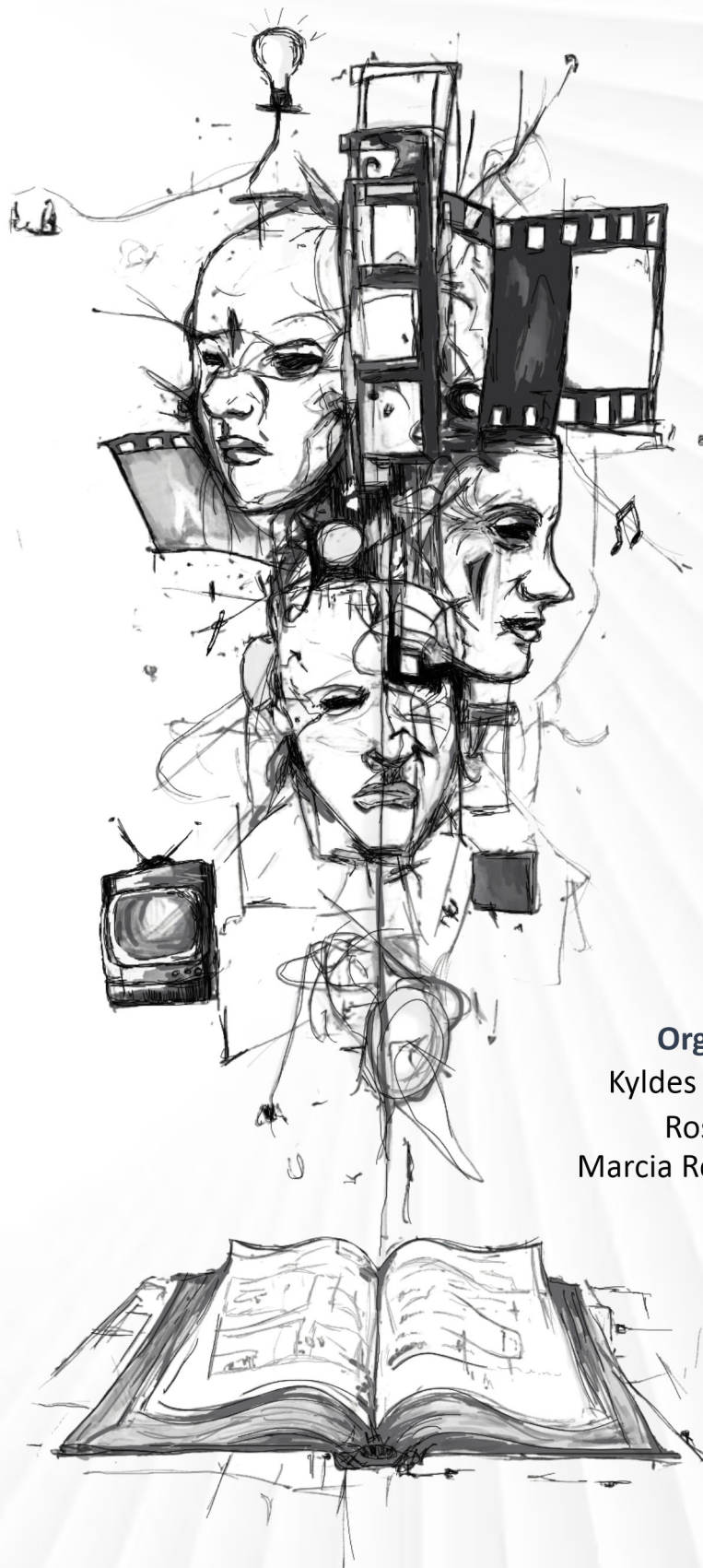


Literatura e (outras) artes: entre palavras, imagens e cenas



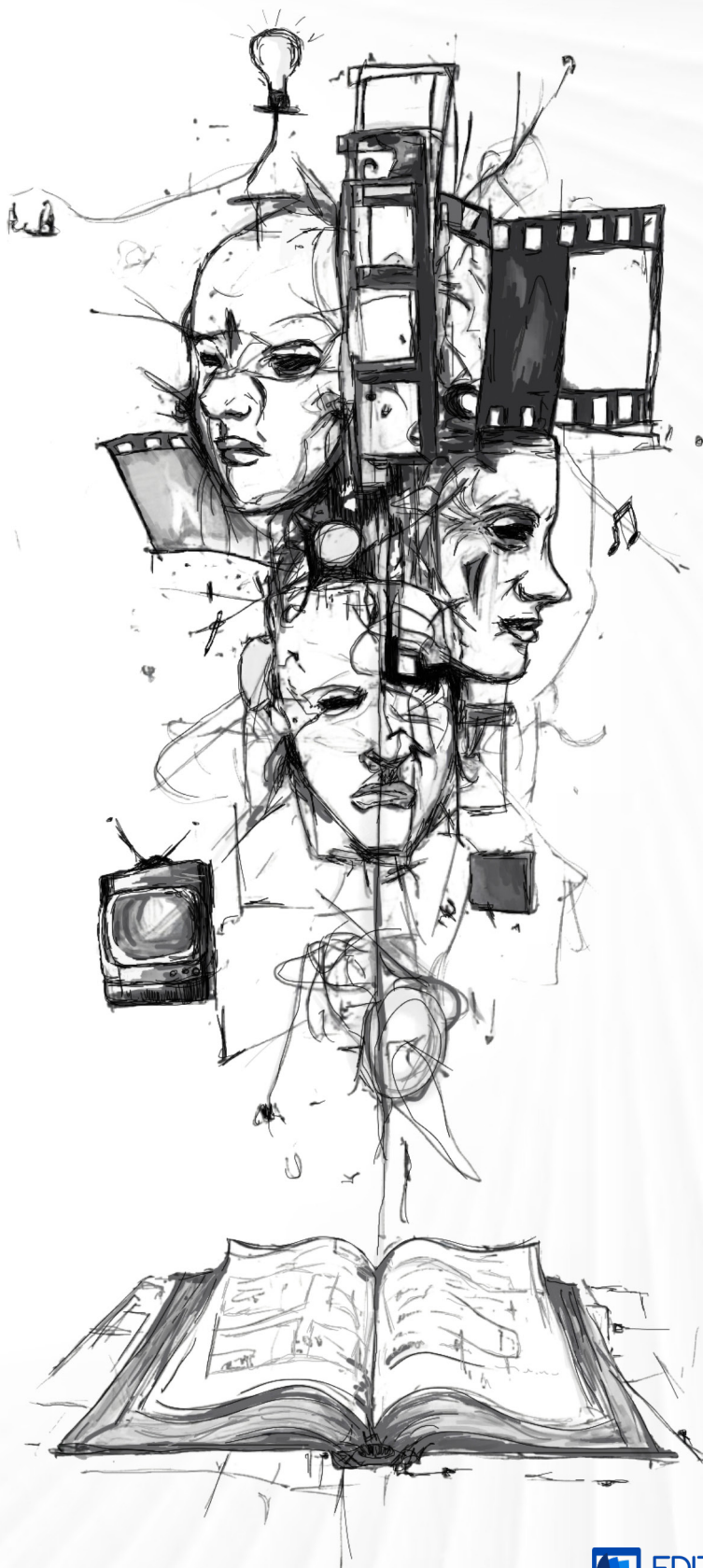
Organizadoras

Kyldes Batista Vicente

Roseli Bodnar

Marcia Regina Schwertner

Literatura e (outras) artes: entre palavras, imagens e cenas



Organizadoras

Kyldes Batista Vicente

Roseli Bodnar

Marcia Regina Schwertner



[Clique aqui e veja mais publicações](#)

Reitor

Augusto de Rezende Campos

Vice-Reitora

Darlene Teixeira Castro

Pró-Reitora de Graduação

Alessandra Ruita Santos Czapski

Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação

Ana Flávia Gouveia de Faria

Pró-Reitora de Extensão, Cultura e Assuntos Comunitários

Kyldes Batista Vicente

Pró-Reitor de Administração e Finanças

Ricardo de Oliveira Carvalho

Equipe Editorial

Editora Chefe

Liliane Scarpin S. Storniolo

Ilustração da Capa

Aline Aquino Alves

Projeto Gráfico e Diagramação

Joelma Feitosa Modesto

Leandro Dias de Oliveira

Apoio Técnico

Leonardo Lamim Furtado

Revisão

Flávia dos Passos Rodrigues Hawat

Lilian Mara Nogueira Dias

Marina Ruskaia Ferreira Bucar

Rubens Martins da Silva

Contato

Editores Unitins

(63) 3901-4176

108 Sul, Alameda 11, Lote 03

CEP.: 77.020-122 - Palmas - Tocantins

Conselho Editorial

Alessandra Ruita Santos Czapski

<http://lattes.cnpq.br/1441323064488073>

Dennis Gonçalves Novais

<http://lattes.cnpq.br/7678636834544607>

Jéssica Painkow Rosa Cavalcante

<http://lattes.cnpq.br/4024280261959707>

Leda Verônica Benevides Dantas Silva

<http://lattes.cnpq.br/9189485400834209>

Lunalva Aurélio Pedroso Sallet

<http://lattes.cnpq.br/8744928016577459>

Michele Ribeiro Ramos

<http://lattes.cnpq.br/1032124853688980>

Rubens Martins da Silva

<http://lattes.cnpq.br/9384336574949691>

Darlene Teixeira Castro

<http://lattes.cnpq.br/8766578585291045>

Jeferson Moraes da Costa

<http://lattes.cnpq.br/8929854109676237>

Leandra Cristina Cavina Piovesan Soares

<http://lattes.cnpq.br/0505525976660596>

Lilian Natália Ferreira de Lima

<http://lattes.cnpq.br/6290282911607995>

Marianny Almeida Montino

<http://lattes.cnpq.br/3117524559575296>

Nicolle de Carvalho Ribeiro

<http://lattes.cnpq.br/2269861871015693>

Vinícius Pinheiro Marques

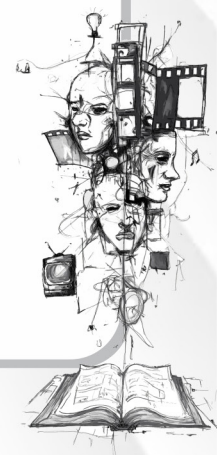
<http://lattes.cnpq.br/7300803447800440>

L776 Literatura e (outras) artes: entre palavras, imagens e cenas / Organizado por:
Kyldes Batista Vicente, Roseli Bodnar, Marcia Regina Schwertner –
Palmas TO: Unitins, 2025.
2129p.; color.
6,49 MB; ePUB
ISBN 978-85-5554-177-3
DOI 1036725/9788555541728
1 Literatura. 2 Artes. 3 Palavras. 4. Imagens. 5. Cenas. I. Vicente,
Kyldes Batista.

CDD 869

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Ysabella Canindé Guerreiro

Macêdo CRB-2/ 1191

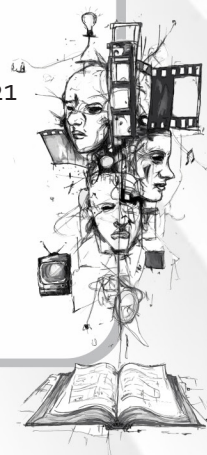


SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	07
PREFÁCIO.....	10

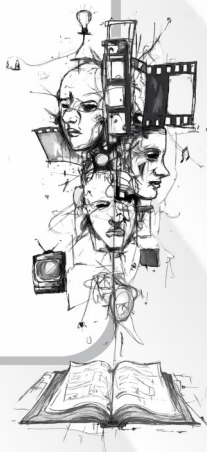
PARTE I

- A primeira historiografia literária do Tocantins	13
Odi Alexander Rocha da Silva	
- de sonhos e de construção, de Tião Pinheiro: um olhar poético sobre o espaço e a memória	25
Nivaldo Monteiro Camilo da Silva Bodnar	
- Palavras silenciadas: abordagem sobre literatura de testemunho na obra <i>Retrato calado</i>, de Salinas Fortes	37
Edilez Mariano de Brito	
- Comensalidade, afeto e domínio no romance <i>Predadores</i>, de Pepetela	47
Marcia Regina Schwertner	
- <i>Novas cartas portuguesas</i>, antigas práticas de violência	60
Maria Perla Araújo Morais	
- As narrativas sobre o estigma do envelhecimento: a representação da velhice na literatura	71
Lucelita Maria Alves	
- O romance <i>A Casa Verde</i> e o multiculturalismo linguístico no início do Brasil República ...	80
Andreia Luiza Dias, Julienne Silva Silveira e Kyldes Batista Vicente	
- A intertextualidade e a metaficção no romance <i>A audácia dessa mulher</i>, de Ana Maria Machado	98
Romilson Albat Gomes Cabi	
- A crítica ao poder educador da poesia e ao poder metamórfico dos deuses na <i>República de Platão</i>	108
Juliana Santana	
- Contribuições da literatura na prática docente	121
Marinalva do Rego Barros Silva	



PARTE II

- **Antígona, heroína de tragédia à luz da poética de Aristóteles**.....131
Regina Célia Barcelos
- **O juiz de paz na roça, de Martins Pena: a representação do escrivão e do juiz na sociedade brasileira do século XIX** 142
Roseli Bodnar
- **Histórias em quadrinhos e a narrativa fantástica**..... 159
Bibiana Borges Amaral e Kyldes Batista Vicente
- **Uma reflexão sobre o refugiado e as potências da crueldade no sistema social**..... 169
Fátima Salvador
- **A ficção seriada e os efeitos de narração** 182
Julienne da Silva Silveira e de Kyldes Batista Vicente
- **Intertextualidade na minissérie *Um só coração* (2004)** 195
Rosana Quadros Santos Leite e Kyldes Batista Vicente
- **O romance *A casa das sete mulheres*, de Letícia Wierzchowski, e sua adaptação como minissérie televisiva**..... 203
Alana Rezende de Alcântara



APRESENTAÇÃO

Debater a literatura como encontro, como um diálogo no qual se envolvem diferentes formas artísticas, construindo percepções e possibilidades. É esse o eixo estruturador de *Literatura e (outras) artes: entre palavras, imagens e cenas*. Nos dezesseis capítulos que integram a obra, são discutidas questões relativas à literatura, ao cinema, às adaptações literárias para o cinema e para a televisão, ao teatro e às histórias em quadrinhos.

