, 1998, p. 4), uma vez que Tácito "remete a uma referência séria, evocando a figura do famoso historiador latino da antiguidade, Públio Cornélio Tácitus" (p. 5), enquanto que Hilário carrega uma série de significados relativos ao riso, sendo que a conjugação do par oposto humor e seriedade aponta para um acordo entre ficção e realidade (p. 5).

O título do livro também anuncia uma combinação entre fontes distintas, sendo elas a literária e a histórica. Do plano ficcional, nota-se a evocação à Madame Bovary, protagonista do romance homônimo de Gustave Flaubert, publicado em 1857. Já por parte do plano referencial, duas figuras são lembradas: a francesa Louise Pommery, ou Madame Pommery, como ficou conhecida, pioneira na criação e comercialização de champanha com baixo teor de açúcar na França do século XIX; e Madame Pompadour, célebre dama da corte francesa do século XVIII, que teria ostentado fama por ser a favorita de Luís XV (MORAES, 1998, p. 3).

A combinação entre a Madame Pommery de Hilário Tácito e as madames francesas do plano referencial ganha relevância ao considerarmos que, semelhante à Pompadour, a Pommery de Tácito destaca-se na sociedade envolvendo-se com figuras influentes, como os coronéis, os maiores frequentadores de seu estabelecimento; já com relação à Louise Pommery, a semelhança está no empreendedorismo com relação à comercialização da bebida cuja marca leva seu nome.

Quanto ao plano ficcional, no que se refere ao romance de Flaubert, considerado precursor do Realismo na França, destacamos a semelhança das obras no tocante ao desvelamento da falsa moralidade burguesa. No entanto, enquanto Bovary, sonhadora e escapista, é levada a um final trágico, Pommery, esperta e oportunista, tem um final triunfante, não recebendo condenação moral alguma pelas suas atitudes e sendo considerada um ícone da modernização e do progresso da cidade de São Paulo.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Por essas razões é que Moraes afirma que:

> De um lado, *Madame Pommery* evoca um certo tom crítico do romance realista do século XIX que, a exemplo da obra-prima de Flaubert, apela aos temas imorais para realçar a falsa moralidade da burguesia. De outro, o livro remete à tradição francesa da sátira de costumes, na medida em que pretende fornecer uma crônica apurada da "modernização" da prostituição paulistana nas primeiras décadas do século XX. (MORAES, 1998, p. 4, ênfase no original)

É neste sentido que podemos olhar para *Madame Pommery* como uma obra que estabelece um diálogo com estilos e obras já consagradas da literatura, sem que o autor abra mão, no entanto, de sua liberdade inventiva. No *Prólogo dispensável,* escrito para a obra *Vida ociosa*, de Godofredo Rangel, Hilário Tácito, em relação ao modismo das escolas literárias ou à imitação dos clássicos, apontou:

> (...) escola dominante não há nenhuma nesta época. Ninguém é mais, por força, ou romântico ou realista. Livros, de quantos se escrevem, só há de duas classes: bem escritos e mal escritos. O realismo, o romantismo, o classicismo, até o cubismo podem ser bons, contanto que sirvam para a cultura de um temperamento, jamais para a sujeição. E é justamente por uma longa cultura que vamos atingindo, em arte, o tempo da maioridade. Supomo-nos preparados para uso e gozo da independência. (TÁCITO, s.d., p. 15)

A consonância entre as ideias que Hilário Tácito expressou no prólogo da obra de Rangel e o modo como escreveu *Madame Pommery* é observada à medida em que a obra, conforme apontou Francisco Foot Hardman, "atravessa gêneros como quem cruza bairros" (HARDMAN, 1992, p. 9), resultando em uma produção que, no limite, "não se alinha a gênero algum e, por isso mesmo, representa um marco na renovação da prosa literária no Brasil" (MORAES, 1998, p. 5).

À época da publicação de *Madame Pommery*, Lima Barreto apontou:

> Seria estulto querer encarar semelhante obra pelo modelo clássico de romance, à moda de Flaubert ou mesmo de Balzac. Nós não temos mais tempo, nem o péssimo critério de fixar



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> rígidos gêneros literários, à moda dos retóricos clássicos com as produções de seu tempo e anteriores. Os gêneros que herdamos e que criamos estão a toda hora a se entrelaçar, a se enxertar, para variar e atrair. O livro do senhor Hilário Tácito obedece a esse espírito e é esse o seu encanto máximo: tem de tudo. É rico e sem modelo (...). (BARRETO, 2017, p. 209)

A dificuldade de enquadrar a narrativa em um gênero específico e dentro dos parâmetros vigentes até aquele momento se deve, segundo Beth Brait, ao fato da obra apresentar-se como uma narrativa híbrida, que "oscila propositalmente entre a crônica de costumes, a sátira, o ensaio, configurando uma forma literária heterogênea e autorreflexiva" (BRAIT, 2008, p. 153).

Ainda segundo Brait:

> Para tematizar uma fase de transição da capital paulista, o autor escolhe a ironia humorada como elemento capaz de expor as contradições que, sendo sociais, históricas, culturais, estão fortemente dimensionadas na e pela linguagem literária. A escritura desenha um movimento pendular que, posicionando-se entre o velho e o novo, entre a história e a estória, entre a máscara e seu avesso, oferece um sofisticado esboço crítico da sociedade e de suas instituições, o que inclui o estado das letras nacionais. (BRAIT, 2008, p. 153)

De acordo com as ideias de Brait, portanto, as técnicas empregadas na construção da narrativa de Tácito interligam-se com a questão da transição, não só a transição de São Paulo de província à metrópole cosmopolita, mas também com relação ao momento literário brasileiro que antecedeu a Semana de Arte Moderna, espaço em que a manutenção dos padrões estabelecidos se digladiava com as ousadias do porvir (BRAIT, 2008, p. 153).

Ainda segundo o raciocínio de Brait, o elemento articulador de *Madame Pommery* é a ironia, sendo a ambiguidade contraditória a sua maior riqueza (BRAIT, 2008, p. 153). Neste sentido, a tentativa de enquadrar a obra em um gênero específico acabaria por limitar seu alcance crítico e inovador.

Outro aspecto destacado por Brait para exemplificar a riqueza da obra de Tácito é a interdiscursividade que ela mantém com uma série de outros escritores, críticos, filósofos, além de discursos religiosos, científicos, "cujo caráter de instauração pode ser tanto negativo quanto positivo, dependendo da perspectiva e dos recursos utilizados pelo narrador para aproveitá-los" (BRAIT, 2008, p. 164).



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Brait salienta que essa rede intertextual e interdiscursiva põe em movimento a criatividade, a paródia e o pastiche, dialogando, "em forma de assumida homenagem ou ferrenho combate irônico, com uma larga tradição literária que inclui antropofagicamente o Brasil e o exterior" (BRAIT, 2008, p. 167).

Como exemplo desta rede interdiscursiva, é notório o diálogo com Lawrence Sterne e Machado de Assis, não apenas pelas menções que o narrador faz a estes escritores, mas, sobretudo, pela postura cínica e digressiva que assume, subvertendo a proposta de escrever uma crônica verdadeira ao colocar em questão a própria instância narrativa, focalizando a si próprio e promovendo irrupções súbitas do leitor no decorrer do texto, características marcantes de ambos os autores mencionados.

Outro autor evocado é François Rabelais, o que pode ser constatado com facilidade no capítulo VI, no qual o narrador faz uma clara comparação entre a Abadia de Thélème, de *Gargântua e Pantagruel,* e o *Paradis Retrouvé*, o estabelecimento comercial de Pommery, no modo como estas duas **instituições de ensino** doutrinam suas noviças e seus assíduos frequentadores.

Para Brait, as evocações de Rabelais e de Montaigne apontam para a correspondência do momento em que Tácito produz sua obra, marcado pelo advento tecnológico, com a época em que estes escritores produziram as suas, o século XVI, fase de transição entre sistemas de escritura, na qual as inovações geradas pela imprensa vão desempenhar um papel muito importante (BRAIT, 2008, p. 174-175). Esses exemplos colhidos da tradição, segundo Brait, "podem reforçar a ideia de que o antigo não é necessariamente velho, podendo funcionar como alerta para a modernidade" (p. 165).

No entanto, nem toda essa interdiscursividade presente em *Madame Pommery* é utilizada como matéria fundante da narrativa. Ela é usada também para debochar e denunciar a saturação de estilos já cristalizados, como aparece no já citado capítulo VI, quando, ao elogiar-se o consumo do álcool, zomba-se das teorias cientificistas e da influência que elas tiveram no modo de narrar utilizado por alguns escritores, como o naturalismo de Zola, por exemplo.

No *Prólogo dispensável* escrito para a obra de Godofredo Rangel, já citado neste trabalho, Tácito opinou sobre Zola:

> O estilo deste escritor, as descrições, a linguagem, tudo se apresenta com tanta ordem, com tanta clareza e honestidade de expressão, que não há descobrir aquele "realismo de inventário", como o qualificou Machado de Assis. Escritor nefasto às nossas letras, se houve algum, foi Zola. Estragou irreparavelmente Aluízio Azevedo, o único gênio do romance que já se viu no Brasil, corrompendo-nos o gosto há duas gerações, pelo menos. (TÁCITO, s/d, p. 21, ênfase no original)



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Ainda no que se refere à extenuação das narrativas lineares, o capítulo II traz um exemplo bem evidente. O narrador abre o discurso afirmando que a obra será escrita "com o mais rigoroso método científico" (TÁCITO, 1997, p. 37), seguindo a "cartilha do Taine darwinista" (p. 37) para logo depois seguir caminho oposto e declarar que não intenciona acompanhar nenhum método, mas que pretende "conservar liberdade de arbítrio absoluta, para proceder em tudo segundo as minhas doutrinas próprias" (p. 38).

É neste sentido que afirmamos que, em *Madame Pommery*, Tácito questiona o modo de se fazer literatura naquele momento, buscando a tradição para discutir modelos narrativos, seja pela via da polêmica ou pela via da homenagem, o que confere à obra uma dimensão moderna da forma de narrar.

Outra característica da obra que aponta para uma ruptura com os padrões é a presença de uma brasilidade que, de acordo com Brait, já se anunciava em Lima Barreto e foi emblematizada depois por Mário de Andrade em *Macunaíma* (BRAIT, 1997, p. 162). Essa brasilidade se faz perceber na fala das personagens, tanto pela mistura de idiomas, como o português, o espanhol e o francês, quanto pelos regionalismos, aspectos que revelam a múltipla identidade da Pauliceia, o que é perfeitamente condizente com o momento histórico vivido pela cidade, em que a heterogeneidade resultou da confluência de várias culturas, tanto do Brasil quanto do exterior.

Por essas razões é que Brait conclui que a obra de Tácito:

> (...) antecipa o projeto modernista surpreendido não apenas no interesse que Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Alcântara Machado e outros escritores revelariam pela Paulicéia, mas especialmente no esboço da possibilidade de uma língua literária brasileira que dialogasse com diversas tradições, sem o ranço do nacionalismo ufanista ou do antilusitanismo, e que ao mesmo tempo começasse a revelar o perfil linguístico-literário da nacionalidade. (BRAIT, 2008, p. 151)

Hilário Tácito, portanto, num bem sucedido exercício de renovação literária, apresenta-nos uma obra inovadora, cheia de propositais contradições e ambiguidades que subvertem os cânones, e sintonizada com seu tempo, tempo de transformações e de incorporações de procedimentos narrativos que só irão alargar as possibilidades da literatura brasileira que estaria por vir.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# CONCLUSÃO

Inúmeros são os aspectos que poderíamos abordar sobre uma obra tão valorosa histórica e esteticamente como *Madame Pommery*. Nosso trabalho, no entanto, limitou-se a analisá-la sob a perspectiva do contexto histórico e das remodelagens feitas no processo narrativo, sobretudo a interdiscursividade e o hibridismo.

Para isso, procuramos relacionar passagens da narrativa com situações próprias do contexto de modernização da cidade de São Paulo, a fim de evidenciar a maneira como a obra desvela o processo de transição da capital paulista de tímida e provinciana à metrópole cosmopolita.

Refletimos ainda sobre o complexo caráter da experiência modernista brasileira, que tem levado historiadores e críticos literários a revisitarem o contexto de efervescência do Modernismo no Brasil a fim de reavaliá-lo histórica e conceitualmente. Concordamos com as reflexões de Mônica Pimenta Velloso sobre o fato de que considerar o movimento de 1922 como divisor de águas da literatura nacional do século XX acabou por deixar passar despercebidos autores (e obras) que já apresentavam diferenças significativas com relação à literatura em vigência no período. Hilário Tácito e *Madame Pommery* encaixam-se neste grupo.

Concluímos que o modernismo já se fazia presente em *Madame Pommery* mesmo antes da explosão do movimento. Esta obra, usando as palavras de Francisco Foot Hardman, "percorre os corredores arruinados das escolas estéticas" (HARDMAN, 1992, p. 9) e constitui-se "texto de grande significado estético e histórico" (p. 10), desnudando a sociedade paulistana da *Belle Époque* e remodelando, por meio da mescla de gêneros que apresenta e do diálogo com a tradição que estabelece, as formas narrativas que se faziam notar até então. Vale ser (re)lida e merece maior destaque na prosa brasileira do início do século XX.