Nesse contexto, o livro foi dividido em duas partes: a primeira composta por textos que abordam aspectos mais voltados à crítica e estética literária, com análises de obras das literaturas tocantinense, brasileira e portuguesa, e a segunda com textos que transitam entre outras linguagens artísticas. O fio condutor é fortalecido pela escolha de elementos que se repetem em todas as pesquisas, a saber, as palavras, as imagens e as cenas.

A Parte I possui ao todo dez capítulos, reunindo diferentes olhares sobre a literatura, a historiografia, a memória, o multiculturalismo, o trauma e o silenciamento social, a afetividade, o processo de envelhecimento e as contribuições da literatura para o ensino.

No capítulo inicial, "A primeira historiografia literária do Tocantins", Odi Alexander Rocha da Silva discute a obra *Antologia de autores tocantinenses*, do ano 2000. Para Silva, a forma de abordagem da literatura então publicada no estado enquadra essa antologia no conceito técnico de historiografia literária. A atenção dada aos textos de cada autor evidencia seu caráter particular e pioneiro enquanto documento historiográfico literário.

"*de sonhos e de construção*", de Tião Pinheiro: um olhar poético sobre o espaço e a memória", de Nivaldo Monteiro Camilo da Silva Bodnar, estuda a poética do espaço e da memória na obra *de sonhos e de construção*, do jornalista e escritor Tião Pinheiro. Em suas análises, Bodnar utiliza-se dos poemas "lugares", "de sonhos e de construção" e "enredos", pensados a partir de um arcabouço teórico desenvolvido por, entre outros, Yi-Fu Tuan e Aleida Assmann.

"Palavras silenciadas: abordagem sobre literatura de testemunho na obra *Retrato calado*, de Salinas Fortes", de Edilez Mariano de Brito, trabalha com a literatura de testemunho, gênero literário cujas narrativas são voz e resignificação memorialística de experiências traumáticas. A apresentação de *Retrato calado*, de Luiz Roberto Salinas Fortes, ressalta o teor autobiográfico no relato do autor acerca da ditadura militar brasileira.

"Comensalidade, afeto e domínio no romance *Predadores*, de Pepetela", de Marcia Regina Schwertner, analisa cenários de comensalidade como ilustrativos de cotidianos de afeto, subversão e violência, expondo estruturas públicas e familiares de poder. Concebida por uma tecitura estética na qual atuam distintos recursos e estratégias de escrita, a obra de Pepetela carrega-se de denúncia e poeticidade, atestando a importância do autor como nome representativo da literatura contemporânea.

"*Novas cartas portuguesas, antigas práticas de violência*", de Maria Perla Araújo Morais, apresenta a obra coletiva elaborada pelas escritoras portuguesas Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa. Construção ficcional da segunda metade do século XX, *Novas cartas portuguesas* remete às cartas de amor escritas no século XVII pela freira Mariana Alcoforado, publicadas pela primeira vez em 1669 sob o título de *Cartas Portuguesas*.

"As narrativas sobre o estigma do envelhecimento: a representação da velhice na literatura", de Lucelita Maria Alves, debate relações entre literatura e velhice, sobretudo ao questionar como a literatura tem representado ou desafiado com novos olhares a questão do envelhecimento. O embasamento teórico utilizado pela pesquisadora abarca estudos sobre o tema de autoria de Morando *et al.*, Goffman e Minó.

"O romance *A Casa Verde* e o multiculturalismo linguístico no início do Brasil República", de Andreia Luiza Dias, Julienne Silva Silveira e Kyldes Batista Vicente, investiga a presença do multiculturalismo linguístico no romance *A Casa Verde*, de Júlia Lopes de Almeida e Filinto de Almeida. A fundamentação teórica está envolta nos aportes bakhtinianos de interação entre os gêneros primários, ligados à oralidade, à comunicação cotidiana, e secundários, de natureza mais elaborada, aqui remetendo à escrita.

"A intertextualidade e a metaficção no romance *A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado", de Romilson Albat Gomes Cabi, discute o papel da mulher na luta contra a desigualdade de gênero na sociedade brasileira. Nesse contexto, ressalta a presença do protagonismo feminino na obra construída por Ana Maria Machado, tendo como base de análise uma proposta de releitura de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

"A crítica ao poder educador da poesia e ao poder metamórfico dos deuses na *República* de Platão", de Juliana Santana, aborda aspectos de teoria e crítica literárias e de filosofia da educação encontrados na obra *República*, de Platão. Nesse contexto, Santana destaca o tratamento concedido por Platão aos poetas gregos, em especial observações acerca dos efeitos da poesia mimética no âmbito da República idealizada pelo filósofo grego.

"Contribuições da literatura na prática docente", de Marinalva do Rego Barros Silva, parte da trajetória pessoal da autora como poeta e docente para refletir sobre a importância da literatura e o espaço da poesia no contexto educacional. Defende, assim, uma prática educativa que considere variadas formas de se relacionar com o conhecimento e promova uma aprendizagem efetiva e significativa para os estudantes.

Os seis capítulos finais do livro integram a Parte II, com textos que abarcam questões sobre teatro e cinema, telenovelas, minisséries e histórias em quadrinhos. À palavra escrita, predominante na Parte I, agregam-se agora outros elementos e ferramentas de comunicação.

"Antígona, heroína de tragédia à luz da poética de Aristóteles", de Regina Célia Barcelos, remete ao teatro grego, particularmente à peça *Antígona*, de Sófocles. Nas análises que efetua, Barcelos aborda as concepções de herói trágico propostas por Aristóteles em sua *Poética*, traçando um comparativo

com a construção elaborada por Sófocles no referente ao caráter e às ações da protagonista de sua peça homônima.

"*O juiz de paz na roça*, de Martins Pena: a representação do escrivão e do juiz na sociedade brasileira do século XIX", de Roseli Bodnar, aponta aspectos da cultura jurídica do século XIX representados por Martins Pena em sua peça *O juiz de paz na roça*. A partir das personagens do escrivão e do juiz de paz, Bodnar examina a forma como o texto dramático apresenta uma imagem corrupta do país da época, sobretudo dos profissionais ligados à lei e à ordem social.

"Histórias em quadrinhos e a narrativa fantástica", de Bibiana Borges Amaral e Kyldes Batista Vicente, resgata a trajetória das histórias em quadrinhos, seus primeiros formatos, público e conteúdo. A partir desse quadro inicial, investiga a proximidade dessa arte com a narrativa fantástica, destacando atualizações experienciadas pelos dois gêneros, em um contexto que engloba mudanças ocorridas nas linguagens literárias e cinematográficas.

"Uma reflexão sobre o refugiado e as potências da crueldade no sistema social", de Fátima Salvador, utiliza-se de estudos sobre identidade de Pollack e Kierkegaard para propor a construção de um diálogo conscientizador entre a obra *No friend but the mountains* (2018), do jornalista curdo-iraniano Behrouz Boochani, e o filme espanhol *El Hoyo* (2013), escrito por David Desola e Pedro Rivero e dirigido por Bong Joonho.

"A ficção seriada e os efeitos de narração", de Julienne da Silva Silveira e Kyldes Batista Vicente, apresenta uma reflexão sobre a ficção televisiva brasileira, abordando seus diferentes formatos e particularidades. Nesse sentido, analisa-se a predominância da telenovela na grade televisiva, bem como os tratamentos visuais e temáticos distintos observados quando da produção de mini e microsséries.

"Intertextualidade na minissérie *Um só coração* (2004)", de Rosana Quadros Santos Leite e Kyldes Batista Vicente, aborda aspectos intertextuais na minissérie *Um só Coração*, produzida em homenagem aos 450 anos da cidade de São Paulo, pela Rede Globo de Televisão, durante programação acerca da Semana de Arte Moderna de 1922. O aporte teórico baseia-se nas concepções de estudiosos como Hutcheon, Bosi, Rezende, Kristeva e Vicente.

"O romance *A casa das sete mulheres*, de Letícia Wierzchowski, e sua adaptação como minissérie televisiva", de Alana Rezende de Alcântara, tece considerações acerca do processo de transposição de uma linguagem narrativa para outros formatos de linguagem ou suporte. Nesse contexto, aborda obras literárias transpostas para o cinema, quadrinhos e televisão, em especial a minissérie *A casa das sete mulheres*, produzida pela Rede Globo de Televisão, com base no romance de mesmo título de Letícia Wierzchowski.

As organizadoras

PREFÁCIO

A literatura e as diferentes formas artísticas se caracterizam por representar as tensões existentes em nossa vida social. Por isso, confrontam as sociabilidades mercadológicas, que já produzem seu grande impacto em vários cenários, inclusive na vida política, com a ascensão de personalidades que sabem “engajar” nas redes sociais, produzem *clickbait*s, propagam *fake news*, mas desconhecem a complexidade histórica de nossas inúmeras desigualdades. As artes são ainda aquele território em que podemos ampliar uma voz do presente, mas também as do passado, denunciando as diferentes opressões que se mantêm com várias roupagens.

Entretanto, se há a vontade de denunciar as iniquidades, igualmente há estruturas que não se cansarão de silenciá-las. Por isso, constantemente as artes são questionadas, sobretudo quando abrem espaços para identidades que nem sempre ocuparam o protagonismo nas representações.

Sob a desculpa da universalidade ou da imparcialidade, esses ataques buscam fazer a manutenção de opressões, ratificando apenas uma identidade e sua leitura sobre o mundo. Acontece que todos falamos de um lugar e, por isso, o registro da nossa fala é sempre diverso. Assim, a literatura e artes devem reiterar um território plural e democrático e não apenas a vontade do soberano (Agambem, 2007). O soberano, aquele que tem o poder de morte sobre a vida, é eletivo; em uma sociedade constituída como a nossa, o poder tem que ser participativo.

O livro *Literatura e (outras) artes: entre palavras, imagens e cenas* tem como objetivo apresentar a diversidade de perspectivas em relação à representação. Nesse sentido, acha relevantes as geografias brasileiras, africanas, portuguesas, curdo-iranianas e espanholas; os sentimentos trágicos e amorosos; a ficção e a metaficção; a tradição clássica e a moderna; a literatura e o direito e as diferentes formas artísticas. Tenta compor esse fragmentado e divergente tecido da vida social, englobando diferentes identidades, imagens e textos. Encena um projeto rico de reconhecimentos das potencialidades existentes no registro artístico.

Diferente das distopias climáticas, religiosas, políticas e econômicas e violências nas quais estamos imersos, a literatura e as artes disputam o território do utópico e, ao mesmo tempo, do tangível, porque narrar e representar são processos em que é possível desconstruir e construir novos caminhos. Por isso, elas resistem afirmando a permanência do sonhar e da projeção de futuros. A distopia de cidades inteiras sufocadas por fumaça; da ascensão de partidos de extrema direita desestabilizando as democracias; dos fundamentalismos forçando os limites do Estado e da razão econômica se apresentando como modelo hegemônico de sociabilidade empobrecem as nossas narrativas e futuros. Ou, nas palavras de Bell Hooks, nos mergulham nas práticas do “desamor” como ordem do dia. Projetam uma única história onde outras seriam possíveis e nos preparam para um único futuro irreversível. Não as escutamos mais; só a consumimos com *likes* ou cancelamentos e com seus produtos derivados.

Dois intelectuais importantes utilizam a ideia da voz para entender esse cenário: Hugo Achugar com seu *Planetas sem boca* (2006) e Byung-Chul Han com *A crise da narração* (2023). Denunciam esse

espaço carregado de histórias, mas sem narrativas, como se uma boca realmente estivesse amordaçada. Ter voz é estabelecer lugares onde é possível falar e ser ouvido e, dependendo do que se diz e de quem fala, essa dinâmica nem sempre se estabelece. Institui-se, assim, lugares de escuta em que nada se fala e lugares, em que se falando, nada se escuta. Nunca como antes tivemos meios de ser ouvidos e ficamos cada vez mais pobres do que dizer. É esse tipo de crise que nossa narração enfrenta: uma crise de projetar futuros por meio de histórias.

Contra isso, a literatura e as artes procuram ser voz e narrativa; escuta e fala; corpo e texto, instituindo espaços legítimos de processos que impactam a vida social. Nessas representações, é possível se apropriar do passado de tal forma que ele projeta um futuro mais plural e com igualdade e respeito.

O livro *Literatura e (outras) artes: entre palavras, imagens e cenas* é um convite a imaginar o futuro e suas potencialidades e a apreciar histórias que se transformam em corpo e narrativa.

Maria Perla Araújo Morais

Referências

ACHUCAR, Hugo. **Planetas sem boca**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

AGAMBEM, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HAN, Byung-Chul. **A crise da narração**. Petrópolis: Vozes, 2017.

HOOKS, Bell. **Tudo sobre o amor**. São Paulo: Elefante, 2021



Parte 1
Literatura

A PRIMEIRA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA DO TOCANTINS

Odi Alexander Rocha da Silva

Introdução

O presente ensaio tem como objetivo discutir a primeira obra de Historiografia Literária publicada em editora comercial sobre literatura tocantinense: o livro intitulado *Antologia de autores tocantinenses* (2000). Consiste a obra em uma reunião de textos em verso e prosa de autores que então publicavam no Tocantins. O livro é organizado pelos professores Márcio Barcellos Costa e Maria Erlene de Sousa Dias.

As reflexões aqui encetadas encontram embasamento nos pressupostos teóricos de Roberto Acízelo de Souza, cujas abordagens conceituais em *Historiografia Literária, História da literatura – trajetória, fundamentos, problemas* (2014) e *Historiografia da literatura brasileira – introdução* (2018), servem de base a este trabalho. A discussão também dialoga, pela perspectiva teórica, com variadas obras que, direta ou indiretamente, estão relacionadas ao tema em questão.

Historiografia Literária

A Historiografia Literária constitui uma disciplina voltada para a descrição de uma literatura específica, tendo como pano de fundo uma perspectiva histórica. É uma disciplina que, como o próprio nome indica, surgiu da História em razão da relevância que essa ciência adquiriu em meados do século XIX. Com efeito, por História entendemos como sendo uma

Sucessão de eventos na linha do tempo. Usa-se, também, a palavra para nomear um saber especializado ou disciplina acadêmica cujo objetivo é reconstituir eventos passados a fim de apresentá-los de modo sistemático e cronologicamente ordenado (Souza, 2018, p. 150).

A Historiografia passa a ter um sentido especial quando o seu estudo se associa à literatura, adquirindo uma significação ainda mais substancial em razão da atividade que nomeia: o estudo crítico, conjunto de obras de uma dada produção literária, enfatizando seus contextos em relação à sociedade, ao tempo, entre outros. Entretanto, para além da caracterização de narrativa de natureza panorâmica, a disciplina também alcança outras definições, de modo que, em seu amplo contexto, pode-se verificar como sendo trabalhos historiográficos literários

[...] certas antologias, edições eruditas de obras mais ou menos antigas e fora de circulação, estudos de motivações historiográficas sobre escritores específicos (como biografias), ensaios meta-historiográficos consagrados à caracterização de certa literatura nacional e sua história, ensaios críticos sobre obras ou autores específicos referenciados a esquemas da história da literatura do país (como a periodização literária e o conceito de nacionalidade) [...] (Souza, 2014, p. 12).

O mesmo autor ainda aborda outras dimensões de estudo da historiografia literária, as quais alcançam outros patamares relacionados aos anteriores

[...] caracterização social e estética dos períodos, notícias crítico-bibliográficas sobre autores cronologicamente ordenadas – pesquisas documentais sobre o campo vasto e interminável da vida literária: práticas de leitura; circulação de manuscritos, livros e impressos em geral [...], processos de composição e uso social de acervos bibliográficos, relações da oralidade com a cultura letrada (Souza, 2018, p. 12-13).

Por outras palavras, trata-se de um estudo de fundo crítico-histórico cujo objeto de pesquisa são materiais que remetem a um fenômeno de natureza artística, no caso, as obras literárias. A Historiografia Literária é atrelada à História, que é, em verdade, uma disciplina bastante recente.

A prática da historiografia literária atual está ligada à concepção de história trazida pelo século XIX. Neste contexto, a história consiste em "(...) compreender cada fenômeno e cada época em sua individualidade e buscando, ao mesmo tempo, estabelecer as relações que existem entre eles, compreender como uma época emergiu dos dados da que a precedia e como os indivíduos se formam por via da cooperação das influências de sua época e meio com caráter peculiar (Auerbach, 1970, p. 31).

Ou seja, a partir de então, um texto literário passaria a ser compreendido/interpretado não mais por um julgamento padronizado que impunha uma concepção específica de arte, que era o que vigorava desde a antiguidade greco-romana. Agora, a beleza e a estética de uma obra literária passam a ser compreendidas (e, também, valoradas) em razão de sua relação com seu tempo presente e época imediatamente anterior (ou também posterior se houver) e com a(s) qual(is) venha a ter um eventual diálogo por razões sociais, culturais, históricas, entre outras. Tal estudo em conjunto favorece uma melhor compreensão da literatura mediante "[...] uma análise que vincula o texto ao contexto histórico-cultural e, ao mesmo tempo, o considera preso a uma continuidade específica" (Moisés, 2012, p. 15). E o autor ainda menciona:

Por natureza, a historiografia constitui disciplina autônoma, com técnicas, métodos, filosofia e objetivos próprios. Uma das suas faces apresenta característica científica, de vez que busca a verdade documental: a contraface, porém, dirige-se no rumo da arte, visto que a intuição colabora sistematicamente na pesquisa e julgamento dos fatos do passado. Enquanto a primeira configuração não importa à literatura, a outra interessa-lhe sempre que o seu influxo assume maior relevo do que o esperado (Moisés, 2012, p. 172-173).

Segundo a Historiografia Literária, a literatura, ainda que tenha se realizado com propósitos puramente artísticos, é um acontecimento dotado de historicidade intrínseca. Ou seja, constitui um fenômeno que surgiu em um momento específico, em uma época específica e em um contexto sociocultural específico. Portanto, o estudo historiográfico literário enfatiza a obra literária em sua historicidade tal como histórico é o ser humano que a concebeu e concretizou.

Por outro lado, entender a historicidade de manifestações culturais específicas como a literatura envolve a necessidade de conhecer não apenas as expressões literárias verificáveis, mas também seu diálogo com a cultura à luz da qual surgiu.

[...] em um livro de história da literatura, em vez dos raciocínios abstratizantes de um tratado de teoria, acompanhamos a movimentação de um enredo cujo efeito se assemelha ao de um romance. Não faltam personagens – os autores e obras – bem como um conflito – a luta de uma cultura literária em busca de sua autenticidade [...] – tudo isso narrado sob a forma de episódios - os períodos ou as épocas – configurando uma progressão em que há início, meio e fim dos prenúncios da literatura de um país à consumação do seu destino. [...] a história da literatura fornece como que um mapa do tempo sem o qual será impossível mover-se com um mínimo de proficiência nos estudos literários (Souza, 2018).

O levantamento dos momentos, etapas de uma manifestação literária específica, portanto, nos fornece importantes informações sobre aspectos culturais da sociedade que produziu essa literatura. Nada a surpreender, já que o principal escopo da Historiografia Literária em geral sempre consistiu em ser um saber com caráter concreto e narrativo de modo a produzir “[...] imagens das literaturas [...] segundo suas realizações no espaço e no tempo” (Souza, 2014, p. 105). É por esse motivo que o trabalho da Historiografia Literária compreende não apenas a análise episódica do fenômeno literário (ou seja, o estudo de uma obra ou autor), mas também busca compreender a relação deste episódio com outros contemporâneos ou mesmo anteriores e posteriores.

Durante muito tempo, as historiografias literárias foram grandes tratados que enumeravam autores e obras, trazendo informações históricas, culturais e artísticas sob um ponto de vista cronológico. Recentemente, a História da Literatura (a outra forma de se chamar a historiografia literária¹) vem sendo objeto de questionamento em seus métodos de estudo conjunto, fazendo-se, em nossos dias, “cada vez mais mal-afamada” (Jauss, 1994, p. 5). Tal questionamento ocorre em razão de que teria se tornado fora de propósito a construção de uma identidade nacional a partir do esboço de um quadro totalizante do passado (Franchetti, 2013). O modelo historicista que ela propõe vem sendo questionado, entre outras razões, pela voga, na atualidade

[...] de certo comparatismo que abandona ou renega a dimensão histórica dos fenômenos literários em favor de uma visada formalista [...] e pelas sucessivas modas ideológicas [...] inimigas de interpretações e descrições de conjunto baseados na formação das nações [...] (Fischer, 2021, p. 47).

A despeito dos questionamentos (próprios e alheios), a história da literatura tem se mantido como importante instrumento, em especial no sistema de ensino como matéria escolar obrigatória. Neste sentido, continua a ser

[...] a principal referência para a formação literária dos nossos estudantes já que se ensina literatura – em especial a brasileira - basicamente segundo a imagem que dela constrói a história da literatura (Souza, 2018, p. 134).

¹ Tratamos, aqui, indistintamente, as expressões historiografia literária, história da literatura e mesmo história literária, conforme o faz Acízelo de Souza, cujos pressupostos servem de base ao presente ensaio. No entender do autor, que também é o nosso, os termos “[...] constituem designações diferentes para o mesmo conceito [...]” (Souza, 2014, p. 15). Entretanto, essa definição indistinta não é consenso entre outros autores. Antoine Compagnon, por exemplo, distingue história da literatura de história literária. A primeira o autor a entende como uma sucessão de monografias sobre os grandes escritores em ordem cronológica (1999, p. 204). Já a história literária é entendida pelo autor como uma disciplina cujo estudo se consagra apenas aos autores, ignorando gêneros e formas (idem). Para maiores detalhes, ver Compagnon, Antoine. O Demônio da Teoria, 1999, p. 199-204.

É de fato inegável a contribuição de outras correntes de pensamento no trato com as questões culturais e mesmo históricas. Entretanto, a Historiografia Literária continua sendo uma ciência referencial no trato da memória de uma dada cultura. É o que se pode afirmar pela quantidade de vultosos e importantes trabalhos que se produziram e se produzem à luz desta ciência.

Em vários momentos históricos, a literatura brasileira contou com uma História Literária. Cada uma dessas publicações difere uma da outra em razão dos materiais com os quais lidavam e a consciência literária de então. Sílvio Romero, no século XIX, realizou um dos primeiros inventários da nossa literatura na *História da literatura brasileira*. Mais modernamente, surgiram, dentre outras, *A literatura no Brasil* (obra coletiva, organizada por Afrânio Coutinho), *A formação da literatura brasileira*, de Antônio Cândido, *História concisa da literatura brasileira* (muito utilizada nos cursos de Letras das universidades brasileiras, o que, provavelmente, justifica as suas sucessivas reedições desde sua primeira nos anos 70 do século XX). Tivemos, também, a *História da literatura brasileira*, de Massaud Moisés, um minucioso estudo da literatura brasileira em três volumes, desde as origens até os dias atuais. Por fim, pode-se citar, mais recentemente, o trabalho de Luís Augusto Fischer, *Duas formações, uma história – das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio*. Esta publicação busca resgatar o sentido de se construir uma História Literária na atualidade, confrontando a disciplina com os questionamentos de seus métodos e critérios.

Um olhar historiográfico literário em *Antologia de autores tocantinenses* (2000)

Grande parte dos estados do Brasil têm, ao menos, uma publicação que remeta à sua História Literária². Ou seja, estados como São Paulo, Bahia, Rio Grande do Sul, em algum momento revisitaram/ revisitam a sua história literária. Resta saber como essa questão é tratada no estado mais jovem do Brasil.

No ano de publicação da *Antologia de autores tocantinenses*, o Tocantins completava doze anos de sua emancipação de Goiás. Embora fosse ainda pouco tempo para se falar em identidade literária, a reunião de autores que então publicavam no Tocantins era uma tentativa de apresentar uma definição de literatura tocantinense. Tal definição apareceria de maneira bastante clara em uma obra publicada dez anos depois, o livro *Dicionário biobibliográfico do Tocantins*, de Mário Ribeiro Martins. Nesta obra, o autor ensaiava uma definição de Literatura Tocantinense afirmando que tal literatura consistia na produção literária dos autores que “[...] nasceram no antigo norte de Goiás, hoje Tocantins. Mas também aqueles que, oriundos de outros estados, vivem hoje no Tocantins [...]” (Martins, 2010, p. 14).