# REFERÊNCIAS

BARRETO, L. Mme. Pommey. In: RESENDE, B. *Lima Barreto:* impressões de leitura e outros textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 205-210.

BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. São Paulo: Unicamp, 2008.

CARDOSO, Z. L. V. A. *O romance paulista no século XX*. São Paulo: Biblioteca Academia Paulista de Letras, 1983.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

D'ELBOUX, R. M. M. *Joseph-Antoine Bouvard no Brasil.* Os melhoramentos de São Paulo e a criação da companhia City: ações interligadas. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

FERREIRA, S. A. *Entre a biblioteca e o bordel:* a sátira narrativa de Hilário Tácito. São Paulo: UNESP, 2006.

GRUMAN, M. A prostituição judaica no início do século XX: desafio à construção de uma identidade étnica positiva no Brasil. *Revista de antropologia*, v. 7, n. 1, Curitiba, 2006, p.83-99.

HARDMAN, F. F. São Paulo de Pommery. In: TÁCITO, H. *Madame Pommery.* Campinas: Unicamp, 1997, p. 9-11.

MORAES, E. R. Entre a ironia e o deboche. In: TÁCITO, H. *Madame Pommery.* São Paulo: Ática, 1998, p. 3-5.

RAGO, L. M. *Os prazeres da noite:* prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930). Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Campinas, Campinas, 1990.

SEVCENKO, N. *Orfeu extático na metrópole:* São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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

TÁCITO, H. Prólogo dispensável. In: RANGEL, G. *Vida ociosa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000, p. 13-23.

_____. *Madame Pommery.* Campinas: Unicamp, 1997.

VELLOSO, M. P. *História e modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# Questões de (con)texto



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# BEIJOS AFINS: *O PRIMEIRO BEIJO*, DE CLARICE, E *O BEIJO*, DE TCHEKHOV[1]

RELATED KISSES: CLARICE'S *FIRST KISS* AND CHEKHOV'S *THE KISS*

*André Felipe Nunes Klojda* [2]

*Artigo submetido em: 1º set. 2021*
*Data de aceite: 15 nov. 2021*
*Data de publicação: 20 dez. 2021*

**RESUMO:** Neste artigo, abordamos dois contos cuja correlação vai além dos títulos: *O primeiro beijo* de Clarice Lispector e *O beijo* de Anton Tchekhov. Aldridge (2011) defende que, na literatura comparada, a matéria é mais importante do que o método, e a afinidade consiste nas semelhanças de estilo, estrutura, tom ou ideia entre duas obras que não têm outros vínculos. Identificamos que as narrativas em questão, além de utilizarem o motivo do beijo, irmanam-se em dois aspectos complementares: no rompimento com a lógica cronológica e na primazia das reflexões sobre as ações. Mesmo sem haver direta relação entre os contos, distantes quanto à época, ao estilo e mesmo à extensão, divisamos pontos nos quais as mundividências artísticas se encontram.
**Palavras-chave:** Clarice Lispector. Anton Tchekhov. *Primeiro beijo*. *O beijo*. Literatura comparada.

**ABSTRACT:** In this article, we approach two short stories whose correlation goes beyond their titles: *First kiss*, by Clarice Lispector, and *The kiss*, by Anton Chekhov. Aldridge (2011) argues that, in comparative literature, matter is more important than method, and affinity consists of similarities in style, structure, tone or idea between two works that have no other links. Both stories in question, in addition to using the theme of the kiss, are united in two complementary aspects: in breaking with the chronological logic and in the primacy of reflections over actions. Even though there is no direct relationship between the stories, distant in terms of time, style and even extension, we see points at which both artistic world views meet.
**Keywords:** Clarice Lispector. Anton Chekhov. *First kiss*. *The kiss*. Comparative literature.

1 Texto orientado pela Profa. Dra. Maria Lucia Guimarães de Faria, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ, Brasil.

2 Doutorando do Curso de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ, Brasil. http://lattes.cnpq.br/2544933202011150 / https://orcid.org/0000-0002-4952-9285



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

## INTRODUÇÃO

No encerramento da apresentação de *Todos os contos*, Benjamin Moser, organizador da obra, chama Clarice Lispector de "uma Tchekhov feminina nas praias da Guanabara" (MOSER, 2016, p. 24). Embora seja compreensível a colocação de Moser, especialmente no sentido de apresentar Clarice a um público não brasileiro, em nosso país já sabemos há muito tratar-se de escritora no patamar dos grandes ficcionistas da literatura universal. Entende-se, portanto, que a comparação com um predecessor cronológico como Tchekhov, após quem "o conto curto[3] passou a ter uma nova dimensão interior" (SCHNAIDERMAN, 2014, p. 7), ajuda a compreender a grandeza da obra clariceana, e não a diminui, antes pelo contrário: induz-nos a uma abordagem dialógica.

Isto posto, apresentamos a nossa proposta neste artigo, no qual empreendemos o comparatismo a partir de dois textos de notável correlação: *O beijo*, de Tchekhov, e *O primeiro beijo*, de Clarice. Para Aldridge (2011), na literatura comparada, a matéria é mais importante do que o método. O teórico americano pontua três caminhos possíveis a serem tomados pelo comparatista: tradição, influências e afinidade – sendo este último o que melhor se encaixa neste nosso estudo. A afinidade consiste nas semelhanças de estilo, estrutura, tom ou ideia entre duas obras que não têm outros vínculos (ALDRIDGE, 2011, p. 274). No presente caso, para além do motivo do beijo, todas as demais convergências dos textos têm origem nos pontos nos quais as mundividências artísticas se encontram.

Assim, aportamos na investigação do papel da literatura como "função específica do espírito humano" (PICHOIS; ROUSSEAU, 2011, p. 233),

[3] Importante notar que não entraremos nas discussões, para nós pouco relevantes neste artigo, quanto às barreiras entre conto, novela, narrativa curta etc.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

conforme postulam Pichois e Rousseau, autores também basilares no campo da literatura comparada. É essa perspectiva que nos permite aproximar escritores espacial e temporalmente distantes, cuja semelhança repousa, antes de tudo, nas questões e sentimentos universais do ser humano em todos os tempos. Afinal, "o estudo da literatura comparada deve abranger todo assunto de importância para a vida humana que tenha sido tratado com sucesso pelas obras escritas da imaginação" (ALDRIDGE, 2011, p. 274).

## *O BEIJO* E *O PRIMEIRO BEIJO*: AS TRAMAS

*O primeiro beijo* figura na coletânea *Felicidade clandestina*, lançada originalmente em 1971. É narrativa exemplar do poder de síntese de Clarice, capaz de condensar em pouquíssimas páginas uma carga dramática e emocional cujo ressoar persegue o leitor até muito após a leitura.

A narrativa é iniciada com uma conversa entre namorados: ela diz acreditar ser a primeira namorada dele, mas questiona: "Mas me diga a verdade, só a verdade: você nunca beijou uma mulher antes de me beijar?" (LISPECTOR, 2016, p. 434). Ele admite que sim e tenta "contar toscamente, não sabia como dizer" (p. 434). A partir daí, seguimos as lembranças do rapaz, que, durante uma excursão, acometido por uma sede "maior do que ele próprio, que lhe tomava agora o corpo todo" (p. 434), sorveu a água, inadvertidamente, de um chafariz de pedra em forma de mulher durante uma parada do ônibus:

> De olhos fechados entreabriu os lábios e colou-os ferozmente ao orifício de onde jorrava a água. O primeiro gole fresco desceu, escorrendo pelo peito até a barriga.
> Era a vida voltando, e com esta encharcou todo o seu interior arenoso até se saciar. Agora podia abrir os olhos.
> Abriu-os e viu bem junto de sua cara dois olhos de estátua fitando-o e viu que era a estátua de uma mulher e que era da boca da mulher que saía a água. Lembrou-se de que realmente ao primeiro gole sentira nos lábios um contato gélido, mais frio do que a água. (LISPECTOR, 2016, p. 435)

Ele "soube então que havia colocado sua boca na boca da estátua da mulher de pedra. (...). Olhou a estátua nua" (LISPECTOR, 2016, p. 435). Como consequência, "percebeu que uma parte de seu corpo, sempre antes relaxada, estava agora com uma tensão agressiva, e isso nunca lhe tinha acontecido" (p. 436). A frase que encerra o relato é lapidar: "Ele se tornara homem" (p. 436).



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Já em *O beijo*, conto de 1887, Tchekhov apresenta-nos uma gama de personagens, com foco no protagonista, o capitão Riabóvitch, tímido militar da brigada de artilharia, "oficial pequeno, um tanto curvado, de óculos e de suíças que lembravam um lince" (TCHEKHOV, 2014, p. 17). Pouco afeito à sociabilidade e permanentemente constrangido, Riabóvitch "não tinha mais inveja, mas apenas comovia-se entristecido" ao observar "os que dançavam e falavam alto" (p. 19). Ao perder-se nos aposentos durante uma recepção na casa do tenente-general von Rabbek, encontra-se num quarto complemente às escuras. Ali,

> (...) ouviram-se passos apressados e um fru-fru de vestido, uma ofegante voz feminina murmurou: "Até que enfim!" e dois braços macios, cheirosos, indiscutivelmente femininos, envolveram-lhe o pescoço; uma face tépida apertou-se contra a sua e, ao mesmo tempo, ressoou um beijo. (TCHEKHOV, 2014, p. 20)

Imediatamente notado o engano, "aquela que o beijara soltou um pequeno grito e, foi a impressão de Riabóvitch, afastou-se dele com repugnância, num movimento brusco" (TCHEKHOV, 2014, p. 20); e o capitão, por sua vez, "por pouco não gritou, e correu para a fenda fortemente iluminada da porta..." (p. 20).

Após esse evento – ocorrido, numa divisão feita grosso modo, ao fim do primeiro terço da narrativa –, o protagonista entrega-se a sonhos e devaneios, confiante de que chegaria a sua hora de experimentar-se no amor, assim como os seus companheiros. A brigada segue seu curso, até que Riabóvitch retorna, com duas baterias, à aldeia de Miestietchko, onde fica a casa de von Rabbek. Desiludido após muito idealizar um reencontro jamais concretizado com aquela que lhe tascara o beijo, o capitão, após voltar de uma caminhada e saber que os companheiros tinham ido à residência de outro general, sentiu a alegria acender-se no peito, mas "a apagou imediatamente, deitou-se na cama e, por pirraça ao seu destino, como que desejando fazer-lhe birra, não foi à casa do general" (TCHEKHOV, 2014, p. 35). Assim é concluído o conto.

Destarte, apesar da semelhança nos títulos, as narrativas parecem afastar-se quanto às propostas, visíveis tanto nas particularidades de enredo quanto até mesmo na extensão de cada um. Enquanto o texto de Clarice – autora pouco afeita às barreiras entre gêneros textuais – desenrola-se de modo muito breve, uma reconstituição memorialística centrada em uma única cena, o conto de Tchekhov tem contornos que poderíamos chamar, convencionalmente, de novelescos. As diferenças, contudo, levam-nos às convergências; apesar dos afastamentos, identificamos princípios artísticos semelhantes em ambas as narrativas. É isso que pretendemos explorar a seguir, com a convicção, semelhante àquela expressa por Aldridge, de que por meio da análise crítica e comparatista dos textos vislumbramos algo de importância à vida humana.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Apresentaremos a afinidade entre os contos, e os beijos, em dois momentos, que, embora expostos separadamente, são indissociáveis em ambos os textos: 1) o rompimento da preponderância da lógica cronológica; e 2) a primazia das reflexões sobre as ações para a compreensão da narrativa.

## A SUBVERSÃO DA CRONOLOGIA

De início, rompimento com a cronologia convencional, nos textos em questão, dá-se mormente por causa dos papéis desempenhados pela memória. Enquanto *O primeiro beijo* desenrola-se, após o brevíssimo diálogo inicial entre os namorados, com o passado ganhando o primeiro plano na narrativa, *O beijo* aparentemente segue a ordem cronológica convencional, mas apenas aparentemente: o substrato do conto está na subversão empreendida pelo narrador consorciado ao ponto de vista do personagem. Tudo o que Riabóvitch recorda, reflete e projeta está calcado na memória do beijo. Para Finke:

> As recordações de Riabóvitch – o seu saborear na mente das impressões deixadas pela primeira visita a von Rabbek (o cavalo de movimento esquisito; a associação da esposa do general com a imperatriz francesa, e assim por diante) – envolvem uma subversão adicional da progressão cronológica.[4] (FINKE, 2011, p. 34)

Esses eventos mentais não são apenas complementos da narrativa, mas seu próprio cerne. É mais fácil imaginarmos a transposição da história para outra ambientação, com acontecimentos diversos, do que pensarmos na substituição do ânimo condicionado primeiro pela memória, depois pelas reflexões.

Caso semelhante acontece em *O primeiro beijo*. Aliás, no texto de Clarice, a fluidez da cronologia dá-se já na transição entre o diálogo inicial e a rememoração do protagonista. Como é típico da poética clariceana em vários momentos, a prosa aproxima-se do fluxo de consciência, que não preconiza a clara demarcação da passagem do tempo ou dos pontos de vista, com a flexibilização dos aspectos formais. Após: "Ele tentou contar toscamente, não sabia como dizer" (LISPECTOR, 2016, p. 434), o tempo verbal e a pessoa gramatical predominantes na narrativa continuam as mesmas, contudo, imediatamente encontramo-nos guiados pela memória do rapaz.

---

[4] No original: "Riabovich's recollections – his savoring in the mind's eye of the impressions left by the first visit to von Rabbek's (the oddly moving horse; the association of the general's wife with the French empress, and so on) – involve a further subversion of chronological progression." A tradução apresentada no corpo do texto foi feita pelo autor deste artigo.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Em *A poética dionisíaca de Clarice Lispector*, Ronaldes de Melo e Souza, embora debruçando-se, mais especificamente, sobre os romances *Perto do coração selvagem* e *A paixão segundo G. H.*, fornece reflexões sobre o amplo contexto da ficção clariceana que vêm ao encontro do aqui postulado:

> A concatenação lógica das ações é confutada, porque a representação progressiva de eventos consecutivos se compendia no drama apolíneo da ação, mas não se compatibiliza com o drama dionisíaco da paixão. A representação psicológica das emoções é rejeitada, porque o sentido da existência é consentido pela experiência metamórfica da alteridade, e não pela consciência da subjetividade monadicamente centrada em si mesma. (SOUZA, 1997, p. 123)

A experiência da alteridade, em *O primeiro beijo*, dá-se no desdobramento do protagonista como **aquele sobre quem se narra e aquele cuja consciência flui para o lugar de narrador**, uma vez que são as suas memórias da excursão que ocupam o primeiro plano após o diálogo introdutório. A experiência torna-se não mais "monadicamente centrada em si mesma", mas desdobrada, semântica e estruturalmente.

Fenômeno semelhante foi percebido por Alfredo Bosi, que reconhece, na gênese dos contos e romances de Clarice, a "tal exacerbação do momento interior que, a certa altura do seu itinerário, a própria subjetividade entra em crise" (BOSI, 2015, p. 452). É esse o contexto no qual o "espírito, perdido no labirinto da memória e da autoanálise, reclama um novo equilíbrio", a ser recuperado não na esfera do psicológico, e sim na "da sua própria e irredutível realidade" (p. 452). Resgatando substanciosas expressões empregadas por Bosi ao destrinchar *A paixão segundo G. H.*, podemos dizer que, em *O primeiro beijo*, é a memória a responsável por criar um "contínuo denso de experiência existencial" (p.453); o tempo do qual se vale a narrativa está no plano ontológico, onde "há o encontro de uma consciência" (p.453) com "um corpo em estado de neutra materialidade, a massa barata" (p. 453). A aplicabilidade das postulações em diferentes textos denota a existência de uma poética consciente, centrada em princípios artísticos inerentes à mundividência poética da autora.

O drama de Riabóvitch, intuímos, é afim a esse descentramento. Sintonizado à necessidade de repartir-se, com o intuito de obter o efeito artístico desejado, o narrador constrói consciente e progressivamente a sua identificação com o personagem. Nesse sentido, *O beijo* torna-se paradigma da arte do conto tchekhoviano, que leva "para a literatura a grande riqueza do seu mundo interior, a sua aguçadíssima penetração psicológica" (SCHNAIDERMAN, 2014, p. 7). Tal identificação com o personagem contribui com o deslocamento do interesse para além do tempo cronológico: para o narrador e para o leitor, o foco é indiscutivelmente colocado na mente e no coração do tímido capitão. Mesmo a pontuação da narrativa com datas bem definidas torna-se senão um pano de fundo para aquilo que Riabóvitch resgata nas lembranças, pensa e sente.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Já logo após o beijo, o presente não mais goza da primazia na vida do protagonista: é sob o véu da memória que ele constrói a sua habitação. Até mesmo as sensações e percepções do mundo físico não são mais exclusivamente condicionadas pelo tempo cronologicamente atual:

> O seu pescoço, tinha a impressão, ainda estava untado de manteiga, e junto à boca sentia um friozinho como que de gotas de menta. Perpassavam-lhe na imaginação os ombros e braços da senhorita lilá, as têmporas e os olhos sinceros da loura de preto, cinturas, vestidos, broches. Procurava deter a imaginação sobre essas imagens, mas elas pulavam, diluíam-se, tremiam. Quando despareciam completamente sobre o largo fundo negro que todo ser humano vê ao fechar os olhos, ele começava a ouvir passos apressados, um fru-fru de vestido o som de um beijo, e uma alegria intensa, sem causa, apossava-se dele... (TCHEKHOV, 2014, p. 24)

Nesse sentido, é condizente com os desígnios artísticos da obra o fato de as últimas informações fornecidas antes de o narrador pontuar o retorno de Riabóvitch ao acampamento, na explicitamente referida data de 31 de agosto, advirem das memórias do capitão. Nelas, a cronologia convencional é exemplarmente subvertida:

> Nas horas de ócio ou nas noites de insônia, quando lhe dava na veneta lembrar a infância, o pai, a mãe, em geral o que era próximo e querido, lembrava invariavelmente também Miestietchko, o cavalo estranho, Rabbek, a esposa deste, que lembrava a Imperatriz Eugênia, o quarto escuro, a fenda iluminada da porta... (TCHEKHOV, 2014, p. 32)

Ainda acerca dos aspectos temporais e cronológicos (ou não), notemos que as duas narrativas convergem quanto ao estar em trânsito. A ambientação principal dá-se em locais apenas visitados pelos protagonistas, mas cujo efeito é marcante em suas vidas íntimas. No caso de Tchekhov, inclusive a própria concepção do conto se dá desse modo, em uma viagem do autor a São Petersburgo (FINKE, 2011 p. 30). A jornada, ou o *estar na estrada*, aliás, é um dos elementos bem observados por Finke como presentes tanto em *O beijo* quanto no rol de temas caros a Tchekhov (p. 30).

Já identificamos no resumo das tramas, ainda que sem fazer a presente correlação, os movimentos de trânsito em cada um: em *O beijo* é a chegada e posterior retorno de membros da brigada de artilharia à aldeia de Miestietchko, onde fica a casa do general von Rabbek; já em *O primeiro beijo* é a excursão, com o evento central ocorrendo durante uma parada onde havia um



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

chafariz de pedra. Os pontos de partida e de destino de tais deslocamentos não são importantes para nenhuma das partes envolvidas no texto: nem para o narrador, nem para o personagem, nem para o leitor – só importam a passagem por Miestietchko e a parada do ônibus. É assim devido, especialmente, à desimportância do tempo cronológico: do contrário, se estivéssemos diante de tramas de ações logicamente dispostas, seria natural a dúvida relacionada aos extremos do **estar em trânsito** dos personagens. A visão artística de ambos os escritores, contudo, refuta a normatividade do enredo lógico, subvertendo os sentidos e fins imediatos de tempo e deslocamento.

## A PRIMAZIA DAS REFLEXÕES

Em consonância com a interpretação que engendra sobre a poética de Clarice, Ronaldes de Melo e Souza, na *Fenomenologia das emoções na tragédia grega*, argumenta que desde os tragediógrafos gregos as emoções antecedem e excedem as ações e os pensamentos, constituindo o fundamento originário da existência humana. Ou seja: "As emoções fundamentais da existência humana são ontológicas, e não simplesmente psicológicas" (SOUZA, 2017, p. 12). Na tragédia grega, as ações decorrem das emoções, e não o contrário – diferentemente do que proclama a poética aristotélica. Essas tragédias são dramas de emoções, e não trama de ações logicamente concatenadas (p. 12).

Trazendo essas concepções para o âmbito no qual estamos a trabalhar, ambos os beijos não são ações, apenas: são antes de tudo estopins para reflexões e emoções. Como atos, são fugazes: um não passou de um engano de uma mulher desconhecida, e o outro foi dado, e ainda de modo inadvertido, numa estátua. Tal é a visão prática das situações como se nos apresentariam fora da interioridade dos personagens; contudo, o namorado, em Clarice, e Riabóvitch, em Tchekhov, em suas subjetividades, têm mais a dizer acerca da questão. Assim como o rapaz clariceano, ainda que hesitante, sente-se obrigado a relatar o beijo na estátua de pedra à namorada, evidenciando a importância que dá ao episódio, Riabóvitch logo deixa de lado a possibilidade de tratar o beijo como apenas uma "aventurazinha misteriosa", e a ideia das ações como concatenações lógicas fica em segundo plano:

> A princípio, quando o grupo apenas acabava de iniciar a jornada, ele procurava convencer-se de que o episódio do beijo podia ser interessante apenas como uma aventurazinha misteriosa, que em essência tal episódio era insignificante, e que pensar nele seriamente era pelo menos uma tolice; mas logo se descartou da lógica e entregou-se aos devaneios... (TCHEKHOV, 2014, p. 28)



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

À medida que, como diz Boris Schnaiderman sobre Tchekhov, "a sua capacidade de apontar o sentido profundo mesmo de acontecimentos na aparência banais criou uma nova exigência para este gênero literário" (SCHNAIDERMAN, 2014, p. 7), ora afirmamos que *O primeiro beijo* é caso paradigmático da contribuição singular de Clarice Lispector à arte contística. A escritora brasileira mostra-se capaz de transformar a lembrança de um rapaz da sede sentida durante uma excursão em um pequeno – na extensão, não na magnitude artística – drama de amadurecimento. É uma operação consoante com o amplo painel da poética claricena, na qual o "dizer projetivo, ao preparar o dizível, simultaneamente traz o indizível ao domínio do narrável" (SOUZA, 1997, p. 123-124). Isto é, há o reconhecimento da pujança do ser, que compreende a superioridade do próprio ser em face das representações; cabe à narrativa, portanto, deixar ao menos entrever o vigor da vida em si mesma. Se a verdade da tragédia grega se concentra na compreensão e interpretação das emoções, e não na representação das ações (SOUZA, 2017, p. 25), as prosas de *O beijo* e *O primeiro beijo* fazem-nos semelhante convite.

É mister ressaltar que o movimento em direção à interiorização da narrativa não significa ausência de enredo, e sim um **deslocamento** semelhante ao operado quanto à cronologia, discutido anteriormente. Otto Maria Carpeaux explica a questão ao tratar de outro conto de Tchekhov:

> Pois em *Um acontecimento* não acontece nada digno de nota. Mas quem lê com atenção maior esse conto, perceberá que o Acontecimento é o maior e o mais trágico da existência. Assistindo à pequena tragédia dos filhotes da gata, as crianças têm seu primeiro contato com a realidade lá fora (as visitas); aprendem a sentir aquilo de que os adultos, estultificados pela experiência repetida, já não tomam nota; o grande cão do tio é a morte que devora a vida; e este Acontecimento merece bem ser escrito com maiúscula, pois é o Acontecimento mais significativo de todos – eis o enredo. (CARPEAUX, 1999, p. 802)

A despeito das particularidades dos contos aqui tratados, que suscitam diferentes questões em relação às identificadas por Carpeaux em *Um acontecimento*, devemos realizar expediente semelhante a fim de evitar o equívoco singularizado pelo crítico. Em *O beijo* e *O primeiro beijo*, nem Tchekhov nem Clarice produzem contos "atmosféricos" ou "sem enredo" (CARPEAUX, 1999, p. 802), e sim lançam mão da "economia dos recursos" (CARPEAUX, 1999, p. 802), para usarmos os termos com os quais Carpeaux trabalha; isto é verdade tanto no conto de Tchekhov, mais longo, quanto no de Clarice, mais curto. O sentido último da



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

técnica literária é a comunicação da experiência emocional, o fazer sentir. Os atos dos beijos, em si, não desaparecem – são constituintes essenciais às histórias; entretanto, têm sentido apenas quando interpretados pelas emoções e reflexões dos personagens, nas quais reside o motivo primordial dos contos. É exemplo paradigmático do que escreve Schnaiderman, válido também quanto à poética clariceana: "(...) os grandes temas humanos aparecem nos seus [de Tchekhov] contos, traduzidos em termos do cotidiano, mas em plena poesia e expressão artística" (SCHNAIDERMAN, 2014, p. 9). O parágrafo a seguir de *O beijo* demonstra o ora discutido:

> Riabóvitch passou o cobertor sobre a cabeça e, enrolando-se como uma rosca, pôs-se a reunir na fantasia as imagens que passavam de relance e a fundi-las num todo. Mas não conseguiu obter nada com isso. Logo adormeceu, e o seu último pensamento foi que alguém o acarinhara e alegrara, que em sua vida ocorrera algo extraordinário, tolo, porém muito bom e alegre. Esse pensamento não o abandonava mesmo durante o sono. (TCHEKHOV, 2014, p. 25)

A consciência estruturante do narrador não dá importância a quem teria sido a responsável pelo beijo; isto importa apenas à medida que comparece nas memórias, sonhos e devaneios de Riabóvitch. Configura-se, desse modo, o drama de emoções, e não de ações, assim como exemplifica-se nestes trechos de *O primeiro beijo*, no qual o narrador, consorciado com o ponto de vista do protagonista, descreve o ânimo do rapaz após seus lábios tocarem o da estátua:

> Sofreu um tremor que não se via por fora e que se iniciou bem dentro dele e tomou-lhe o corpo todo estourando pelo rosto em brasa viva.
> (...)
> Estava de pé, docemente agressivo, sozinho no meio dos outros, de coração batendo fundo, espaçado, sentindo o mundo se transformar. A vida era inteiramente nova, era outra, descoberta com sobressalto. Perplexo, num equilíbrio frágil. (LISPECTOR, 2016, p. 436)

Ainda há a significativa afinidade quanto à escolha do elemento da água como símbolo inescapável em ambas as histórias. Finke (2011, p. 31), em discordância com Petr Bitsilli, não enxerga as águas que comparecem ao fim de *O beijo* em consonância com o aforismo heraclitiano de que não é possível entrar duas vezes no mesmo rio, porque a imagem suscitada pelo conto não é a do fluxo unidirecional do tempo, e sim a das recorrências inevitáveis e sem sentido. Parece-nos correta a intuição de Finke, uma vez que, ao olhar de Riabóvitch:



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> A água corria não se sabia para onde e para quê. Correra de maneira idêntica em maio; ainda em maio, saíra de ribeiro para se derramar no grande rio, passara depois para o mar, evaporara-se, transformara-se em chuva e talvez fosse a mesma água que nesse instante corria aos olhos de Riabóvitch... Para quê? Com que fim? (TCHEKHOV, 2014, p. 34)

Se em *O primeiro beijo* a água sorvida pelo jovem sedento diretamente da boca da estátua transmite o vigor da vida: "A vida havia jorrado dessa boca, de uma boca para a outra" (LISPECTOR, 2016, p. 435), o rio da aldeia de Miestietchko desperta de vez Riabóvitch de seus ardentes devaneios. No primeiro caso, a água fornecida da estátua dá um novo sentido: "A vida era outra, inteiramente nova, descoberta com sobressalto" (LISPECTOR, 2016, p. 436); no segundo, as águas correntes do rio levam embora todo e qualquer propósito: "E o mundo inteiro, toda a vida, pareceram a Riabóvitch uma brincadeira incompreensível, sem objeto..." (TCHEKHOV, 2014, p. 34).

Em ambas as mundividências artísticas encontramos do papel da água como elemento fornecedor de sentido. A afinidade persiste ainda que sejam duas fontes diferentes de água, com resultados e significados simbólicos distintos e mesmo opostos, porque permanece a aproximação quanto ao reconhecimento da importância do elemento na compreensão da história. Ademais, o sentido da água e sua específica representação em cada uma pode ser depreendida tão somente da poética inerente à própria narrativa; os ficcionistas são os construtores do sentido, para além das conhecidas e difundidas teorias sobre os elementos. Se Finke (2011, p. 31) já intuiu com agudeza o sentido artístico do rio que corre em *O beijo*, cujos movimentos repetitivos refletem a errância de Riabóvitch no espaço e no tempo, percebemos o diálogo estreito de *O primeiro beijo* com a consciência poética que compagina a obra de Clarice como um todo.

Ao introduzir sua análise de *Perto do coração selvagem* e *A paixão segundo G. H.*, Ronaldes de Melo e Souza escreve: "O drama clariceano não reside na maior eficiência, mas, sim, na menor resistência ao silencioso apelo da palavra que não fala nem cala, mas assinala a *matéria vertente da seiva dionisíaca da vida*" (SOUZA, 1997, p. 124, ênfase acrescentada). Assim conta-nos a narrativa de *O primeiro beijo*: "Intuitivamente, confuso na sua inocência, sentia intrigado: mas não é de uma mulher que sai o líquido vivificador, o líquido germinador de vida..." (LISPECTOR, 2016, p. 435). A função artística da água sorvida do chafariz manifesta-se: tomando emprestada a expressão usada por Souza, é a matéria vertente da seiva dionisíaca da vida, compreendida como axioma da vitalidade. Não por acaso, a imagem que representa a radical mudança interna do personagem também é correspondente àquela do chafariz, retomando a ideia de jorro: "Até que, vinda da profundeza de seu ser, *jorrou de uma fonte* oculta nele a verdade" (LISPECTOR, 2016, p. 436, ênfase acrescentada).



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Roefero (2007), em artigo que aborda as implicações acerca da maturidade sexual aludidas na narrativa, remonta à estátua como objeto de sedução no contexto da tradição literária, como comparece no mito de Pigmaleão, em Baudelaire e em Oscar Wilde, por exemplo. Na relação entre o rapaz, a estátua e a água, "o que é necessário à vida advém não apenas da natureza, representada pela água, mas também de uma forma idealizada, construída, corporificada na estátua de pedra" (ROEFERO, 2007, p. 42). Existe, portanto, um intercâmbio pulsante entre o ânimo do personagem e o elemento vital à vida, cuja significação não é encontrada senão nas mudanças operadas no interior do jovem na excursão. Semelhante postulação também pode se estender, no caso do texto de Tchekhov, ao caso do capitão Riabóvitch.

## CONCLUSÃO

*O beijo* e *O primeiro beijo*, assim como dezenas e dezenas de outros exemplos encontrados nas obras de Tchekhov e de Clarice, mostram-nos que a narrativa curta – quer atenda pelo nome de conto, novela, ou por nome nenhum – pode ser densa como uma boa obra volumosa. Buscamos demonstrar, neste trabalho, como há afinidades notáveis entre ambos os textos, repletos de princípios artísticos engenhosamente elaborados.

Clarice Lispector, ainda que receba considerável atenção crítica e acadêmica, é a demiurga de um amplo universo no qual permanecem infindáveis pontos a serem contemplados, em especial no âmbito das narrativas curtas. Tchekhov, por sua vez, largamente considerado o mestre do conto universal, merece mais espaço nas discussões brasileiras, especialmente se considerarmos a inestimável contribuição dada ao país pelo trabalho crítico e de tradução de Boris Schnaiderman.

Chegamos a estes comentários finais com a esperança de ter alcançado o objetivo de destrinchar o comparatismo entre *O beijo* e *O primeiro beijo* a contento quanto aos dois tópicos propostos. Para que recapitulemos, foram eles: 1) o rompimento da preponderância da lógica cronológica; e 2) a primazia das reflexões sobre as ações para a compreensão da narrativa. Apesar de serem duas questões intimamente relacionadas entre si, quanto aos seus papéis na compreensão última da estrutura e da semântica dos textos, dividi-los possibilitou que abordássemos determinados pontos, cada um a sua vez, aludindo a diferentes passagens. Assim como a arte não é capaz de suplantar o vigor existencial, apesar de conseguir se avizinhar dele por meio da fina expressão dos grandes autores, a crítica deve ser criativa e literária, mas sem buscar se impor à obra.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# REFERÊNCIAS

ALDRIDGE, A. O. Propósito e perspectivas da literatura comparada. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.). *Literatura comparada* – Textos fundadores. 2. ed. Tradução de Sonia Torres. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 272-276.

CARPEAUX, O. M. *Ensaios reunidos*, 1942-1978. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015.

FINKE, M. Of interpretation and stolen kisses: from poetics to metapoetics in Chekhov's "Potselui" (1887). *Acta slavica iaponica*, tomus 29, Sapporo, 2011, p. 27-47.

LISPECTOR, C. O primeiro beijo. In: _____. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 434-436.

MOSER, B. Glamour e gramática. In: LISPECTOR, C. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 9-24.

PICHOIS, C.; ROUSSEAU, A. Para uma definição de literatura comparada. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.). *Literatura comparada* – Textos fundadores. 2. ed. Tradução de Sérgio Rubens B. de Almeida. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 230-233.

ROEFERO, E. L. O gozo do desejo pueril: configurações do erótico no conto "O primeiro beijo", de Clarice Lispector. *Janus*, v. 4, n. 5, Lorena, jan.-jun., 2007, p. 35-46.

SCHNAIDERMAN, B. Prefácio. In: TCHEKHOV, A. P. *O beijo e outras histórias*. São Paulo: 34, 2014, p. 7-10.

SOUZA, R. de M. e. A poética dionisíaca de Clarice Lispector. *Tempo brasileiro*, n. 130-131, Rio de Janeiro, jul.-dez., 1997, p. 123-144.

_____. *Fenomenologia das emoções na tragédia grega*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

TCHEKHOV, A. P. O beijo. In: _____. *O beijo e outras histórias*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: 34, 2014, p. 13-35.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# MORTE, LUTO E NATUREZA EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E BRANDY NĀLANI MCDOUGALL[1]

## DEATH, GRIEF AND NATURE IN CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE AND BRANDY NĀLANI MCDOUGALL

*Fabiane Alves Martins* [2]

*Artigo submetido em: 12 set. 2021*
*Data de aceite: 16 nov. 2021*
*Data de publicação: 20 dez. 2021*

**RESUMO:** A partir de um ideal de natureza viva, conceito defendido por Ailton Krenak (2020), este trabalho discute o luto, conceituado por Elisabeth Kübler-Ross e David Kessler (2014), diante da perda de ambientes naturais para a industrialização, em poemas escolhidos do brasileiro Carlos Drummond de Andrade e da havaiana Brandy Nālani McDougall. Pertencendo a épocas e países distintos, ambos atestam, à luz da ecopoesia, a destruição de suas terras natais. Assim, atravessando fronteiras geográficas e temporais, suas obras promovem uma transcendência das próprias fronteiras entre humano e natureza, fazendo da literatura um espaço de luta em meio a um quadro preocupante de desastres ecológicos no planeta.
**Palavras-Chave:** Natureza. Industrialização. Luto. Ecopoesia. Literatura.

**ABSTRACT:** Based on an ideal of living nature, a concept defended by Ailton Krenak (2020), this work discusses grief, conceptualized by Elisabeth Kübler-Ross and David Kessler (2014), in the face of the loss of natural environments for industrialization, in selected poems by the Brazilian Carlos Drummond de Andrade and by the Hawaiian Brandy Nālani McDougall. Belonging to different times and countries, both attest, in the light of ecopoetry, to the destruction of their homelands. Thus, crossing geographical and temporal borders, their works promote a transcendence of the very borders between human and nature, turning literature into a space for struggle amidst a worrying picture of ecological disasters on the planet.
**Keywords:** Nature. Industrialization. Grief. Ecopoetry. Literature.

1 Texto orientado pelo Prof. Dr. André Cabral de Almeida Cardoso, Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ, Brasil.

2 Doutoranda do Curso de Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ, Brasil. http://lattes.cnpq.br/6371366168097182 / https://orcid.org/0000-0003-3841-5618



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# INTRODUÇÃO

Desde os primórdios da vida na Terra, o planeta se manteve uma fonte abundante de sustento para os diversos seres que nele se encontraram, o que inclui a humanidade, em sua curta jornada. Nos últimos séculos, com o advento da indústria e, antes, com as grandes descobertas marítimas, inúmeras possibilidades se apresentaram às metrópoles, que perceberam rapidamente a chance de obterem desenvolvimento do progresso através da habilidade de controlar uma natureza selvagem. Contudo, em um momento crucial no qual incontáveis espécies animais e vegetais estão extintas e com um avanço cada vez mais intenso dos meios de produção, inúmeros cientistas alertam para uma sexta extinção em massa em nosso planeta.

A natureza está presente na obra de diversos autores ao longo dos séculos, ganhando, nas últimas décadas, um espaço diferenciado através da ecopoesia, uma corrente literária que aborda, em sua base, as complexas relações entre o humano e o não-humano, através do impacto deixado pelo homem no meio ambiente. Se no passado, a natureza já se apresentou como um refúgio seguro ao poeta, hoje ela é um lugar de apreensão. O líder indígena Ailton Krenak define a natureza como uma "multidão de formas" (KRENAK, 2020), interagindo com o ser humano em uma íntima relação de troca. Assim, em uma concepção de natureza enquanto sinônimo de vida, a perda da mesma, para o poeta, causa uma profusão de sentimentos diante do irreconciliável, constituindo, assim, a experiência do luto. Partindo do conceito explicado por Elisabeth Kübler-Ross e David Kessler, pioneiros nos estudos sobre a morte, o termo luto se mostrou fundamental para a discussão do pensamento de Krenak, uma vez que, a cada ano, mais espécies se perdem para um sistema que não leva em conta nada que não pertença a uma determinada categoria do humano. Em tempos de desastres naturais, o sentimento do poeta se volta para o medo, a melancolia e a impotência, diante a perda da vida em escala global.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Nesse contexto de perdas ecológicas, dois poetas de nacionalidades distintas revelam em suas produções as marcas transformadoras da industrialização de suas terras natais, sendo estes a escritora havaiana Brandy Nālani McDougall, com seu poema *Water remembers* e o escritor brasileiro Carlos Drummond de Andrade, com *Lira itabirana*, *A montanha pulverizada*, *O maior trem do mundo* e *Confidência do itabirano*. Ambos utilizam a escrita como lugar de posicionamento crítico contra um sistema econômico responsável pela destruição de ambientes naturais intimamente ligados às suas vidas, sendo possível, através desse estudo, perceber a presença do sentimento de luto nas produções analisadas.