2 A título de exemplo, pode-se citar: Introdução à História da Literatura Catarinense, de Osvaldo Ferreira de Melo (cuja primeira edição data de 1958), História Literária do Rio Grande do Sul, de João Pinto da Silva (a primeira edição data de 1924, com adendos em 1930). Esta última, foi suplantada pela História da Literatura do Rio Grande do Sul, de Guilhermino César (cuja primeira edição data de 1956). Por fim, pode-se citar, também, a História da Literatura de Mato Grosso (século XX), de Hilda Gomes Dutra Magalhães, de 2001.

A *Antologia de autores tocantinenses* foi publicada no ano 2000 pela editora Kelps, de Goiânia, a qual trouxe a lume várias obras de/sobre literatura tocantinense³. Como já se verifica pelo seu título, é uma antologia, ou seja, uma reunião de textos de autores que então publicaram no Tocantins. Os organizadores desta antologia são os professores Márcio Barcelos Costa e Maria Erlene de Sousa Dias⁴. A sua edição contou com o apoio de três instituições (Hotel Rio do Sono, Prefeitura Municipal de Porto Nacional e L.G. Engenharia).

Embora seja caracterizada, para os critérios deste estudo, como uma obra de natureza historiográfica, ela não nasceu com a finalidade de ser um trabalho deste gênero. Logo ao início, a apresentação deixa claro que o objetivo maior era “preencher uma lacuna no ensino tocantinense em nível de segundo grau: a falta ou a exiguidade de textos de autores tocantinenses analisados em sala de aula” (Costa; Dias, 2000, p. 5). Nota-se, então, uma finalidade didático-pedagógica, uma vez que, conforme se observa, a obra é voltada para o ensino de literatura em nível secundário (segundo grau, como é chamado na obra, o qual é o antigo nome do atual Ensino Médio). A mesma apresentação informa, ainda, que, acompanhando as análises, são fornecidas provas de vestibular da Ulbra que então, nos conteúdos de literatura, dentre outras cobranças, previa literatura local. A menção da palavra “exiguidade” permite entrever que, provavelmente, na época de sua publicação, ainda não houvesse, no mercado editorial, uma obra que abordasse a literatura tocantinense sob um ponto de vista interpretativo, seja na forma de estudo crítico (acadêmico) ou mesmo para fins didático-pedagógicos, como é o caso da obra em questão.

Curiosamente, a obra não apresenta os nomes dos organizadores na capa. Verifica-se, na capa, os nomes dos autores que compõem a antologia: Boleslaw Daroszewski Júnior, José Sebastião Pinheiro (Tião Pinheiro), Juarez Moreira Filho, Liberato Póvoa, Manoel Criste Cordeiro, Moura Lima, Múcio Breckenfeld e Pedro Tierra (ver figura 1 dos anexos). Com exceção de Manoel Criste Cordeiro e Pedro Tierra, todos os demais autores presentes na antologia pertenciam, naquela época, à Academia Tocantinense de Letras. Além disso, todos são verbetes no *Dicionário biobibliográfico do Tocantins*, exceto, novamente, Manoel Criste Cordeiro⁵. A capa apresenta, à guisa de subtítulo, a expressão “Provas da Ulbra”, denotando a inclinação da obra no sentido de preparar os estudantes, na área de literatura, para o vestibular de ingresso no ensino superior.

A obra apresenta dois textos de cada autor (exceção a Moura Lima, do qual a obra apresenta três textos, o que, talvez, revele certa predileção dos organizadores por esse autor). Cada um dos textos é seguido por questões objetivas (de marcar) no estilo certo-errado, envolvendo interpretação de texto (ver figura 2 e 3 dos anexos).

3 A título de exemplo, por essa mesma editora, publicou-se *Laços inversos*, de Isabel Dias Neves (2009), o *Dicionário biobibliográfico do Tocantins*, de Mário Ribeiro Martins (2010), *A filha do soldado*, de Iolete Aguiar (2018), entre outras.

4 No *Dicionário biobibliográfico do Tocantins*, de Mário Ribeiro Martins (p.510-511), que seria publicado dez anos depois (2010), a autora aparece como Maria Erlene de Souza Guimarães.

5 Considerando-se que a maioria dos autores selecionados pertencia à Academia Tocantinense de Letras à época, chama a atenção a ausência de Fidêncio Bogo na seleção dos autores. De acordo com Juarez Moreira Filho, em *Perfil da Academia Tocantinense de Letras* (2005, p. 109), Fidêncio Bogo já integrava a Academia Tocantinense de Letras desde 1991. Ao final dos anos 90, já tinha publicado três obras. A mais famosa delas, *O Quati e outros contos*, de 1995, atingiria a sua terceira edição em 2009, publicada, desde a primeira edição, curiosamente, pela mesma editora que publicou a antologia.

A contribuição dos autores na antologia é bastante variada. Boleslaw Daroszewski Júnior contribui na antologia com os textos "Arabarcos" e "Ballet pobreza", ambos poemas, retirados do livro de poemas *Arabarcos*, de 1991. José Sebastião Pinheiro (Tião Pinheiro) contribui na antologia com os textos "Para ressuscitar dos escombros a esperança" e "Culpada Olivetti", ambos poemas, extraídos do livro *Calundu* (1989). Juarez Moreira Filho contribui com os textos "Oco do mundo" e "Negro Pigueti com seus palhaços e violeiros", ambos textos em prosa extraídos do romance *Oco do mundo* (1982). Liberato Póvoa contribui com os textos "Padre Luso, o santo de Porto" e "O retratista do Duro", ambos textos em prosa. O primeiro foi extraído do livro *De Zé Goela a Pé de Janta: Os causos que o Duro conta* (1989). O segundo foi extraído de *Causos que o tocantinense conta* (1989). Manoel Criste Cordeiro contribui com os textos "Ah! Tocantins! – Visão lírica da paisagem natural tocantinense" e "O insólito fim de Nena Conceição". Ambos são textos em prosa. O primeiro foi extraído de *Giratur – A revista turística do Tocantins* (1999). O segundo, foi extraído de *Contos do Brasil contemporâneo*, vol. XXV (1998). Moura Lima contribui com os textos "Um balseiro do Rio do Sono", "Nas praias do Araguaia" e "Mágoa de posseiro". O primeiro é um texto em prosa (conto), extraído de *Mucunã – Contos e lendas do Sertão* (2000). O segundo é um poema, extraído de *Poemas errantes* (1973). O terceiro é um conto extraído de *Veredão – Contos regionais e folclóricos* (1999). Múcio Breckenfeld contribui com os textos "A poesia" e "Revolta". Ambos os textos são poemas, extraídos do livro *Folhas de um vento espalhado* (2000). Por fim, Pedro Tierra contribui com os textos "A memória do anjo – o anjo do terror" e "Pedagogia dos açós", ambos poemas, extraídos do livro *Dies Irae – Oito testemunhos indignados e uma ressurreição* (1999).

Cabe mencionar que os exercícios propostos pela obra se restringem apenas à compreensão/ interpretação dos textos dos autores selecionados. Em nenhum momento a obra empreende uma definição sobre literatura tocantinense. De todo modo, fica naturalmente implícita uma definição de literatura tocantinense em razão de os autores selecionados terem publicado suas obras no Tocantins. De acordo com o que se depreende da antologia, o fato, puro e simples, de os autores terem publicado no/ sobre o estado já os conecta entre si enquanto produtores de uma literatura que, aos poucos, já se consolidava. Porém, a compreensão dos textos por meio da atividade de interpretação pode permitir um refinamento da compreensão da produção literária de modo conjunto, levando ao conhecimento do estudante sutilezas textuais, as quais podem acrescentar importantes elementos para o entendimento do que seja literatura tocantinense.

Ao final do livro, é fornecida uma bateria de questões. Segundo os autores (Costa; Dias, 2000, p. 5), foram extraídas do exame de vestibular da Ulbra, que, conforme é indicado na apresentação, cedeu o material para que pudesse constar como instrumento complementar para os objetivos de ensino a que a obra se propunha.

Em geral, as antologias costumam ser classificadas como material para-historiográfico (Souza, 2018, p. 61). Ou seja, consistem em uma reunião de autores, geralmente antecedida de um estudo/ comentário genérico ao que são sucedidos textos selecionados de autores previamente escolhidos. Tecnicamente, uma Historiografia Literária precisaria ter certo caráter narrativo, fazendo um estudo minucioso de um ou mais autores e obras, estabelecendo certa linha de tempo. Na obra em questão, não

temos esse caráter narrativo. Porém, temos um diferencial no sentido de que os exercícios de interpretação remetem a cada um dos textos selecionados dos autores presentes na publicação. Essa condição confere à obra uma qualidade mais complexa de estudo hermenêutico/interpretativo em razão mesmo da forma pela qual os textos dos autores são submetidos à interpretação.

Neste sentido, é importante destacar a condição pioneira da antologia. Não se verifica, antes dela, um momento em que o mercado editorial conheceu uma obra dedicada a um estudo abrangente da literatura do Tocantins. Por outro lado, é também importante frisar que a obra não é pioneira apenas por ser uma antologia. Antologias de literatura tocaninense já existiam pelo menos desde 1998 como, por exemplo, o *Anuário de poetas e escritores de Gurupi*, publicação organizada pelo escritor Eliosmar Veloso. O Anuário foi, posteriormente, rebatizado de *Antologia Veloso*, que passou a ser publicado com certa periodicidade em editora fundada pelo mesmo autor a partir do ano de 2011 em Gurupi/TO⁶. A partir do ano de 2013, a editora apresentaria ao público mais uma antologia: o *Anuário de poetas e escritores do Tocantins*, que vem tendo publicações anuais desde aquele ano.

O valor da *Antologia de autores tocaninenses* reside no fato de ser uma antologia que conta com exercícios de interpretação para estudo e compreensão do texto literário, o que então era algo novo no que se refere à literatura tocaninense. Essa qualidade a aproxima do conceito que hoje temos de uma obra historiográfica. Os exercícios oferecidos pelo livro, em seu conjunto, formam uma atividade de interpretação abrangente que estimula, pela reflexão, a construção de uma narrativa acerca da literatura tocaninense. Ou seja, de certa forma, os exercícios propostos estimulam o estudante a *construir* uma história da literatura local. Assim, a obra se apresenta bastante flexível, pois estimula a que cada leitor, por meio dos exercícios, possa contar a história da literatura tocaninense (ou, pelo menos, parte dela) a partir de sua própria interpretação dos textos selecionados. É bastante provável que, em contexto de uso em sala de aula, os professores talvez pedissem uma produção textual complementar aos exercícios para fixar o conteúdo. Nessa produção, é provável que os estudantes teriam a oportunidade de construir uma história da literatura tocaninense a partir de sua compreensão dos textos abordados.

Ou seja, a obra é marcante não apenas por ser a primeira manifestação historiográfica literária no Tocantins, mas por desempenhar, ao mesmo tempo, a tarefa de historiar a literatura tocaninense e de ser um livro didático sobre a literatura do Tocantins. Enquanto, em nível macro, a história da literatura brasileira é abordada comumente em livros didáticos, a antologia em questão seguiu um caminho equivalente na literatura local. A Antologia, na verdade, vai um pouco mais além: enquanto os livros didáticos de literatura brasileira já oferecem uma narrativa pronta, esta antologia incentiva a construção de um estudo/narrativa da história da literatura tocaninense como decorrência da leitura/ interpretação/reflexão sobre os textos selecionados.

6 Eliosmar Veloso, o organizador da publicação e proprietário da editora Veloso, assim se expressa na apresentação da retomada dos trabalhos de divulgação da literatura tocaninense, em 2011, após um hiato de alguns anos: "Projeto colocado em prática pela primeira vez em 1998, o Anuário de Poetas e Escritores de Gurupi, depois de um período de paralisação, volta com toda a garra agora, abraçado de vez pela Editora Veloso, buscando a valorização dos talentos literários de Gurupi, muitos dos quais ainda se encontravam no obscurantismo simplesmente por falta de apoio" (Veloso, 2011, p. 3). As palavras de Eliosmar Veloso na apresentação confirmam, portanto, a existência de antologias de autores tocaninenses antes do ano 2000.

É fato que o objetivo da obra não era fazer um estudo historiográfico tal como compreendemos hoje. No entanto, a formação de uma antologia, da maneira como esta se apresenta, direcionando-a para publicação, permite verificar que, naquele momento, buscava-se abrir um espaço em mídia editorial para divulgação (e, portanto, valorização) da literatura local⁷.

Se acaso fosse reeditada hoje, provavelmente esta obra não atuaria mais com a finalidade que tinha no passado. Com efeito, tanto o acesso à universidade sofreu significativas mudanças quanto mesmo os próprios estudos literários tiveram alterações substanciais em critérios teórico-metodológicos de lá para cá. Entretanto, ainda que a obra não atenda rigorosamente ao padrão técnico-científico, que se espera de um tratado de Historiografia Literária, a forma pela qual as questões sobre os autores são elaboradas convida à construção de um raciocínio interpretativo sobre os textos selecionados. Deste modo, estimulam a construir uma interpretação da arte literária tocantinense enquanto produção cultural de um estado que – é importante lembrar - tinha apenas doze anos quando da publicação desta antologia.