Desse modo, a ecocrítica se insere aqui, como mostram Nathalie Blanc e Pierre Schoentjes, com o objetivo de compreender não somente a abordagem ecológica das poesias escolhidas, mas, igualmente, o âmbito de criação e recepção de tais obras. Visto que a abordagem literária do meio ambiente passa pela representação que o homem se faz da natureza, a presente análise quebra as barreiras entre literatura e áreas como ecologia, antropologia e economia, visando dar conta da matéria viva do mundo, abordada por Krenak. O imaginário literário se torna um espaço de exploração que permite a reinvenção de uma natureza perdida, mas que restará no luto dos poetas e em suas palavras. Uma vez representantes de países e épocas distintos, Drummond e McDougall evidenciam problemas pelos quais o planeta passa atualmente, gerando uma produção literária que não vê fronteiras sociais, culturais, geográficas ou temporais, atravessando limites impostos séculos antes entre o humano e o não-humano.

## A NATUREZA NA ECOPOESIA

*É triste pensar que a natureza fala e que*
*o gênero humano não a ouve.*

(Victor Hugo)

O tema da natureza fascinou escritores em diferentes épocas. Na história literária, ela aparece bastante representada através de vívidas descrições de paisagens que serviam ao poeta, desde a Antiguidade, como fonte de alegria e inspiração. Porém, na contemporaneidade, a poesia lida com problemas ligados à crise ambiental pela qual as últimas décadas são especialmente marcadas no que concerne ao desenvolvimento massivo dos meios de produção, tendo por base o uso irrestrito de matéria-prima.

Nesse sentido, muitas vozes se elevam atualmente para desfazer os mitos perpetuados por uma ideologia de mercado, sendo uma delas a do líder indígena e ambientalista Ailton Krenak. Em *Ideias para adiar o fim do mundo*, ele chama a atenção para uma natureza que deve ser compreendida



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

enquanto um conjunto de seres vivos em interação contínua. Krenak afirma que "devíamos admitir a natureza como uma imensa multidão de formas, incluindo cada pedaço de nós, que somos parte de tudo: 70% de água e um monte de outros materiais que nos compõem" (KRENAK, 2020). Indo de encontro a um sistema econômico global, que não favorece a visão de um planeta enquanto um organismo pulsante, Krenak se destaca como um dos teóricos da atualidade que, através da perspetiva indígena, defende o princípio de que o homem faz parte de uma cadeia de ecossistemas e que necessita deles para sua sobrevivência. No posfácio ao livro de Krenak, Viveiros de Castro explica o título da obra da seguinte forma:

> Esse fim que é preciso adiar assinala a falência de uma certa ideia de humanidade, uma ideia — um projeto — que, ao ter posto a desvalorização metafísica do mundo como sua própria condição de possibilidade, transformou os portadores dessa ideia em agentes da destruição física deste mesmo mundo (e de incontáveis mundos de outras espécies). (KRENAK, 2020)

Posto que Krenak chama a atenção para uma natureza em íntima relação de troca com o ser humano, a perspectiva do paleoantropólogo Pascal Picq permite compreender o sentido de uma humanidade em meio ao mundo natural em crise. Segundo ele, estaríamos vivendo em uma era de incertezas, quanto ao nosso futuro no planeta e às possibilidades de mudança que ainda restariam, indo de encontro ao caminho trilhado pelas sociedades humanas ao longo de séculos, como ele explica no trecho abaixo:

> Le véritable enjeu aujourd'hui est celui de notre avenir en tant qu'Homo sapiens sur une Terre que nous dévastons à un rythme effrayant. Mais, confrontées aux certitudes des désastres annoncés, nos cultures, éblouies par les avancées récentes de nos sociétés sur ce qu'on appelle le chemin du 'progrès', s'enferment dans la conviction d'une conception de l'histoire de la vie orientée vers la domination de notre espèce sur la planète et de la maîtrise de son devenir.[3] (PICQ, 2014, p. 19)

[3] "A verdadeira questão hoje é o nosso futuro como Homo sapiens em uma Terra que estamos devastando a um ritmo assustador. Mas, confrontadas com as certezas das catástrofes anunciadas, as nossas culturas, deslumbradas pelos avanços recentes das nossas sociedades no que se denomina o caminho do 'progresso', se encerram na convicção de uma concepção da história da vida orientada para a dominação de nossa espécie no planeta e do controle de sua evolução." (Os trechos em língua estrangeira foram traduzidos pela autora deste artigo).



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

A passagem acima infere que, apesar dos sinais apontando para uma direção extremamente perigosa, a humanidade se encontraria cada vez mais sem tempo. O homem teria conseguido trilhar o caminho do progresso, mas hoje contemplamos apreensivos o sacrifício que tamanho empreendimento exige da geração atual pelos avanços feitos por nossos antepassados. Isso ocorre porque as sociedades ocidentais foram moldadas a partir de uma concepção redutora da natureza enquanto fonte de matéria-prima para as metrópoles, pronta a ser extraída e consumida.

Na esteira desse pensamento, a ativista indiana Vandana Shiva sustenta a tese de que os processos vitais dessa mesma natureza são destituídos de valor por um sistema econômico dominante, que tem como objetivo a geração de lucro em detrimento do mundo natural, quando afirma: "La violencia, el poder y los trastornos ecológicos aparecen íntimamente ligados cuando se transforman los procesos vitales en procesos 'sin valor' y su ruptura se convierte en fuente de la creación de valor y de riqueza"[4] (SHIVA, 2014, p. 89, ênfase no original). A autora se destaca como ativista ambiental, além de ser um grande nome do movimento antiglobalização na atualidade, tendo desenvolvido trabalhos em torno do movimento verde e da biotecnologia. Sua forte influência na promoção de uma visão econômica baseada no respeito ao meio ambiente conversa diretamente com a posição defendida por Krenak, de uma biodiversidade que precisa ser protegida a todo custo. Desse modo, ela demonstra na passagem acima que, ao longo dos últimos séculos, homem e natureza se tornaram conceitos dissociados, enquanto a última sofreu uma manipulação desenfreada para a obtenção de bens de consumo através da manipulação e difusão de um determinado ideal de progresso.

Entretanto, no caminho de incertezas no qual a humanidade vislumbra o oposto de um futuro promissor, a arte se insere como uma forma de resposta, através da poesia. Nas últimas décadas, escritores de diversas partes do mundo começaram a manifestar uma posição crítica diante das atuais questões ambientais, assinalando uma relação problemática entre homem e natureza. Sendo chamada de ecopoesia, a corrente literária que aborda tais questões se posiciona diante dos efeitos cada vez mais drásticos da mudança climática, defendendo a preservação da vida diante de cenários devastadores. Segundo Pierre Schoentjes, a ecopoesia tem como objetivo "répondre à la place toujours grandissante que les problématiques liées à la nature et à sa préservation occupent dans la littérature des dernières années"[5] (SCHOENTJES, 2015, p. 12). Na ecopoesia, o humano não aparece dissociado do não-humano, mas está ali presente a consciência de um permanente ciclo de trocas, no qual a existência do homem influencia diretamente o ambiente à sua volta e vice-versa.

[4] "A violência, o poder e os transtornos ecológicos aparecem intimamente ligados quando se transformam os processos vitais em processos 'sem valor' e sua ruptura se converte em fonte da criação de valor e de riqueza".
[5] "(...) responder ao lugar cada vez maior que as problemáticas ligadas à natureza e a sua preservação ocupam na literatura dos últimos anos".



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Logo, a escolha das poesias em questão exigiu um enfoque nos ecossistemas apresentados pelos poetas, assim como sua representação estética, para uma melhor compreensão de um posicionamento crítico em relação à perspectiva de Krenak. Do mesmo modo, partindo da análise feita por Nathalie Blanc da união entre a literatura e o tema do meio ambiente, ela chama a atenção para o fato de que: "Le texte littéraire se présenterait ainsi comme une sorte d'écosystème linguistique"[6] (BLANC, 2008, p. 22), no qual, segundo Jonathan Bate, a criação poética, com sua estrutura ritmada de versos e uma sonoridade sensorial, remeteria aos batimentos de um coração, enquanto seu ciclo recorrente funcionaria como um eco dos próprios ritmos da natureza em direção ao canto da Terra (BATE, citado em BLANC, 2008, p. 22). Nesta conjunção de significados, no qual a literatura ultrapassa fronteiras para se conectar com uma noção de natureza há muito perdida, partiremos, em seguida, para a análise das obras.

## O POETA E A NATUREZA

Os poemas analisados se afirmam enquanto uma denúncia de eventos reais, nos quais determinadas paisagens naturais são transformadas a partir da ação do homem. Assim, a natureza, que antes fazia parte do imaginário de um povo, atesta uma destruição ligada a um pensamento extrativista, que tem no lucro sua prioridade. Krenak usa em seu livro a imagem do monstro corporativo, apontando para uma elite dominante que recebe "mais a cada minuto, espalhando shoppings pelo mundo. Espalham quase que o mesmo modelo de progresso que somos incentivados a entender como bem-estar no mundo todo" (KRENAK, 2020). Dessa forma, as poesias escolhidas abordam a ação devastadora de empresas de turismo e extração de minério, ligadas à promoção de um ideal de progresso e de bem-estar da população que mascaram não somente a verdadeira motivação econômica por trás deste ideal, quanto seus efeitos em biomas naturais perdidos durante o processo.

Nesse aspecto, o poema *Water remembers* destaca-se primeiramente pelo tom explicativo do eu lírico. É apresentada, ao longo do texto, a história da região de Waikïkï, no Havaí, que sofreu uma drástica transformação ao passar de um ecossistema utilizado pela comunidade local a um destino turístico para visitantes ao redor do mundo. Em quatro estrofes, é desenhado o caminho da destruição de Waikïkï, começando por um retrato pacífico do pântano fértil Ahupua'a, que remete a um passado pré-colonial da região. As águas do vale, banhadas pelo oceano, eram fonte de alimento e de bem-estar para a população. Porém, a bela paisagem de surfistas e moradores se transformou em "a miasma of

[6] "O texto literário se apresentaria, assim, como uma forma de ecossistema linguístico".



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

concrete”[7] (MCDOUGALL, 2021), com as águas, antes férteis, drenadas e estagnadas em um local de proliferação de bactérias. As montanhas e campos se tornaram adaptados à presença hoteleira que, paradoxalmente, reconstrói “what never was,/what never should have been”[8] (MCDOUGALL, 2021). Porém, as moradias luxuosas da região não impedem o ciclo da água, que se inicia com as fortes chuvas, passando pelos vales, depois pelos esgotos e escoando uma água marrom no oceano que, por fim, quebra nos sacos de areia artificial dos resorts através das marés, o que causa o processo de erosão das grandes construções.

O poema é escrito em língua inglesa, mas é interessante notar a presença de várias palavras de origem havaiana, concentradas principalmente na primeira estrofe. Muitos nomes de lugares estão em havaiano, como a região de “Ahupua'a” (MCDOUGALL, 2021), o vale “Waiʻalae” (MCDOUGALL, 2021), que significa **água lamacenta**, além do próprio bairro “Waikïkï” (MCDOUGALL, 2021), traduzido por **jorrando água doce**. Da mesma forma, o havaiano é usado para se referir a determinadas palavras que teriam um referencial em inglês, confirmando a escolha da autora pelo uso da língua. Termos que remetem aos alimentos cultivados na região são exemplos, como “ʻuala” (MCDOUGALL, 2021), para se referir a **batata doce** e “ʻulu” (MCDOUGALL, 2021), para **pão**. O termo “uka” (MCDOUGALL, 2021) também é empregado, para falar das **terras altas**, assim como “muliwai” (MCDOUGALL, 2021), “aina” (MCDOUGALL, 2021) e “Kānaka” (MCDOUGALL, 2021), traduzidos respectivamente como **rio**, **terra** e **ser humano**, o que remete à importância central dos três últimos termos na construção do poema.

A própria língua havaiana passou por períodos de recuperação no último século, necessários após o processo de colonização inglesa iniciado no final do século XVIII. Durante o século seguinte, a imposição do inglês como língua oficial fez com que a língua se perdesse quase completamente, mas seu uso nas escolas, ao lado de diversos programas de incentivo, fez com que mais pessoas tivessem acesso a este bem. Já na poesia de McDougall, o havaiano parece seguir o mesmo percurso das águas, sendo transformado pela presença da modernidade. É como se, a cada estrofe, a língua fosse drenada na escrita, cedendo mais lugar ao inglês, como: “The mountain’s springs and waterfalls”[9] (MCDOUGALL, 2021), que “trickle where they are allowed to flow”[10] (MCDOUGALL, 2021).

Se em um primeiro momento, as águas são um símbolo de fertilidade para a região de Waikïkï, alimentando o povo e se mantendo centrais para o funcionamento de um ecossistema abundante no qual o homem vive do cultivo da terra, elas são diretamente responsáveis pela vida neste lugar. Porém, em um segundo momento, as águas são contidas, controladas, passando a não mais fertilizar a região e não mais gerar vida, visto que, agora, são “unpotable,

[7] “(...) um miasma de concreto e asfalto”.
[8] “(...) o que nunca existiu, o que nunca deveria ter sido”.
[9] “As nascentes e cachoeiras da montanha”.
[10] “(...) gotejam onde antes podiam fluir”.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

polluted”[11] (MCDOUGALL, 2021). Do mesmo modo, as águas simbolizam no poema as ideias de purificação e limpeza, visto que elas conseguem curar a região das “infected wounds”[12] (MCDOUGALL, 2021) deixadas pelo progresso na imagem dos hotéis, que “fester like pustules”[13] (MCDOUGALL, 2021). A água, enquanto uma força poderosa da natureza, retoma seu ciclo e destrói pacientemente o que tentou se impor a ela.