Assim, pode-se visualizar a *Antologia de autores tocantinenses* como um marco inaugural do estudo da história da literatura do Tocantins. A antologia, à sua maneira, cumpre o verdadeiro papel da historiografia literária, qual seja “[...] voltar os olhos para trás à procura daquela origem remota de que o presente é a melhor e superior expressão” (Zilberman, 1995, p. 8).

Considerações finais

A *Antologia de autores tocantinenses*, em razão de seu pioneirismo no estudo da literatura local, constitui uma obra de referência sobre a literatura do estado. Falta-nos, na verdade, um estudo abrangente que possa retratar a literatura do estado em seu desenvolvimento paulatino no tempo tal como se verifica nos grandes tratados de história da literatura brasileira.

A antologia, naquele momento, cumpriu este papel na medida em que se apresentou como um instrumento de estudo de texto (portanto, estudo literário), o que lhe configura a qualidade de obra de natureza historiográfica por apresentar uma reunião de autores de literatura tocantinense para estudo interpretativo, sendo cada um dos autores motivo de estudo específico a partir das questões levantadas sobre cada texto. Portanto, o estudo de cada autor é específico e não genérico, o que aproxima esta obra do que entendemos, hoje, por uma obra de natureza historiográfica literária, pois estimula a construção uma narrativa de certo caráter panorâmico sobre a literatura tocantinense. Naturalmente, o estudo seria ainda mais aprofundado se pudessem ser colocados mais autores (talvez do período de história comum com Goiás ou outros que talvez fossem contemporâneos, mas não fossem tão conhecidos ao momento da publicação). Apesar disso, o que salta aos olhos é que os autores constantes da antologia estão nela em razão de constituírem o que havia de material de estudo local para as possibilidades da época de publicação.

⁷ A edição desse livro que possuímos em nosso acervo está autografada por um dos autores, Marcelo Costa; o autógrafo vem acompanhado de uma dedicatória, na qual o referido organizador menciona a sua expectativa para que o livro sirva de incentivo para a pessoa (a quem a dedicatória se dirigia) poder prosseguir na leitura de autores tocantinenses (ver figura 4 dos anexos).

A essa obra se seguiriam duas outras também de caráter historiográfico, mas de outra natureza: *Perfil da Academia Tocantinense de Letras*, de Juarez Moreira Filho (2005) e *Dicionário biobibliográfico do Tocantins*, de Mário Ribeiro Martins (2010), ambas à espera de análise⁸. A existência de obras como a *Antologia de autores tocantinenses* resgata a memória literária do estado, evitando-se o risco de desaparecimento de produção literária, situação em que se torna mais complexo o resgate histórico de uma obra⁹. Enquanto material historiográfico literário, a antologia constitui um importante registro de um momento histórico em que, pela primeira vez, se buscou/pensou, por meio de uma publicação, a caracterização de uma literatura que então ainda estava em vias de compreender/conhecer a si mesma.

Referências

AUERBACH, Erich. **Introdução aos Estudos Literários**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COSTA, Márcio Barcelos; DIAS, Maria Erlene de Sousa. **Antologia de Autores Tocantinenses**. Goiânia: Kelps, 2000.

FISCHER, Luís Augusto. **Dois Formações, uma História** – das Ideias Fora do Lugar ao Perspectivismo Ameríndio. Porto Alegre: Arquipélago, 2021.

FRANCHETTI, Paulo. Apogeu e Declínio da História Literária. In: VIOLA, Alan Flávio (Org.). **Crítica Literária Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 81-100.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

MARTINS, Mário Ribeiro. **Dicionário Biobibliográfico do Tocantins**. Goiânia: Kelps, 2010.

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2012. Vol. 1.

MOREIRA FILHO, Juarez. **Perfil da Academia Tocantinense de Letras**. Goiânia: Bandeirante, 2005.

SILVA, Odi Alexander Rocha da; RIBEIRO, Luciene de Sousa. **Desvendando Cyntia: o primeiro romance tocantinense publicado após a emancipação do Tocantins**. In: SILVA, Rubens Martins da; MACÊDO, Ysabella Canindé Guerreiro (orgs.). **Caminhos Históricos, Sociais e Pedagógicos da Literatura Tocantinense**. Palmas: Unitins, 2024. p. 08-19.

8 Mais contemporaneamente, pode-se citar, aqui, a título de exemplo o trabalho de divulgação da literatura tocantinense feito pela editora Veloso de Gurupi/TO, anteriormente referida, com a Antologia Veloso e o Anuário de poetas e Escritores do Tocantins. Ambas as obras, de publicação com periodicidade relativamente regular, reúnem textos de escritores já conhecidos e mesmo de estreados.

9 Foi o caso do romance regionalista *Cyntia*, de Creuza Cruz (1989), o primeiro romance publicado no Tocantins após a emancipação. Para uma notícia mais aprofundada sobre o resgate histórico desta obra, veja-se: SILVA, Odi Alexander Rocha da; RIBEIRO, Luciene de Sousa. "Desvendando *Cyntia*: o primeiro romance tocantinense publicado após a emancipação do Tocantins". In: SILVA, Rubens Martins da; MACÊDO, Ysabella Canindé Guerreiro (orgs.). *Caminhos históricos, sociais e pedagógicos da literatura tocantinense*. Palmas: Unitins, 2024.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **História da Literatura – Trajetória, Fundamentos, Problemas**. São Paulo: É Realizações, 2014.

SOUZA, Roberto Acízelo. **Historiografia da Literatura Brasileira: Introdução**. Rio de Janeiro: É Realizações, 2018.

VELOSO, Eliosmar (org.). **Antologia Veloso**. Gurupi: Veloso, 2011.

ZILBERMAN, Regina. A Fundação da Literatura Brasileira. In: *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS – História da Literatura e Literatura Brasileira*. Porto Alegre: PUCRS, Vol. 1, n. 2, 1995. p. 7-13.

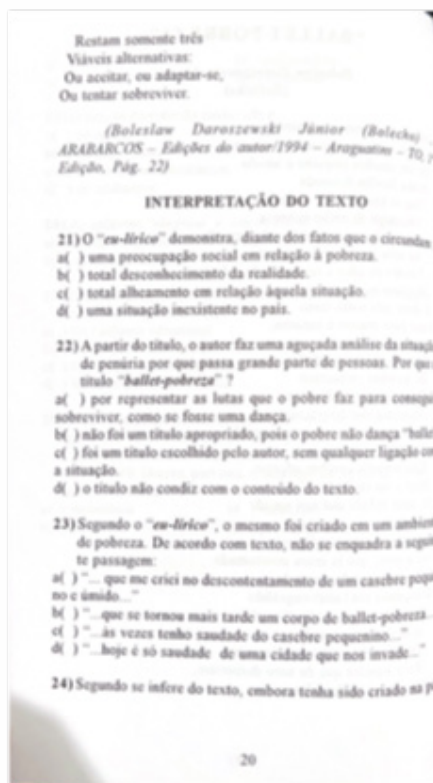
ANEXOS

Figura 1. Capa da Antologia de autores tocantinosenses. Observe-se a ausência dos nomes dos organizadores na capa



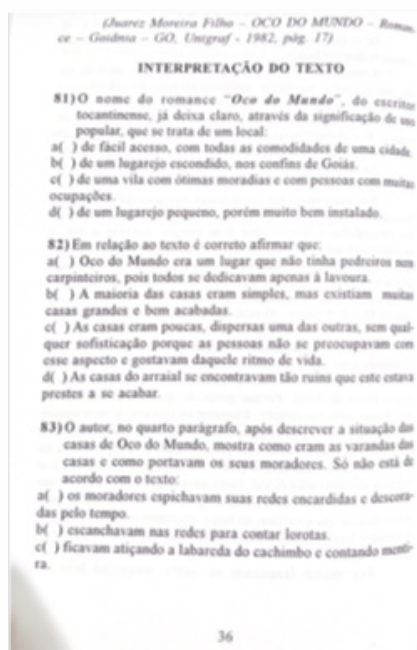
Fonte: Acervo particular.

Figura 2 Exercícios propostos sobre texto de Boleslaw Daroszewski Júnior.



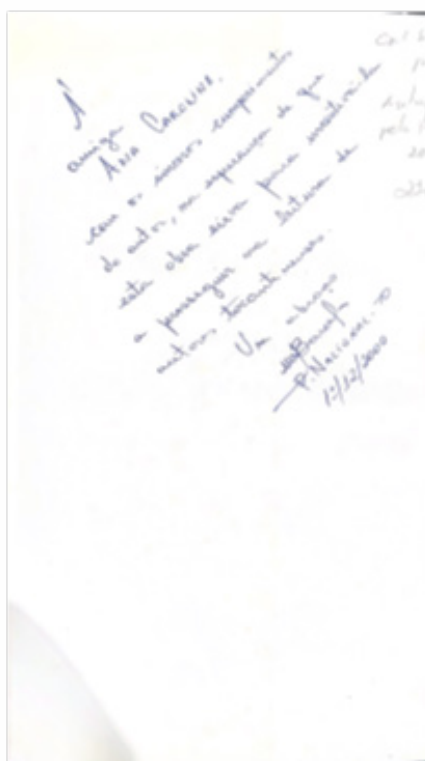
Fonte: acervo particular.

Figura 3. Exercícios propostos sobre texto de Juarez Moreira Filho.



Fonte: acervo particular.

Figura 4. Autógrafo com dedicatória de Márcio Costa, datado do ano 2000, ano de publicação da obra.



Fonte: acervo particular.

DE SONHOS E DE CONSTRUÇÃO, DE TIÃO PINHEIRO: UM OLHAR POÉTICO SOBRE O ESPAÇO E A MEMÓRIA

Nivaldo Monteiro Camilo da Silva Bodnar

Introdução

O texto tem como objetivo estudar a poética do espaço e da memória na obra *de sonhos e de construção*, do jornalista e escritor Tião Pinheiro. O escritor nasceu em Monte Alegre – GO, mas reside em Palmas desde 1997, onde tem sido destaque na cultura local por seu empenho, dedicação e comprometimento com a área de comunicação, bem como

da música e da literatura. É ativista cultural e, atualmente, ocupa o cargo de Secretário da Cultura do Estado do Tocantins. Seu último livro, intitulado *amorosamente*, foi publicado em 2022 e, no mesmo ano, foi indicado como leitura para a prova de Literatura do vestibular da Universidade Federal do Tocantins – UFT. Pinheiro é contemporâneo, presente na cultura web e assíduo nas redes sociais, nas quais publica seus poemas.

de sonhos e de construção divide-se em blocos, os quais são intitulados e tecem um elo temático entre todos os poemas: bloco I – *de amor e de saudades*; bloco II - *de afeto e de amizade*; bloco III - *de lugares e de destinos*; bloco IV - *de pessoas e de crenças* e bloco V - *de rio e de margem*.

Ainda, neste trabalho, intenciona-se estudar e problematizar como o espaço e a memória são representados nos poemas “lugares”, “de sonhos e de construção” e “enredos”, que fazem parte do bloco III do livro mencionado.

O poeta cria seu projeto estético utilizando letras minúsculas¹⁰, linguagem coloquial e versos brancos. Também, faz constante uso de jogo de palavras e de plurissignificações, de alusões, de metáforas, com experimentações estéticas e questões da atualidade, com temas como o transcorrer do tempo e os meandros da memória e da identidade.

Tião Pinheiro faz do espaço e da memória - tanto individual como coletiva - o mote e o processo criativo de sua poesia. O sujeito lírico se utiliza de sonhos, de construção da identidade e da própria vida como processo para se revelar ao leitor e para capturá-lo, na intenção de que este o siga em suas andanças por tantos espaços da memória e da recordação.

O sujeito lírico retira do cotidiano, dos cenários do tempo presente e da memória, dos signos e das imagens para povoar sua poética. Essa voz lírica presente nos poemas flerta com nossa capacidade de sentir, de simbolizar, de criar imagens sobre a existência e sobre a percepção de um mundo sensível.

¹⁰ Tião Pinheiro, a partir de uma escolha pessoal e estética, utiliza todas as palavras grafadas com letra minúscula, inclusive os nomes próprios, podendo também ser um traço de sua identidade poética. Alguns escritores e teóricos usam a grafia da letra minúscula inclusive no nome próprio. Por exemplo, nos anos 1970, a escritora feminista e pensadora bell hooks escolheu um pseudônimo em letras minúsculas, com a intencionalidade de representar “o afastamento do indivíduo e as ideias em torno do coletivo”. No caso de Tião Pinheiro, essa tradição e essa forma de escrever têm se mantido ao longo do conjunto das obras dele.

A obra de Tião Pinheiro caracteriza-se como literatura brasileira contemporânea porque aborda o espaço e a memória como reflexão e expressão artística, refletindo a diversidade e a complexidade da sociedade atual. Desse modo, trazendo à tona questões pertinentes ao ser, às vivências e às experiências, muitas delas dolorosas, de enfrentamento diante das dificuldades, possibilitando novas formas de reflexão sobre o ser e estar no mundo.