Nesse contexto, a poesia de McDougall se destaca por trazer um olhar atual e esperançoso sobre a devastação causada pelo ramo do turismo, em meio aos rastros de uma história de colonização. É importante ressaltar que desde a década de 1980, a intensificação de um olhar crítico sobre catástrofes naturais ao redor do planeta levou ao surgimento do termo **ecopoesia** (SCHOENTJES, 2015, p. 13). Porém, determinados escritores, anteriores a este período, também podem ser lidos à luz do movimento, como é o caso de Drummond, que já trazia em sua obra, no início do século XX, um olhar pungente sobre sinais que viriam a se concretizar décadas mais tarde. Em seu livro *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, o professor José Miguel Wisnik explica como “a obra de Carlos Drummond de Andrade tocou pioneiramente em uma ferida que está aberta hoje: a degradação do meio ambiente e da vida nas áreas afetadas pela mineração cega às suas próprias consequências” (WISNIK, 2018). Enquanto o poema de McDougall insere a água como elemento central da história de Waikïkï, Drummond utiliza a imagem da montanha em uma vasta produção poética que nos leva diretamente à Itabira de sua infância. O escritor relaciona, assim, no poema *A montanha pulverizada*, a imagem da serra, paisagem natural característica da cidade de Itabira, aos sentidos de infância e família, uma vez que as lembranças de sua terra natal compreendem a história de gerações, criadas na serra “de todos os Andrades que passaram / e passarão” (ANDRADE, 2017, p. 61).

O poema acima foi lançado em 1933, porém, 51 anos mais tarde, Drummond ainda retoma a perda de sua serra no jornal *O cometa itabirano*, com o poema *O maior trem do mundo*, no qual o autor narra o desaparecimento da montanha através do transporte de minério aos montes. Desse modo, o trem “leva meu tempo, minha infância, minha vida” (ANDRADE, 2003, p. 1450-1451). Logo após este trecho, a relação entre a montanha e o povo de Itabira também aparece no momento em que o poeta diz que “o maior trem do mundo / Transporta a coisa mínima do mundo / Meu coração itabirano” (p. 1450-1451), no qual a ligação afetiva com a cidade tem como pedra angular a montanha. O trem, que aparece nos dois poemas, representa o progresso alimentado pela extração do minério de ferro por grandes corporações. Essa ideia de progresso se apresenta ao poeta como nociva, no momento em que pulveriza a serra de seus antepassados. Desse modo,

[11] “(...) não são potáveis, mas poluídas”.
[12] “(...) feridas infectadas”.
[13] “(...) infeccionam como pústulas”.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

suas lembranças e sentimentos mais íntimos se veem conectados a um lugar transformado em pó.

A cidade de Itabira foi desde o início do século XX uma região extremamente promissora devido ao minério que ali se encontrava. Durante a Segunda Guerra Mundial, já havia uma presença industrial que começava a mudar os rumos econômicos da cidade, vislumbrando no progresso que ali se instalava um desenvolvimento importante daquele ponto em diante. A partir desse momento, Itabira entra de vez na modernidade, às custas de sua montanha de ferro que se apresenta, como mostra Wisnik mais à frente:

> (...) estoque bruto a ser expressamente sacado como capital in natura, ao mesmo tempo que entidade natural e simbólica a ser tacitamente sacrificada. O caráter sacrificial da operação é a sua parte silenciada e evidentemente não contabilizada nos contratos, mas é enunciado num cartaz da própria companhia Vale do Rio Doce, que exibe, à maneira de um cartão-postal, uma foto do pico de seu nostálgico e último esplendor, com a legenda: "O famoso pico do Cauê, em 1942, serro empinado dos aborígenes, que fascinou homens de outras terras e cujo atrevido perfil já não se reconhece mais, porque de sua gigantesca mole tem sido extraídas [*sic*] milhares de toneladas do *melhor minério de ferro do mundo* — cumpre seu destino de dar-se, inteiro, pelo Brasil". (WISNIK, 2018, ênfase no original)

Em 1970, chega a Itabira o chamado projeto Cauê que, através de uma automatização inovadora para a época, explora a montanha até seu completo desaparecimento, deixando, porém, seu rastro, na memória incansável de Drummond. A empresa Vale do Rio Doce sofreu inúmeras referências e críticas da parte do poeta, ao longo de sua produção artística, tendo ela assumido o projeto da mineração em Itabira. Criada em 1942 com o objetivo de explorar e exportar o minério de ferro na cidade, a Vale, que hoje se destaca como uma das maiores empresas de mineração do mundo, também deixou na História do Brasil um rastro de destruição. Nas palavras de Wisnik sobre Itabira:

> Chegar a esse lugar é sentir, de fato, o impacto da geologia e da história, acopladas. Algo de alucinado se passou e se passa naquele sítio, implicando uma torção desmedida entre a paisagem e a máquina mineradora, com quantidades monstruosas de ferro envolvidas. Há no ar a sensação de que um crime não nomeado, ligado à fatalidade de um "destino



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

> mineral", foi cometido a céu aberto. (WISNIK, 2018, ênfase no original)

A ação mineradora no país se intensificou na segunda metade do século XX, levando-nos ao maior desastre ambiental da história do Brasil, ocorrido no dia 5 de novembro de 2015, com o rompimento da barragem de Mariana, em Minas Gerais. Pouco mais de três anos depois, outra tragédia assolava o mesmo estado, desta vez em Brumadinho. Vidas humanas e animais foram perdidas, além do rastro deixado na terra, sendo que, "no Brasil há 769 barragens de mineração, e as duas que tiveram os mais graves desastres no país e entre os maiores do mundo eram classificadas como de baixo risco" (FREITAS, 2019, p. 5).

Em Mariana, a lama percorreu um total de 663 quilômetros, atravessando estados, atingindo o Rio Doce, que abrange 230 municípios, para chegar ao mar com um total de 11 toneladas de peixes mortos. Segundo ambientalistas, as consequências dessa tragédia serão sentidas durante os próximos 100 anos (CHAGAS, 2021). Silva explica que: "A lama do rejeito, mesmo após ser diluída 6.250 vezes, foi capaz de matar e provocar defeitos mutagênicos nos peixes" (SILVA, 2020, p. 23). Já a aldeia Krenak, que habita às margens do Rio Doce, foi particularmente afetada, uma vez que o rio representava, ao mesmo tempo, uma fonte de água potável, pesca e um elemento sagrado. Krenak fala sobre os impactos deixados no rio que atravessa Minas e o Espírito Santo, tendo ele deixado os habitantes da região "órfãos e acompanhando o rio em coma. Faz um ano e meio que esse crime — que não pode ser chamado de acidente — atingiu as nossas vidas de maneira radical, nos colocando na real condição de um mundo que acabou" (KRENAK, 2020).

Assim, o poema *Confidência do itabirano* acaba por acrescentar à produção literária de Drummond uma crítica ao progresso que se mostra ainda contraditório para o eu lírico, quando ele explica: "Alguns anos vivi em Itabira. / Principalmente nasci em Itabira. / Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro" (ANDRADE, 2012, p. 10). Se o metal representa o desenvolvimento da cidade em direção à modernidade, com "Noventa por cento de ferro nas calçadas. / Oitenta por cento de ferro nas almas" (p. 10), o poeta se divide entre "este orgulho / esta cabeça baixa…" (p. 10), quando menciona a influência que Itabira exerceu em sua própria juventude. Porém, o texto foi publicado em 1940, na coletânea *Sentimento de mundo*. Nesse momento da história, o projeto extrativista mineiro ainda não teria ganhado a forma que tomou alguns anos mais tarde. O poema de Drummond corresponde, assim, a um sentimento desconfiado do que aguarda o futuro de Itabira, enquanto "esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil" (p. 10).

A espera do povo de que o minério se tornasse o bilhete de entrada da cidade mundo afora causa um desconforto visível na produção de Drummond, que ganha um tom consideravelmente mais grave quarenta e três anos depois, ao escrever *Lira itabirana*, um poema que não chega a ser lançado em uma coletânea, mas publicado no jornal *Cometa itabirano*. Utilizando um vocabulário ligado ao domínio empresarial, Drummond faz alusão às questões econômicas que



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

se acumulam em torno da mineração predatória, uma vez que "entre estatais e multinacionais" (ANDRADE, 2021), toneladas de ferro são exportadas. Este poema, iniciado e terminado em questionamentos, ironiza o nome da empresa Vale, fazendo-o circular décadas mais tarde, em meio às tragédias das barragens de Mariana e Brumadinho.

Assim, ao analisar as tragédias ocorridas na vivência desses dois escritores, percebe-se a importância das suas produções na difusão de um conhecimento sobre suas origens, mas, igualmente, sobre eventos cada vez mais comuns ao redor do planeta. Se os poetas escolhidos pertencem a nacionalidades e épocas distintas, eles se aproximam pelo olhar crítico que direcionam para a natureza, assim como pela relação afetiva que rege esse mesmo olhar.

## O LUTO NAS OBRAS

Quando refletimos sobre a escolha da poesia por estes escritores, como meio através do qual se delineia a transmissão de uma denúncia, deve-se ressaltar a importância do sentimento do eu lírico em sua relação com o meio ambiente. Uma vez que a ecopoesia retira as barreiras entre o humano e o não-humano, misturando-se à concepção de Krenak de uma natureza viva (KRENAK, 2020), ela insere na sensibilidade do poeta um papel social e político. A poesia se torna, assim, um lugar privilegiado, no qual o poeta pode manifestar a forte influência que o mundo natural exerce em seu ser, assim como em sua percepção da vida e da morte.

Sendo assim, diante da perda de uma natureza viva, o eu lírico manifesta reações que podem ser interpretadas como naturais durante a passagem do luto. A partir da teoria de Elisabeth Kübler-Ross e David Kessler, presente no livro *On grief and grieving*, é possível entender como funciona o modelo dos cinco estágios do luto, divididos em negação, raiva, barganha, depressão e aceitação. O modelo Kübler-Ross se tornou uma referência ao longo dos anos na explicação da experiência da morte e a importância desse modelo reside na compreensão das possíveis reações diante de uma grande perda. Nas poesias analisadas, a representação do luto tenta dar sentido e superar, de alguma forma, o desespero, o medo e a indignação diante do "monstro corporativo" (KRENAK, 2020), que engole tudo o que vê sem ninguém para impedi-lo.

Dois estágios interessam particularmente nesse trabalho, por representarem melhor os sentimentos que permeiam as obras escolhidas, como veremos a seguir. Começando pela depressão, o indivíduo se volta para o momento presente, que é tido no contexto do luto como uma profunda tristeza associada ao sentimento de vazio que se instaura na vida do indivíduo de uma forma nunca



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

antes imaginada, ao perceber que a ausência será permanente. Para Kübler-Ross: "No matter what our surroundings may hold, we feel alone. This is what hitting the bottom feels like. You wonder if you will ever feel anything again or if this is what life will be like forever"[14] (KÜBLER-ROSS, 2014, p. 36).

Em inúmeros de seus poemas, Drummond se refere a Itabira como uma parte íntima e fundamental de sua existência que se perdeu, junto de todo o minério extraído. A ausência da montanha familiar se torna a causa de uma tristeza profunda incorporada em sua escrita. A fala do eu lírico anuncia pesadamente o vazio que se instaura em seu íntimo no momento em que o trem-monstro se afasta de sua cidade, levando em pedaços a montanha e o seu coração, como nos versos de *O maior trem do mundo*:

> Leva meu tempo, minha infância, minha vida
>
> Triturada em 163 vagões de minério e destruição
>
> O maior trem do mundo
>
> Transporta a coisa mínima do mundo
>
> Meu coração itabirano (ANDRADE, 2003, p. 1450-1451)

Uma vez que o sentido da montanha para o poeta é de tempo, infância e vida, é possível compreender a razão de seu pesar, ao se dar conta de que uma parte intimamente sua, representativa de sua identidade, foi perdida para sempre. A sensação do eu lírico é de que a tristeza nunca mais vai deixá-lo, como em *A montanha pulverizada*, quando ele diz: "foge minha serra vai,/deixando no meu corpo a paisagem / mísero pó de ferro, e este não passa" (ANDRADE, 2017, p. 61). Nestes versos, o poeta relaciona a montanha ao seu corpo, como se ele próprio tivesse sido reduzido a pó. Da mesma forma, a montanha o representa não somente enquanto existe como tal, mas também depois de sua demolição, evidenciando uma conexão que permanecerá apesar de sua falta.

Já em *Lira itabirana*, o poema é iniciado com as perguntas: "O Rio? É doce. / A Vale? Amarga. / Ai, antes fosse / mais leve a carga" (ANDRADE, 2021). No trecho, a palavra **amarga** retoma a imagem da tristeza, uma vez que a amargura é comumente associada às ideias de sofrimento, mágoa e desgosto. Já no final do poema, nos versos: "Quantas toneladas exportamos / De ferro? / Quantas lágrimas disfarçamos / Sem berro?" (ANDRADE, 2021), o poema é finalizado com a relação entre a exportação e a tristeza, através da imagem da lágrima, que, nesse contexto, se insere como testemunha da impunidade de uns e

[14] "Não importa o que nosso ambiente possa conter, nos sentimos sozinhos. Essa é a sensação de atingir o fundo. Você se pergunta se algum dia sentirá alguma coisa novamente ou se é assim que a vida será para sempre."