A escritora Regina Dalcastagnè, em sua obra *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, aborda o conceito de literatura brasileira contemporânea como um campo literário em constante transformação e questionamento. Embora a pesquisadora se debruce sobre os textos narrativos, por analogia, é possível depreender que seus conceitos e reflexões também são aplicados ao texto poético.

Para a teórica, a literatura brasileira contemporânea é marcada justamente pela pluralidade de vozes e de perspectivas, assim, dando voz a diferentes grupos sociais e minorias, que, antes, eram pouco representados na literatura. Além disso, ela destaca que os escritores contemporâneos, muitas vezes, rompem com padrões tradicionais e buscam inovar em seus textos literários.

Nos poemas escolhidos, o espaço representado será analisado pelo olhar de dois teóricos e suas obras, a saber, *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, de Yi-Fu Tuan, e *Espaços da recordação*, de Aleida Assmann.

O espaço e a memória como representação na poética contemporânea

Na obra *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, de Yi-Fu Tuan, o autor discute a diferença entre espaço e lugar, conceitos fundamentais para a compreensão da relação entre os seres humanos e o ambiente ao seu redor.

O espaço, segundo Yi-Fu Tuan, é uma entidade abstrata, uma extensão física, que pode ser medida e mapeada. Ele representa a dimensão objetiva do ambiente, as coordenadas geográficas, as distâncias e as relações espaciais entre os elementos. Tuan (1983, p. 206) adota a perspectiva do espaço enquanto “espaço-vivido”, pois é na vivência que o significado de espaço frequentemente se funde com o sentido de lugar.

Já lugar, para Tuan (1983, p. 203), constitui-se como “[...] uma mistura singular de vistas, sons e cheiros, uma harmonia ímpar de ritmos naturais e artificiais [...] Sentir um lugar é registrar pelos nossos músculos e ossos”. Assim, para ele, lugar é uma construção mais subjetiva e carregada de significados, que se relaciona à experiência vivida pelos indivíduos em determinado espaço, incorporando aspectos emocionais, culturais e simbólicos. O lugar funciona como um repositório, pois é nele que as pessoas guardam valores, memórias e identidades

Dessa forma, enquanto o espaço é mais relacionado à dimensão física e mensurável do ambiente, o lugar está ligado à vivência humana nesse espaço, à forma como as pessoas percebem, se relacionam e constroem significados em relação a determinados locais.

Para Sainy Veloso, em seu texto "Memória, poética e política. Uso e desuso dos objetos", o espaço,

[...] é experiência concreta, física, é também e, ao mesmo tempo, ato, prática de lugar (Certeau, 1994) pela qual é enunciado. Desse modo, as experiências carregam em si a noção de abstração, de experiência como espaço existencial em interatividade com o mundo. Por esse viés segue a experiência existencial, em tempo não linear que transforma lugares em espaços e/ou espaços em lugares e reorganiza jogos e posições de força (Certeau, 1994; Serres, 1998), desenhando relações mutáveis entre os seres humanos. É o que viabiliza a possibilidade de liberdade, ao viver o tempo da experiência criativa, expressiva e simbólica da arte, manifesta no espaço-matéria, concreto (Veloso, 2017, p. 141).

Yi-Fu Tuan e Veloso destacam a importância de considerar não apenas o espaço geográfico em si, mas também os lugares como experiências vividas e significativas para os indivíduos. Assim, esse viver e transitar por lugares físicos e da memória serão analisados nos poemas de Tião Pinheiro.

Aleida Assmann (2011) aborda a memória e suas formas de armazenamento das recordações. Para a teórica, o deslocamento de nossas lembranças se reconstrói, isto é, essas lembranças são reconstruídas até finalmente ficarem armazenadas. Desse modo, durante o resgate delas, tem-se o processo reconstutivo. De acordo com a autora, portanto, é comum que algumas lembranças sofram alterações ou até se percam.

Para a teórica, a recordação de fatos, de memórias e de pessoas procede quase sempre de forma reconstitutiva, pois

[...] sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado até o momento da sua recuperação. Assim, nesse intervalo de latência, a lembrança não está guardada em um lugar repositório seguro, e sim sujeita a um processo de transformação (Assmann, 2011, p. 33- 34).

Nesse sentido, a memória guarda nossas experiências pessoais ou coletivas, conforme Maurice Halbwachs (1990, p. 47), a partir da recordação ou da memória de subsolo, trazida a nós de forma indireta, por ouvirmos falar de nós ou da nossa coletividade. Essa memória, muitas vezes, é implantada, deslocada ou até reformulada, dependendo do contexto de vivência e da experiência em si do vivido. Por isso, como destaca Michael Pollak (1992, p. 5), a memória é sempre construída na interação com o mundo, a partir do acúmulo das experiências e das vivências.

Ainda, Veloso destaca que:

[...] a memória tem uma função decisiva no processo psicológico total. É ela que permite a relação do corpo presente com o passado e, simultaneamente, interfere no processo das representações que se constituem hoje. Pela memória, afirma Henri Bergson (1999), o passado vem à tona não só no torrencial movimento das águas presentes, como também se mistura com as percepções imediatas, além de deslocar estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência (Veloso, 2017, p. 149).

Henri Bergson (1999, p. 183), ao falar da memória, sublinha que ela “[...] aparece como força subjetiva, profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora”. Portanto, a memória possui muitas interfaces e pode ser analisada a partir de vários contextos.

Nesse viés, diversos escritores contemporâneos têm produzido suas obras com a temática da memória e do espaço, na prosa, de formas variadas e potentes, revelando que, muitas vezes, como em um quebra-cabeça, precisamos reunir as peças ou trocá-las de lugar para contarmos histórias ou contarmos a nossa própria história. Na poesia, a memória torna-se matéria fundamental para que o sujeito lírico transite em tempos e em espaços diversos, trazendo, sempre, elementos simbólicos e fluidos sobre a vida, sobre o existir e o experienciar.

A poética do espaço e da memória nos poemas *lugares, de sonhos e de construção e enredos*, de Tião Pinheiro

Os poemas “lugares”, “de sonhos e de construções” e “enredos”, de Tião Pinheiro, tematizam a poética do espaço e da memória, explorando as dimensões simbólicas e promovendo reflexões sobre vivências e experiências e, ainda, como estas são construídas a partir de lugares que povoamos e, ao mesmo tempo, lugares que povoam nossas memórias.

O poema *lugares* e o deslocamento no tempo e no espaço

de onde me vejo vindo
e para nem sei aonde vou,
de onde o tempo se esqueceu
e para onde a memória ignorou:
fruto
de tempos vindos e idos
soma
de menos e mais
e a incerteza do amanhã
na beleza da esperança...

de onde me vejo indo
e para nem sei aonde o voltar,
de onde o vento soprou
e para onde a brisa me levou:

razão
de luta e de sofrer
sonho
de porto e de calma
e a dureza do caminho
na leveza do abrigo...

onde ainda não fui
e o coração procura,
onde ainda não sei
e o horizonte desenha
onde ainda não cheguei
e o amor revela...

08.11.2006

O título "lugares" refere-se ao movimento de idas e vindas do sujeito lírico, tanto em espaços físicos como espaços de memória, evidenciando essa dupla trajetória sempre profundamente dolorosa, hesitante e, ao mesmo tempo, esperançosa.

Por isso, o lugar é definido por vínculos do afeto e por apropriações afetivas e identitárias que estão intimamente ligadas às vivências e às experiências dos indivíduos.

O poema "lugares" possui três estrofes. Na primeira estrofe, os dois primeiros versos, "de onde me vejo vindo/ e para nem sei aonde vou", denotam a percepção do movimento e de deslocamento do sujeito lírico. Na segunda estrofe, nos dois primeiros versos, "de onde me vejo indo/e para nem sei aonde o voltar", o sujeito lírico titubeia na incerteza diante do caminho e na incerteza de ter para onde voltar.

Na terceira estrofe, o primeiro e o segundo verso, "onde ainda não fui / e o coração procura", mobilizam inferências de que, mesmo não sabendo para onde vai ou se vai chegar, confia no que se desenha na linha do horizonte, mostrando-se esperançoso de que o amor apontará ou revelará os caminhos.

No poema "lugares", o sujeito lírico se apresenta, ao mesmo tempo, confuso e hesitante sobre suas idas e vindas, também se desnuda diante das incertezas, no entanto, até de forma contraditória, demonstra que confia na esperança e no despertar do "amanhã", em uma clara referência ao futuro.

A hesitação do sujeito lírico entre se colocar em movimento e não saber ao certo para onde ir, é metaforizada pelo movimento "da brisa e do vento", que, dependendo da intensidade e do deslocamento, pode provocar efeitos serenos ou turbulentos.

Para o sujeito lírico, o deslocamento gera luta e sofrimento, mas também impulso, e este o move em busca do sonho, da chegada em um porto e do encontro com a calmaria. Assim, a travessia, o fato de se deslocar, sugere uma reflexão sobre as dificuldades da vida e a leveza de um abrigo, que pode remeter ao afeto, ao aconchego ou à memória, neste caso, um lugar de afeto como os braços da amada, por exemplo.

O tempo apresentado no poema transita entre presente, passado e futuro. Junto do deslocamento no tempo e no espaço, o sujeito lírico, ora titubeante, reforça seu olhar sobre o caminho e sobre o porto de chegada, ora esperançoso, acredita que tudo se resolverá, apesar da dureza do caminho, das lutas e de sofreres.

O poema *de sonhos e de construção*, as fases da vida e a concretização de sonhos

menino de muitos sonhos,
quis o destino que minhas fantasias
me desenhassem brinquedos bonitos;
menino de insistentes sonhos,
quis o destino que minhas fantasias
me mostrassem os pesadelos da vida;
menino de mal dormidos sonhos,
quis o destino que minhas fantasias
me revelassem outros mundos...

operário de tantas obras,
quis o destino que minhas mãos
se juntassem na arte da construção;
operário de distintas obras,
quis o destino que minhas mãos
ajudassem a edificar outras histórias;
operário de todas as obras,
quis o destino que minhas mãos
escrevessem outras palavras...

andarilho de muitos caminhos,
quis o destino que meus passos
buscassem o rumo do novo;
andarilho de longos caminhos,
quis o destino que meus passos
encontrassem o sentido da vida;

andarilho de difíceis caminhos,
quis o destino que meus passos
me conduzissem até aqui...

menino, operário e andarilho,
alegra-me o aqui viver.
e mais que isso,
a palavra, a poesia e a canção;

menino, operário e andarilho,
entusiasma-me a tarefa.
e mais que isso,
o tijolo, a massa e a missão;

menino, operário e andarilho,
quis o destino que meu pensar
aqui semeasse;
menino, operário e andarilho,
quis o destino que meu coração
aqui se instalasse;

menino, operário e andarilho,
motiva-me o sonho,
e mais que isso,
a ideia e a construção...

palmas - 18.05.04 - para palmas

No título do poema "de sonhos e de construção", o "sonho" é o mote para o deslocamento do sujeito lírico por entre as fases da vida e a concretização de desejos. Ao unir o menino de muitos sonhos ao operário de tantas obras e ao andarilho de muitos caminhos, infere-se que o importante não é o momento da chegada, e sim o tempo e o espaço do andarilhar.

Ainda, considera-se "construção" uma metáfora, que pode ser analisada como uma construção do "ser" em formação e em busca de si, bem como pode ser compreendida como a construção de uma memória de lugares e de paisagens por onde passou até chegar ao seu destino. Também, ao longo do poema, a palavra "construção" assume uma clara conotação de "realização" ou de "concretização" do sonho.

O poema possui sete estrofes. As três primeiras estrofes contêm nove versos cada uma. As próximas quatro estrofes contêm quatro versos cada uma, com exceção da penúltima estrofe, que apresenta seis versos.

Na primeira estrofe, o sujeito lírico faz uma reminiscência à infância, visto que se mostra menino em tenra idade e já com muitos sonhos.

Pelo contexto do poema, podemos inferir que o menino tinha sonhos e fantasias, como ter brinquedos bonitos e ter uma vida boa, entretanto, isso fica apenas na esfera dos sonhos, pois a realidade se mostrava dura, com a intencionalidade de apontar os "mal dormidos sonhos e os pesadelos da vida".

Na segunda estrofe, há uma continuidade dos dois versos anteriores em que o sujeito lírico revela que "quis o destino que minhas fantasias / me revelassem outros mundos...", neste caso, o sujeito lírico se metamorfoseia em operário de obras físicas e de obras construídas por meio das histórias e das memórias. Esse operário se junta a outros trabalhadores na arte da construção. O destino coloca nas mãos do sujeito lírico a função de ajudar a edificar outras obras, outras histórias, e de escrever novas palavras. Nesse sentido, o operário é aquele que labuta na vida diária, em seu ofício, no entanto, ainda, pode se referir a quem escreve, a quem tem o difícil encargo de escrever literatura.

Na terceira estrofe, o sujeito lírico se coloca como um andarilho. O significado da palavra remete a alguém que percorre muitas terras ou anda de forma errante. Para ele, essa errância tem como destino buscar o rumo do "novo". A partir do trilhar longos e tortuosos caminhos, encontra o que, para ele, é o sentido da vida.

Na quarta estrofe, junta as três fases da vida: o menino, o operário e o andarilho, reforçando a ideia de memória, do espaço e da alegria de alcançar o ponto "de chegada ou o destino final", em que pode amalgamar esse viver no presente com a escrita da palavra, da poesia e da canção.

Na quinta estrofe, mostra-se entusiasmado diante das tarefas, agora, de "viver sonhos" e de "fazer construções", com tijolo, massa e missão. No verso, estão duas palavras que sugerem a materialidade: "tijolo e massa"; e a terceira palavra, missão, assume uma conotação de abstração e de personalidade.

Na sexta estrofe, o sujeito lírico apresenta o tempo e o plantio de sementes, ligadas ao "pensar", em diversas fases da vida, no poder do destino para que o coração encontrasse um porto ou um abrigo.

E, na sétima e última estrofe, reforça que, em todas as fases, de menino, de operário e de andarilho, a motivação para andarilhar é a busca por um sonho, um ideal, e a construção, que fecha o poema e o ciclo do caminhante, visto que já não precisa prosseguir, pois encontrou sua paragem ou seu destino final. Desse modo, chega carregado de memórias e de vivências, assim, ao se construir, está pronto e completo como ser humano.

Poema *enredos*, um roteiro do ser e do se constituir

e nas esquinas mal traçadas
que guardam casas e histórias
de gente e de coisas,
e nas ruas mal desenhadas
que são caminhos e trilhas
de sonhos e de feitos,
eu me vejo rebuscando
lembranças e respostas,
eu me vejo tentando
enredos e versos
para dizer do que foi
e do que virá,
para viver o que sei
e o que nunca saberei...

e nas esquinas mal traçadas
que guardam calçadas e lembranças
de encontros e partidas,
e nas ruas mal desenhadas
que são destinos e moradas
de miragens e de fantasmas,
eu me vejo rebuscando
segredos e interrogações,
eu me vejo tentando
roteiros e versos
para dizer da construção
e do que será,

para viver o que tracei
e o que ainda viverei...

e, ao som de pink floyd,
do jazz, do forró e da folia,
a contradição de tudo...

monte alegre-go, 21.07.2007

O título do poema "enredos" sugere a ideia de sucessão de acontecimentos ou de uma trama. Este poema foi escrito em Monte Alegre - GO, local de nascimento do escritor. Acerca da composição, apresenta três estrofes, sendo as duas primeiras de quatorze versos, cada uma, e a última estrofe com apenas três versos.

No poema, o sujeito lírico apresenta dois espaços distintos, mas complementares. No primeiro, depreende-se que se refere a elementos do traçado arquitetônico e de espaços que sugerem uma pequena cidade interiorana, com suas casas coloniais e suas ruas sinuosas e históricas. Ao se referir às esquinas mal traçadas e às ruas mal desenhadas, pode-se pensar nas cidades coloniais e históricas, como a pequena Monte Alegre - GO, por exemplo, nascida em 1769, com a chegada dos primeiros imigrantes para a exploração de garimpos de ouro, durante o período de ocupação do antigo Norte goiano pela mineração aurífera.

Inicialmente, o local foi chamado de Morro do Chapéu ou Santo Antônio do Morro do Chapéu, com suas ruas estreitas, anteriormente projetadas apenas para a passagem de pedestres e de carroças, não de um fluxo contemporâneo como o atual, servindo a cidade de via para a Chapada dos Veadeiros, para a badalada e turística Alto Paraíso de Goiás e como rota ao Planalto Central, onde está Brasília – DF.

Na segunda estrofe, o sujeito lírico retoma a ideia da cidade, agora, aquela como um espaço da memória e da recordação, dos encontros e das partidas, de miragens e de fantasmas, dos segredos e das interrogações. Essa pequena cidade é materializada pela imagem do instante, do aqui e agora, e pela memória do sujeito lírico, que guarda muitos segredos de encontros e partidas, de miragens e de conquistas. Cria-se, assim, uma trama entre ontem e o hoje, entre o vivido e o rememorado.

As duas estrofes juntas unem as duas pontas do ser, criam um roteiro ou uma trama pela memória, do tempo e do espaço, do vivido e do experienciado.

Na última estrofe, nos três versos finais, o sujeito lírico revela-se em todas as suas facetas. Ele anuncia a trilha sonora de suas memórias, o som eclético de tantas referências musicais, como Pink Floyd, entre outros gêneros muito diferentes entre si, a exemplo do jazz e do forró. Ainda, consta a folia, já que a cidade é palco de religiosidade e de tradição católica e popular, abrigando a folia de Reis, folia de Santa Luzia e folia do Divino Espírito Santo.

A partir dessa explanação, o poema “enredos” pode ser lido como um lugar da memória, em que o sujeito lírico se perde em trilhas e em caminhos pelas entranças do tempo e da recordação de um passado, ou de um tempo “quase presente”, atualizado constantemente pela rememoração.

Considerações finais

Este texto teve como objetivo estudar a poética do espaço e da memória na obra *de sonhos e de construção*, de Tião Pinheiro. A poética de Tião Pinheiro faz um recorte sensível, potente, amoroso e esperançoso do cotidiano, em que seus poemas problematizam a poética do espaço e da memória, do sentir, do ser e estar no mundo, se relacionando com seus diversos tempos e espaços.

Sendo assim, problematizou-se como o espaço e a memória são representados nos poemas “lugares”, “de sonhos e de construção” e “enredos”, que fazem parte do bloco III do livro em estudo.

A partir das análises, pode-se concluir que o sujeito lírico perpassa pelo espaço da memória, ou seja, faz um deslocamento físico e uma travessia por meio dela, realizando uma espécie de roteiro de suas errâncias.

A memória possui nuances diferentes em cada poema, podendo ser pensada como aspectos da criação literária, como percepção do ambiente, como construção de identidades culturais e emocionais, atravessadas e potencializadas por espaços em que habitamos fisicamente e/ou acessamos pela recuperação de memórias.

O espaço e a memória, reiteradamente presentes nos poemas estudados, enriquecem nossa compreensão do mundo, destacando a importância dos sonhos, dos desejos. Enfim, de tudo aquilo que nos impulsiona a trilhar novos caminhos e a enfrentar o peso cotidiano de tantos e diferentes desafios.

Referências

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Unicamp, 2011.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2012.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, **Vértice/Revista dos Tribunais**, 1990.

PINHEIRO, Tião. **De sonhos e de construção**. Palmas: Provisão Estação Gráfica e Editora, 2008.

PINHEIRO, Tião. **Amorosamente**. Palmas: Promic, 2022.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Tradução de Monique Augras. Estudos Históricos, Rio de Janeiro: v. 5, n.10, p. 200-212, 1992.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

VELOSO, Sainy C. B. Memória, poética e política. Uso e desuso dos objetos. ARJ | Brasil | **Revista Abra-
ce**. V. 4, n. 1 | p. 141-161 | jan. / jun. 2017.

PALAVRAS SILENCIADAS. ABORDAGEM SOBRE LITERATURA DE TESTEMUNHO NA OBRA *RETRATO CALADO*, DE SALINAS FORTES

Edilez Mariano de Brito

Introdução

A literatura de testemunho é um gênero importante, pois dá voz às experiências vividas e retrata realidades muitas vezes ignoradas ou até silenciadas oficialmente. Esse gênero literário se apoia na autenticidade do relato pessoal do indivíduo, seja como vítima, observador ou protagonista, que compartilha relatos de eventos marcantes ou traumáticos, tais como conflitos, injustiças, repressão política e catástrofes, por meio de memórias, autobiografias, diários e cartas. A literatura de testemunho caracteriza-se pela preservação da memória e como instrumento de resistência, buscando, acima de tudo, afirmar a verdade contra o esquecimento e promover a conscientização coletiva.

Pode ser atribuída também a uma modalidade de literatura que relata fatos ocorridos, fncados em períodos de subjugação, em que as vítimas que viveram atrocidades se propõem a compartilhar experiências cruéis. Depoimentos e relatos registrados na literatura de testemunho permitem ao leitor conhecer a realidade de intimidades pessoais da personagem, além de expor constrangimentos sofridos frente ao extremismo violento e toda sorte de horrores praticados por governantes, e seus aparatos de poder, que utilizaram métodos bárbaros para violar direitos elementares, porém travestidos de estruturas organizadas e civilizadas.

Diferentemente de outros gêneros literários que se deleitam na ficção, a literatura de testemunho se estabelece na intersecção entre a literatura e a história, em que o pessoal e o particular se tornam públicos e a escrita se configura como ato de denúncia e compromisso com a própria consciência. Escritores de testemunho como Primo Levi, com suas memórias sobre o holocausto; Rigoberta Menchú, que expõe a luta dos povos indígenas na Guatemala; e diversos autores no Brasil, que tratam das perseguições políticas e atrocidades da ditadura militar, se destacam nesse gênero literário.

Fundamentam este trabalho como referencial teórico: Cardoso (1998); Calegari (2019); Fernandes (2008); Figueiredo (2018 e 2020); Fortes (2018); Levi (1997); Marco (2004); Penhavel (2020); Seligmann-Silva (2003); Silva (2021) e Wilberth (2012).

Assim, o presente ensaio, estruturado em quatro tópicos – Breve contextualização histórica da ditadura brasileira (1964-1985), a literatura de testemunho no Brasil, sobre a obra *Retrato calado* e considerações finais –, tem por objetivo tecer algumas considerações e breves comentários sobre a literatura de testemunho, com ênfase na primeira parte, “Cena primitiva”, da obra *Retrato calado*, de Luiz Roberto Salinas Fortes. O autor conduz o leitor com maestria por uma narrativa intrincada, permeada por personagens complexas, em prosa poética, ao explorar temas como solidão, tortura, busca pela identidade e pela sobrevivência na prisão durante a ditadura militar brasileira. A metodologia utilizada foi a bibliográfica.

Breve contextualização histórica da ditadura brasileira (1964-1985)

A ditadura militar no Brasil foi um período marcado por uma série de violações de direitos e cometimento de atrocidades contra brasileiros que não concordavam com o modelo político imposto por meio de um golpe militar. A ruptura constitucional ocorreu em 31 de março de 1964, com a deposição do presidente João Goulart, que fora legitimamente eleito. Esse regime autoritário e truculento perdurou por mais de vinte anos, durante os quais utilizou práticas abusivas e todo tipo de perseguição e repressão contra aqueles que lutavam e pensavam diferente daqueles que estavam no poder.

O governo militar instaurado em 1964 reprimiu, de todas as formas, aqueles que lutavam contra o regime. Para se manter no poder, o governo perseguiu integrantes de organizações e partidos políticos, sindicalistas, estudantes, professores, artistas e todos os que o criticavam. A censura foi instalada, e a tortura banalizada. Essas foram estratégias empregadas para tentar anular e intimidar pela força opressora do Estado aqueles que insistiam em levantar a voz contra o sistema.

Além disso, o Estado brasileiro aparelhou órgãos de segurança e inteligência governamentais para reprimir e controlar setores da imprensa, resultando em perseguição e fechamento de inúmeros jornais e revistas. Assim, jornalistas foram presos e torturados por exercer o seu livre direito de manifestação. A intenção era ter controle absoluto dos meios de comunicação de forma a divulgar apenas o que era de interesse do governo militar, bem como impedir que atrocidades e crimes cometidos pelo Estado se tornassem de conhecimento público.

O tempo passou e, quase quarenta anos depois, ainda é possível encontrar rastros das atrocidades empregadas durante a ditadura militar. Ainda ocorrem buscas por informações de vítimas desaparecidas. Para tanto, em 2011, foi criada a Comissão Nacional da Verdade, com a finalidade de investigar, esclarecer e dar respostas à sociedade, principalmente aos familiares que tiveram seus entes desaparecidos.

Constata-se que o período da ditadura militar no Brasil foi marcado por um conjunto de atrocidades e horrores perpetrados pelo Estado brasileiro. A repressão política, as práticas de tortura, os massacres e as violações dos direitos humanos evidenciam a gravidade dos abusos cometidos durante esses anos sombrios da história do país. É essencial revitalizar e preservar a memória desses acontecimentos para que tais horrores não se repitam e que a justiça seja feita em relação às vítimas e seus familiares.

A literatura de testemunho no Brasil

A literatura de testemunho se desenvolveu, no Brasil, com maior intensidade, a partir de 1990, como uma forma de denunciar crimes de torturas, perseguições políticas e injustiças sociais. Essa modalidade de literatura se caracteriza por narrativas que expõem experiências pessoais vividas por quem foi vítima de alguma violência. No Brasil, esse gênero literário está mais associado à violação de direitos humanos perpetrada pelo Estado, cujas práticas violentas e impunidade devem ser de conhecimento público para que não caiam no esquecimento.