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

da impossibilidade de outros. Encontra-se aqui a ideia de que nada pode ser feito contra o gigante corporativo. As vidas perdidas não serão retomadas, o estrago atingido não será simplesmente limpo, tampouco o sofrimento causado será amenizado.

Já em *Confidência do itabirano*, encontramos um poeta em conflito, ao afirmar: "por isso sou triste, orgulhoso: de ferro" (ANDRADE, 2012, p. 10). Remetendo ao período em que viveu em Itabira, Drummond incorpora no texto sua memória afetiva da cidade, relacionada ao ferro. Este se apresenta tanto como a serra de sua família quanto o elemento mais distintivo nas ruas, remetendo a um contraste entre o urbano e o natural. Percebe-se o seu conflito na maneira como se sente em relação à cidade que lhe "trouxe tantas prendas" (p. 10), entre elas, o "futuro aço do Brasil" (p. 10), na imagem da "pedra de ferro" (p. 10). Porém, o mesmo ferro também está presente "nas almas" (p. 10), o que conduz, para o poeta, a um "alheamento do que na vida é porosidade e comunicação" (p. 10), o que novamente é revelador de um conflito em relação a sua visão da cidade.

Além da depressão, é preciso destacar a fase da aceitação, pois se o turbilhão de emoções parece não ter fim no primeiro, ele começa a finalmente se estabilizar no último, uma vez que o indivíduo aceita a perda, reconhecendo como permanente a nova realidade. Ao contrário do que este estágio possa parecer, a maioria das pessoas nunca irá se sentir bem com a ideia da perda, mas aprenderá a conviver com ela. Kübler-Ross ressalta que: "Acceptance is a process that we experience, not a final stage with an end point"[15] (KÜBLER-ROSS, 2014, p. 38). Assim, diferenciando-se de Drummond, o poema de McDougall representaria o estágio da aceitação, pois apesar de todo o cenário catastrófico apresentado em seu texto, o mesmo não termina com uma imagem de fim, mas de renovação, através da potência da natureza e do ciclo das águas, como mostram os versos seguintes:

> This is not the end of civilization, but
> a return to one. Only the water insisting
> on what it should always have, spreading
> its liniment over infected wounds. Only
> the water rising above us, reteaching us
> wealth and remembering its name.[16] (MCDOUGALL, 2021)

[15] "A aceitação é um processo que vivenciamos, não um estágio final com um ponto final."

[16] "Esse não é o fim da civilização, mas / um retorno a uma. Apenas a água insistindo / sobre o que deveria sempre ter sido, espalhando / seu linimento sobre feridas infectadas. Apenas / a água ressurgindo acima de nós, nos ensinando novamente / riqueza e lembrando seu nome."



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

O turismo aparece como uma doença que precisa ser tratada, fazendo com que a vida encontre um meio de se libertar através da purificação das águas, sendo que seu poder se manifesta na personificação feita principalmente nos últimos versos do poema, pela ideia de que, em seu fluxo constante, ela estaria nos ensinando o sentido da riqueza e lembrando a força do seu nome. McDougall revela, nesses versos, uma natureza com características próprias e uma sabedoria a ser transmitida a seu modo, sendo esta uma visão que se relaciona à fala de Krenak, ao afirmar que: "Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista" (KRENAK, 2020).

Nesta visão, McDougall não somente personifica a água, mas faz dela seu personagem principal, na maneira como constrói a perspectiva do poema na imagem do fluxo de um rio, em que a palavra **água**, traduzida por *wai* em havaiano, aparece como central. Além de fazer parte de inúmeros nomes de regiões na primeira estrofe e de se impor como um elemento decisivo na história da região, o termo ainda apresentaria, no último parágrafo, uma relação com **riqueza**, que é traduzido em havaiano por *waiwai*. Sendo assim, a autora coloca em questão o verdadeiro sentido da riqueza ensinada pelas águas, que não existe em uma relação exploradora do meio ambiente, mas em um equilíbrio sustentável no qual a Terra nutre e fortalece a vida (PEREZ, 2021). Assim, a realidade de uma região devastada pela ação humana é ressignificada pelo eu lírico, que não mostra medo nem hesitação pelo futuro.

O modelo de Kübler-Ross e Kessler foi baseado nas experiências de seus dois autores com pessoas que perderam entes queridos, sendo o luto geralmente associado pela psicologia à perda de uma vida humana. Porém, quando pensamos na ecopoesia e, nesse caso, nas obras de Drummond e McDougall, o processo de luto deve ser redimensionado para o sentimento do indivíduo em relação à natureza, seja ela a fauna, a flora ou os minerais que, nessa perspectiva, compõem paisagens naturais em um grande e complexo sistema vivo. Assim, uma vez que o homem consegue compreender que sua existência está entrelaçada ao mundo natural, ele sente igualmente sua perda com a finitude da vida, configurando um sentimento de luto que pode aparecer sob diferentes formas. O poeta consegue expressar esses sentimentos ao perceber que sua jornada, ligada à existência de outros seres, agora se vê destituída de uma parte importante. O luto, sob seus vários estágios, figura a reação do poeta diante de um futuro não tão distante que aguarda o ser humano, com o fim da diversidade. Em relação à incerteza que assombra o homem atualmente, Pascal Picq se pergunta se não viria justamente da negação desta diversidade (PICQ, 2014, p. 28).

Nas obras analisadas, a natureza, tão ligada à identidade do eu lírico, desaparece diante dos olhos do poeta, transformada em moeda de troca por um sistema que promove um ideal de bem-estar ligado ao consumo desenfreado de ecossistemas que se extinguem cada vez mais. Nestes meandros, a literatura se insere com o objetivo de ressignificar uma natureza perdida, possibilitando ao



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

poeta expressar seus sentimentos e entender a perda que passa a constituir sua existência, apropriando-se dela para encontrar novos significados. Nathalie Blanc afirma que: "L'art ne se limite pas à I'art, mais comprend l'esthétique environnementale, la discussion qui s'élabore à partir de jugements esthétiques, l'évaluation critique aussi bien que le sentiment d'extase confronté à la beauté d'une oeuvre"[17] (BLANC, 2008, p. 13). Sendo assim, a ecopoesia implicaria o uso da técnica voltada para a redescoberta de um imaginário ecológico que atravessa oceanos e eras na promoção do diálogo.

## CONCLUSÃO

Nos diversos discursos sobre mudança climática, é comum encontrarmos a ideia de que o futuro da humanidade está em jogo. Entretanto, não é suficientemente discutido o presente de inúmeras outras espécies. Estamos assistindo em primeira mão à destruição de ecossistemas inteiros, que já não estão suportando agora o aumento de temperatura do planeta previsto como base para os próximos anos. Gostamos de imaginar a natureza como uma entidade renovável e eterna, mas somos avisados há décadas de que a realidade é diferente. Certamente, um grande desafio será enfrentado pelo homem, mas para inúmeras formas de vida, o conceito de fim já chegou há bastante tempo.

O que tanto os autores teóricos quanto os poetas discutidos têm em comum é o combate por uma natureza que, há séculos, foi apropriada para atender às exigências da modernidade e, consequentemente, emudecida. Em uma relação dialética entre literatura e ecologia, o poeta dá voz a essa natureza. A análise das obras a partir de uma abordagem do luto permite compreender a visão do poeta sobre o mundo natural como um organismo pulsante, sendo importante ressaltar que essa não é uma discussão que termina no último verso das presentes poesias, mas que ali se inicia, para se desvencilhar dos contornos da métrica e germinar ideias.

Finalmente, a ecopoesia evidencia o inconformismo com uma cena que piora diante de nossos olhos. Não se trata mais de uma notícia distante encontrada nos jornais, mas está na janela de casa, no caminho para o trabalho, nas memórias e tradições de povos que se perdem junto de todos aqueles que não resistiram ao encontro com a modernidade. Finalmente, foram-se embora a montanha de Drummond e as águas de McDougall. A pergunta que nos resta é se o trem vai conseguir ser parado.

[17] "A arte não se limita à arte, mas compreende a estética ambiental, a discussão que se elabora a partir de julgamentos estéticos, a avaliação crítica assim como o sentimento de êxtase confrontado à beleza de uma obra".



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. *Boitempo*: esquecer para lembrar. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Lira itabirana*. Disponível em: https://movimentorevista.com.br/2019/08/lira-itabirana/. Acesso em: 7 jun. 2021.

_____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

_____. *Sentimento do mundo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BLANC, N.; CHARTIER, D.; PUGHE, T. Littérature & écologie: vers une écopoétique. *Écologie & politique*, n. 36, Paris, fev. 2008, p. 15-28.

CHAGAS, I. *Barragem de rejeitos e os casos Mariana e Brumadinho*. Disponível em: https://www.politize.com.br/barragem-de-rejeitos/. Acesso em: 9 ago. 2021.

FREITAS, C. M. de *et al.* Da Samarco em Mariana à Vale em Brumadinho: Desastres em barragens de mineração e Saúde Coletiva. *Cadernos de saúde pública*, v. 35, n. 5, Rio de Janeiro, mai. 2019, p. 19-25.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. Disponível em: https://www.amazon.com.br/Ideias-para-adiar-mundo-edi%C3%A7%C3%A3o/dp/8535933581/ref=sr_1_1?dchild=1&keywords=krenak+ideias+para+adiar+o+fim+do+mundo&qid=1630587451&sr=8-1. Acesso em: 2 set. 2021. (Edição Kindle).

KÜBLER-ROSS, E.; KESSLER, D. *On grief and grieving*. Londres: Simon & Schuster, 2014.

MCDOUGALL, B. N. *Water remembers*. Disponível em: http://journal.themissingslate.com/2017/10/01/water-remembers/. Acesso em: 7 jun. 2021.

PEREZ, C. S. *Craig Santos Perez on "Water remembers" by Brandy Nālani McDougall*. Disponível em: https://poetrysociety.org/features/poetry-environmental-justice/craig-santos-perez-on-water-remembers. Acesso em: 9 ago. 2021.

PICQ, P. Homo et la fin des certitudes. *Communications*, n. 95, Paris, fev. 2014, p. 19-30.

SCHOENTJES, P. Ce qui a lieu: essai d'écopoétique. *Wildproject*, Gante, fev. 2015, p. 12-18.

SILVA, M. A. da *et al*. Sobreposição de riscos e impactos no desastre da Vale em Brumadinho. *Cienc. Cult.*, v. 72, n. 2, São Paulo, abr. 2020, p. 21-28.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

SHIVA, V. Reduccionismo y regeneración: crisis en la ciencia. In: _____; MIES, M. *Ecofeminismo*: teoria, crítica y perspectivas. Barcelona: Icaria Antrazyt, 2014, p. 73-91.

WISNIK, J. M. *Maquinação do mundo:* Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Disponível em: https://www.amazon.com.br/Maquina%C3%A7%C3%A3o-do-mundo-Drummond-minera%C3%A7%C3%A3o-ebook/dp/B07DQ95MVT/ref=tmm_kin_swatch_0?_encoding=UTF8&qid=1630588567&sr=8-1. Acesso em: 2 set. 2021. (Edição Kindle).



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# Chamada e Normas para Publicação

## V. 25, n. 1



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# CHAMADA E NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

## CALL AND GUIDELINES FOR PUBLICATION

**Acesse esta Chamada e as Normas para Publicação pelo *QR Code*:**

A Revista *Scripta Alumni* é uma publicação eletrônica semestral dos Cursos de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – Uniandrade.

**Qualis Capes B3,** área de Letras e Linguística.

ISSN: 1984-6614 / eISSN: 2676-0118

O periódico tem como objetivo promover e divulgar a produção acadêmica de graduandos, mestrandos e doutorandos — da Uniandrade e de outras IES —, além de incentivar a troca de ideias e a reflexão crítica sobre os estudos literários, nos mais diversos campos artísticos ligados à literatura, tais como: cinema, teatro e dramaturgia, pintura, entre outros.

Em breve, a *Scripta Alumni* lançará o v. 25, n. 1, correspondente ao primeiro semestre de 2022. Os interessados em publicar artigos devem fazer a submissão até **18 de abril de 2022,** por meio da plataforma eletrônica da revista:

https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/index

Serão aceitos: artigos de graduandos e pós-graduandos (até dois autores); e artigos de autoria conjunta (orientador e um orientando). Não serão aceitos trabalhos que não informarem o nome de um professor orientador.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Também não serão aceitos artigos de autores que não sejam alunos. Para o v. 25, n. 1, serão aceitos artigos que atendam ao tema **Literatura, autoria e leitura**. Com base nesse tema, os textos podem abordar algumas das questões aqui sugeridas: 1) Autores *vs.* críticos. 2) Personagem-autor. 3) Metalinguagem e autoria. 4) Diferenças entre a perspectiva autoral e a interpretação dos leitores. 5) Estética da recepção. 5) A literatura digital e as novas funções do autor e do leitor. 6) Leitura, autoria e letramento digital. 7) Escrileitor e outros perfis de leitores. 8) Autoria e estilo. 9) Leitura e (co)autoria. 10) O leitor como crítico em *blogs* e *vlogs*. 11) Hipertextos e leitura autônoma. 12) *Fanfiction*s, autoria e leitura. 13) Autoria, biografia e memória. Outros temas, não citados aqui, também serão bem-vindos, desde que sejam relevantes para o dossiê proposto nesta chamada. **Importante:** No "Resumo" e no "Abstract" do artigo, o(a) autor(a) deve estabelecer um vínculo claro entre o tema do trabalho e o tema "Literatura, autoria e leitura".

**Link de acesso à plataforma para o envio de trabalhos:**

https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/index

**Endereço eletrônico para contato:**

scripta.alumni@uniandrade.edu.br

Os artigos submetidos à avaliação do Conselho da revista Scripta Alumni devem obedecer às seguintes normas:

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. Citações em língua estrangeira devem ser traduzidas em nota de rodapé. Após a primeira nota de tradução, informar o nome do tradutor.

4) DESTAQUES NAS CITAÇÕES: 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).



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

5) DIVISÕES DO TEXTO: O texto deve conter as partes intituladas "Introdução", "Conclusão" e "Referências". O desenvolvimento 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. Não iniciar/encerrar partes do artigo com citações, nem com figuras.

6) ENVIO DO ARTIGO: O artigo deve ser inserido na plataforma:

https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/index

O formato do texto deve ser "Word" (modo de compatibilidade). Não serão aceitos trabalhos enviados por e-mail. Para saber mais sobre como se cadastrar em nosso site e/ou sobre o processo de submissão do trabalho, acesse o link a seguir:

https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/about/submissions#onlineSubmissions

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)

Caso o autor queira informar nome e ano da obra, bem como a página de onde a epígrafe foi tirada, incluir isso em nota de rodapé, e não nos parênteses. Entre os parênteses, deve vir apenas o nome do autor.

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>.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

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.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

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.

No corpo do artigo, para citar a fonte de textos eletrônicos, utilizar, entre parênteses, apenas o sobrenome do autor e a data de acesso (não usar a data de publicação do texto). Ex.: (LIMA, 2006).

**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) Modelo de entrada para *e-books*:**

SMITH, V. L. *Hosts and guests*: The anthropology of tourism. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1989. Disponível em: http://abc.net-plublication. Acesso em: 16 abr. 2007. (Edição Kindle).

No corpo do artigo, para citar a fonte de *e-books*, utilizar, entre parênteses, apenas o sobrenome do autor e a data de publicação. Ex.: (SMITH, 1989).

**l) Modelo de entrada para séries:**

GLITCH. Direção: Emma Freeman. AUS, 2015. Matchbox Pictures; Netflix (2 temporadas).



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

Observar a ordem das informações: nome da série com a primeira palavra em caixa alta (ou com as duas primeiras em caixa alta, se a primeira for artigo), direção, país de origem, ano, nome do produtor, nome do distribuidor e número de temporadas entre parênteses.

**m) Modelo de entrada para faixas de CD (1) e para CD inteiro (2):**

Exemplo 1: MONTE, M. Vilarejo. In: _____. *Infinito particular*. EMI Music Brasil, 2006, faixa 2.

Exemplo 2: MONTE, M. *Infinito particular*. EMI Music Brasil, 2006, 1 CD.

Caso a música ou o CD seja de uma banda, apenas o primeiro nome deve vir em caixa alta. Exemplos:

CAPITAL Inicial.

ROLLING Stones.

**n) Modelo de entrada para trabalhos de conclusão, dissertações e teses:**

CLAUDINO, R. *Palavra e imagem no século XXI*. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

**o) 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*.

**p) 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).

**q) Subítulos:** 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?

**r) 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.*

**s) 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 Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

**t) Volume:** Deve ser informado logo após o título, neste formato: CARTAL, D. *Arte contemporânea,* v. 1.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

14) REFERÊNCIAS DOS TRECHOS CITADOS: Depois das citações ( e não antes), 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. 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. Deve ser apresentado o título em português, seguido do título em inglês.

20) TÍTULOS DE TEXTOS E OBRAS: Quando aparecerem no corpo do 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. Todos os títulos, sem exceção, devem ser grafados em itálico, sem importar o fato de ser poema, romance, conto, etc.

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".



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

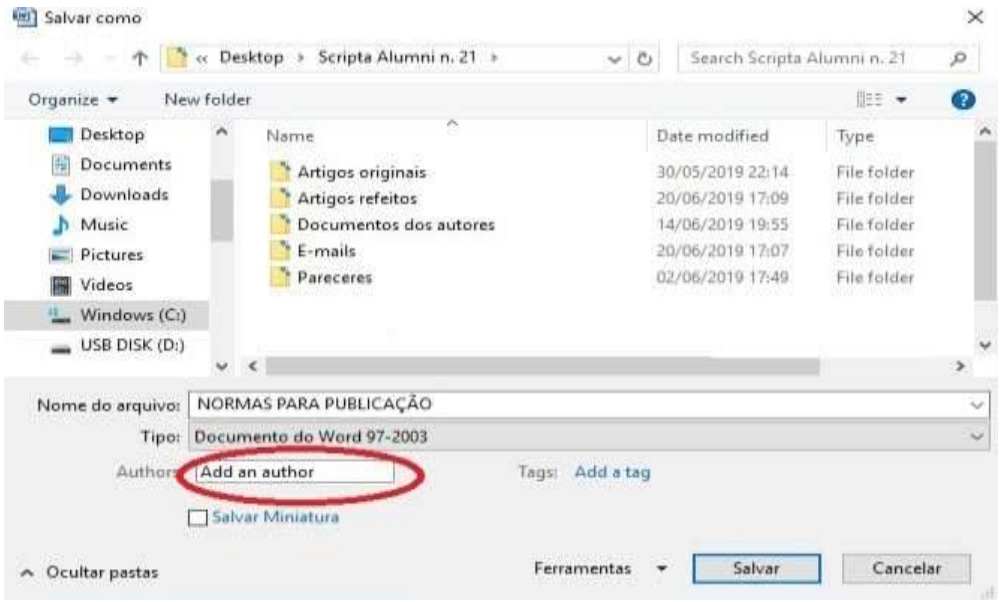
**IMPORTANTE:**

- Os trabalhos submetidos à análise do Conselho Editorial da Revista devem obedecer rigorosamente às normas de publicação, pois a formatação é um critério eliminatório. O Conselho Editorial da *Scripta Alumni* reserva-se o direito de recusar os artigos que não atendam às regras estipuladas acima.

Os autores poderão submeter apenas um trabalho para publicação por ano.

- Trabalhos em coautoria devem ser escritos, no máximo, por dois autores.

- Todos os autores devem fornecer os dados de identificação abaixo (do trabalho, do(s) autor(es) e do professor orientador) de modo completo, em arquivo separado. Esses dados devem ser postados, no site da revista, como "Documento Suplementar". Em razão disso, no artigo não deve aparecer nenhum dado de identificação: nem o(s) nome(s) do(s) autor(es), nem do orientador. Por isso, antes de salvar o arquivo, deve-se apagar o nome do autor, clicando sobre a caixa indicada na figura a seguir:




Depois de se certificar de que o nome do autor do arquivo foi apagado, basta clicar em "Salvar".

As informações de autoria e orientação devem constar apenas do "Documento Suplementar" (em formato "Word" e modo de compatibilidade), para que seja priorizado o processo de avaliação cega. Dados que devem constar do arquivo de identificação:



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

1. TÍTULO DO ARTIGO:

2. DADOS DO AUTOR:

Nome (completo e por extenso):

E-mail:

Nível que está cursando (Graduação, Mestrado ou Doutorado):

Nome do Curso:

Instituição de origem:

3. DADOS DO ORIENTADOR:

Nome (completo e por extenso):

E-mail:

Instituição:

Titulação (incluindo a área e a instituição):

Não serão aceitos artigos com dados de identificação incompletos.

Não serão aceitos artigos sem designação de um orientador.

Na ocasião do envio dos pareceres, o e-mail será obrigatoriamente enviado pela editora da revista, com cópia para o professor orientador.

Os autores da revista devem ser alunos (de graduação, mestrado ou doutorado), com matrícula ainda vigente. Trabalhos de autores que já concluíram os estudos não serão considerados pelo Conselho desta revista.

• Para saber mais sobre o envio do "Documento Suplementar" e as demais etapas do processo de submissão, em nossa plataforma eletrônica, acesse o link abaixo:

https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/about/submissions#authorGuidelines



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

# CALL AND GUIDELINES FOR PUBLICATION

The *Scripta Alumni* Journal (ISSN 1984-6614 / eISSN 2676-0118), with B3 concept in Qualis Capes, is a semiannual electronic publication of the Master and Doctorate Courses in Literary Theory at the Campos de Andrade University Center (UNIANDRADE).

Until July 2022, *Scripta Alumni* will publish the v. 25, n. 1, corresponding to the first half of 2022. For this issue, articles that discuss the topic **Literature, authorship and reading** — generally associated with: 1) Authors *vs*. critics. 2) Character-author. 3) Metalanguage and authorship. 4) Differences between the authorial perspective and the readers' interpretation. 5) Aesthetics of reception. 5) Digital literature and the new roles of the author and the reader. 6) Reading, authoring and digital literacy. 7) Writer and other reader profiles. 8) Author and style. 9) Reading and (co)authorship. 10) The reader as a critic on blogs and vlogs. 11) Hypertexts and autonomous reading. 12) Fanfictions, authoring and reading. 13) Authorship, biography and memory. Other topics, not mentioned here, will also be welcome, as long as they are relevant to the dossier proposed in this call. Important: In the "Abstract" and in the "Abstract" of the article, the author must establish a clear link between the theme of the work and the theme "Literature, authorship and reading".

Authors interested in publishing articles must submit the paper until **April 18, 2022**, through the journal's electronic platform.

**The papers must be submitted exclusively on the page:**

https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/index

**E-mail address for contact:**

scripta.alumni@uniandrade.edu.br

The authors interested in collaborate with the Scripta Alumni Journal must verify the compliance of the submission concerning these norms:

a) The articles must be edited in the formats .doc or .docx.

b) The texts must be edited in this format: A4 size sheet; between 10 and 20 pages; title (capitalized and centralized); abstract (using 100-120 words) and keywords (3 to 6) in Portuguese and in English.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

c) Font size: Arial 12 in the text; and Arial 10 for abstracts, keywords, footnotes and long citations.

d) Long citations, with more than 4 lines, must be separated from the paragraph.

e) Leading space: 1.5 in the body of the text; and 1.0 for abstracts, keywords, footnotes and long citations.

f) After abstracts and keywords, the articles must have the following parts (without number): Introduction; Development (divided into at least two parts); Conclusion; and References.

g) The articles must not be paginated.

h) If the paper contains images, all figures must present: numbering, subtitle and source consulted.

i) Footnotes should be used only if necessary.

j) In quotes, to suppress passages, use: (...).

k) Foreign languages and Latinisms: in italics.

l) Highlights: in bold.

m) All titles (novels, short stories, essays, plays, films, poems, etc.) must be in italics.

n) After each quote, inform the source consulted, in this format: (MILLER, 2003, p. 45).

o) Some examples of References:

**Books or texts by the same author:**

ALENCAR, J. de. *Iracema.* São Paulo: Livraria Martins, 1941.

_____. *Obra completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1964.

**Journal's articles:**

ALMEIDA, R. Notas sobre redação. *A palavra*, v. 1, n. 4, Rio de Janeiro, abr. 2003, p. 101-124.

**Movies:**

A MARVADA carne. Direção de André Klotzel. BRA: Cláudio Kahns e Tatu Filmes; Embrafilme, 1985. 1 DVD (77 min).

**Books:**

GOMES, C. *Metodologia científica.* 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002.

**Digital texts:**

LIMA, G. *A importância das formas*. Disponível em: http://www.format.com.br. Acesso em: 21 set. 2006.

**Chapters:**

CASTANHO, A. Como fazer projetos. In: GOMES, C. *Metodologia científica.* 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002, p. 20-34.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

p) The papers submitted must not contain in the body of the text any mention of authorship or academic affiliation. These informations should only appear in the file called Supplementary Document.

q) The Supplementary Document file must contain the following items:

1. ARTICLE'S TITLE:

2. AUTHOR DATA:

Student's name:

E-mail:

Level you are attending (Undergraduate, Master or Doctorate):

Course Name:

Affiliation / Academic institution:

3. PROFESSOR ADVISOR DATA:

Professor's name:

E-mail:

Affiliation / Academic institution:

Degree (including area and institution):

r) Articles with incomplete identification data will not be accepted.

s) Articles will not be accepted without the appointment of a professor advisor.

t) The authors interested in collaborate with the Scripta Alumni Journal must be students.

u) Authors may submit only one work for publication per year.

v) Co-authored works must be written by a maximum of two authors.

x) *Scripta Alumni* Journal does not charge publication fee.



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .

*Scripta Alumni* **Curitiba, Paraná, v. 24, n. 2, p. 1-230, jul.-dez. 2021. ISSN: 1984-6614 eISSN: 2676-0118**
https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/index

Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0 .