No Brasil, antes do golpe de 1964, um dos primeiros livros sobre perseguição política e repressão publicado foi *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, obra póstuma, que apresenta o registro das atrocidades sofridas pelo autor e outras pessoas que foram mantidas encarceradas durante a ditadura do Estado Novo (1937-1945), no governo de Getúlio Vargas.

Outra importante referência é a obra *Memórias do esquecimento* (1999), escrita por Flávio Tavares. Trata-se de um exemplar importante da literatura de testemunho. Nesse livro, o autor relata suas próprias experiências durante a ditadura militar no Brasil, confrontando a memória coletiva e resgatando suas lembranças de um período marcado por censura, perseguições políticas e violações dos direitos humanos. Tavares revela acontecimentos históricos e personagens silenciados pela repressão ao compartilhar suas experiências pessoais a fim de preservar a memória de uma época manchada pela violência e pelo esquecimento. Sua narrativa, carregada de emoção e veracidade, revela a importância literária e social ao mergulhar nas profundezas do passado e trazer à tona uma realidade muitas vezes desconhecida ou ignorada pela sociedade. A obra de Flávio Tavares destaca-se como um testemunho vivo da história do país e provoca o leitor a refletir sobre as consequências de um regime autoritário e a importância de não deixar que as memórias sejam esquecidas.

A literatura de testemunho no Brasil foi enriquecida com a obra autobiográfica *Quarto de despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus. Reconhecido internacionalmente, o livro foi traduzido para diversas línguas.

Outra obra de importante contribuição para a literatura de testemunho é o romance de Primo Levi, *É isto um homem?* Levi é um dos precursores desse tipo de literatura no mundo e sobrevivente nos campos de concentração nazista. Aduz que há indagações ainda sem respostas acerca desse momento histórico – acidente na história da era moderna ou algo que faz parte da construção da modernidade? De que forma a arte dialoga com o horror dessa experiência humana? O autor relembra dos momentos em que permaneciam nas filas de seleção e desinfecção, quando estavam nus: “Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar essa ofensa, a aniquilação de um homem” (Levi, 1997, p. 24).

Por fim, a literatura de testemunho no Brasil desempenha papel fundamental na preservação da memória coletiva e na promoção da justiça social. Ao dar voz aos invisíveis e recontar experiências de opressão, essa forma de literatura promove a reflexão, a empatia e a conscientização sobre as injustiças vividas por diferentes grupos sociais ao longo da história brasileira. Tais narrativas de testemunho são instrumentos poderosos de transformação e propõem respeito à dignidade das vítimas, permitindo que suas histórias sejam conhecidas.

Sobre a obra *Retrato calado*

A obra *Retrato calado* foi publicada postumamente, em 1988. É dividida em três partes: “Cena primitiva”, “Suores noturnos” e “Repetição”. Tem um claro posicionamento ao lado dos opositores do regime comandado pelos generais, portanto é um trabalho não neutro. São testemunhos que permitem

ao leitor uma profunda reflexão sobre tempos tenebrosos da história recente do Brasil. Há momentos em que mostra o lado irônico do autor, apesar dos dramas e agressões que ele sofre. Prima por apresentar, com riqueza de detalhes, os meandros dos calabouços e os atos cruéis e desumanos aplicados aos “subversivos”. Sobre isso, Salinas discorre com maestria durante toda a sua escrita.

O próprio título da obra já revela os dilemas, pois se apropria da expressão “retrato falado” - imagem dos indivíduos procurados pela polícia - e a reconfigura. A combinação sonora entre as palavras “falado” e “calado” é trabalhada de forma dolorosa e intencionalmente irônica ao apresentar uma imagem que não fala, mas que é mantida em silêncio, simultaneamente muda e impedida de se expressar.

A ambiguidade presente em *Retrato calado* sugere a dificuldade em lidar com eventos de natureza repressiva, bem como em encontrar palavras apropriadas para descrever a tortura e o próprio trauma. O autor conduz o leitor a refletir sobre os limites da linguagem, questionando se verdadeiramente é possível expressar com fidelidade e clareza, por meio de palavras, a dor de experiências vividas e sentidas.

De um lado, *Retrato calado* demonstra a dificuldade em expressar sofrimentos causados pela repressão e, de outro, incita a necessidade de falar sobre o assunto. Trata-se de uma narrativa autobiográfica de cunho trágico, cuja escrita oscila entre a urgência de compartilhar e as inúmeras dificuldades que surgem ao fazê-lo. Além disso, o livro está entrelaçado a um momento traumático da nossa história, onde o embate entre dar nome às coisas ou guardar silêncio permanece em aberto.

Acerca dos breves comentários e recortes, o primeiro relato que chama atenção na obra é quando o autor faz referência a estar “pendurado”, termo comumente utilizado pelos próprios presos. Salinas foi introduzido num ritual macabro com uma série de choques elétricos aplicados sobre os dedos dos pés. Diante dos suplícios a que era submetido, conseguia enxergar como algo de forma generosa, como se houvesse algo de bom em tão vil método, mas tão somente para dizer que partes mais sensíveis foram evitadas nessa sessão de tortura. Em meio às atrocidades sofridas, vê a satisfação no rosto do agressor, lembra que ele próprio carregara o equipamento de choque que seria usado contra si próprio:

O Japonês, sentado em um banquinho do meu lado esquerdo, fazia funcionar o aparelhinho que eu mesmo carregara como perfeito idiota. Com o brilho de satisfação nos olhos orientais diante de cada berro, de cada grito de dor e ódio – e pavor –, e o sorriso não menos irônico, esse perigo amarelo ajudava a completar de maneira canônica o quadro alucinatório tradicional do sadismo (Fortes, 2018, p. 22).

Salinas acrescenta que o mundo girava à sua volta. Havia um turbilhão de pensamentos que o inundavam de questionamentos e pensamentos filosóficos, o que o levava a confrontar a realidade por meio do personagem Trasímaco, imortalizado no diálogo *A República*, de Platão:

De repente, a própria realidade, pegando-me pela palavra, se pusesse a ilustrar e comentar as peripécias abstratas do discurso filosófico, corporificando as teses de Trasímaco, convertendo-as em gestos, transformando-as em manipulação concreta do desavisado pesquisador, até então serenamente empoleirado

no conforto das especulações pedagógicas. Trasímaco também intercepta, interrompe, corta; sua intervenção é um curto-circuito na amena indagação de Sócrates. Lembrem-se de como adentra o gramado naquele primeiro livro de A república de Platão? Trasímaco, em várias ocasiões, “enquanto falávamos, tinha tentado tomar parte na conversa, mas fora impedido por seus vizinhos, que queriam ouvir-nos até o final”. E na “pausa que fizemos, quando acabara eu de pronunciar estas palavras, ele não se conteve mais; tendo se recolhido sobre si mesmo, lançou-se sobre nós como se fosse para nos dilacera” [...] (Fortes, 2018, p. 25).

Continuando em suas elucubrações, por vezes desconexas, em razão das circunstâncias, Salinas acrescentou que:

Na sua própria individualidade, pela violência das suas maneiras, pela irritação diante do jogo socrático, também nega a virtude do diálogo, contesta e resiste ao uso da linguagem como instrumento de conhecimento, como veículo capaz de nos conduzir, segundo procedimentos precisos e através de etapas rigorosamente definidas, até a contemplação das essências (Fortes, 2018, p. 26).

Perguntas e dúvidas iam e vinham. Lampejos momentâneos o jogavam diante da própria realidade como se o pegasse pela palavra e se pusesse a divagar sobre as peripécias abstratas de discursos filosóficos:

[...] o abismo, na realidade, é imenso entre a literatura e o choque, entre o argumento e a porrada; e o que responder à porrada, como contra-argumentar à descarga se não pelo grito ou pela rajada de fezes? Já o pedagogo não mais dissertaria impunemente sobre tão graves matérias. Sócrates é obrigado a redobrar seus esforços, a comprovar sua boa-fé na investigação, a demonstrar a legitimidade do diálogo e da interrogação (Fortes, 2018, p. 27).

O que se nota é algo deprimente. Salinas continua a descrever minuciosamente o ambiente na carceragem e as condições subumanas em que viviam. O meio faz definir uma nova concepção de perda da liberdade. Como na seguinte passagem do texto “Perder a liberdade é também ser privado de qualquer controle sobre os odores próprios e alheios, dos companheiros amontoados nos aromáticos aposentos” (Fortes, 2018, p. 33).

Conviver com a truculência, com os xingamentos e toda forma de violência perpetrada pelos agentes do Estado e lutar pela sobrevivência exigia a realização de exercício diários:

A esta rotina imperturbável, o nosso instinto de sobrevivência moral, digamos, tenta inventar por todos os meios possíveis uma variada e também semiclandestina estratégia de resistência. [...] Para preencher o tempo de morte, a duração de pesadelo, mil expedientes, milhares de fortificações do imaginário. Conversas. E mais conversas. Leitura até alta madrugada, propiciada pela lâmpada acesa a noite toda e o silêncio relativo, assim como a deserção do sono (Fortes, 2018, p. 35).

Ao trazer à luz fatos marcantes e trágicos da história brasileira, o livro mostra a realidade vivida e os desafios postos ao evidenciar lembranças e acontecimentos de tempos sombrios que jamais deverão acontecer novamente. São horrores que por vezes faltam palavras para descrevê-los, o pânico provocado por agentes que banalizam a vida:

Apesar do pânico. Do contato com a verdade brutal, do encontro com a história, da epifania do poder cujas artimanhas só nos eram até então denunciadas na retórica grosseira e abstrata dos panfletos da oposição ou nas sutilezas dialéticas dos sábios compêndios. Saía ileso sem saber que acabara de inscrever com o próprio corpo, qual escritura viva, nos anais da repressão, apenas um primeiro capítulo daquele livro de aventuras do qual minha jovem imaginação só fora capaz de forjar outrora o título pomposo de “Peripécias e Sobressaltos de um Herói Sem Nome” e de que eu sonhara algum dia ser autor, mas no qual a história acabaria por me atribuir o papel menos cômodo do protagonista (Fortes, 2018, p. 42).

O romance testemunhal *Retrato calado* revela o poder ditatorial da máquina estatal, que por meio dos seus agentes tinha como missão eliminar os “subversivos”, destruir a esquerda no país. Essa poderosa devidamente estruturada com papel bem definido:

Lá fora, o melhor dos mundos, como se nada tivesse acontecido. Os generais prosseguiam, meticolosos, na patriótica azáfama; o povo brasileiro deixava-se salvar ao som estridente do “eu te amo meu Brasil” e se preparava para o grande espetáculo, enquanto seu pacífico esquadrão, sob o comando de Pelé e Tostão transmitiriam do México: alicerçando, cimentando, sedimentando os milagrosos benefícios que os magos do poder pretendiam estar produzindo. O regime atacando em várias frentes: por exemplo, no setor “psicossocial”, como diriam os iluminados pensadores da segurança nacional, com a euforia alastrando-se. [...] A subestimação da determinação do inimigo que a cada dia evidenciava não estar brincando em serviço, vinha sendo fatal para a esquerda que se queria revolucionária (Fortes, 2018, p. 43).

Os traumas e violências sofridas por essas pessoas não lhes deixam opções entre decidir falar ou simplesmente silenciar. A necessidade de falar é imperiosa. A obra assume uma posição sobre o valor e a importância das palavras nesse contexto de dor e sofrimento, além de ter a responsabilidade em compartilhar, dividir as privações traumáticas de um passado não tão distante, mas que por meio do registro dessas memórias passa uma mensagem clara de que tais fatos jamais devem se repetir.

O reconhecimento de que a luta era injusta e desigual. De um lado, um regime autoritário, estruturado e irredutível a ir às últimas consequências. Os que pensavam ou lutavam por um regime diferente não tinham nenhum valor. Do outro, um grupo de idealistas decididos, mas sem apoio popular, sem condições para levar avante um projeto de mudança do regime político, movidos apenas pela “fé ingênua nas virtudes do militarismo radical” (Fortes, 2018, p. 44), mas acreditando na força da luta e do envolvimento voluntário das massas obstinadas que colocariam abaixo o regime político vigente.

A segunda detenção ocorreu após uma invasão dentro do próprio apartamento de Salinas. Uma equipe de policiais o aguardava no interior do seu imóvel. Detido, recomeça todo o ciclo de interrogatório - pergunta-choque-grito-resposta - diante de um novo fato deprimente, até então jamais ocorrido, que mostra o nível de humilhação e constrangimento pelo qual inúmeros “subversivos” passaram:

As fezes do paciente que se derramam e espirram em monumental diarreia. Todos fingem indignação e me insultam, mas, na verdade, não parecem lá tão surpresos, pois devem estar habituados e logo há os que se movimentam em busca de jornais e se encarregam de recolocar tudo em ordem. Novos choques. Os gritos aumentam, agora já é ódio puro (Fortes, 2018, p. 52-53).

A sessão de tortura é interrompida pelo delegado, valendo-se de uma espécie de cumplicidade e compreensão. Em razão do cargo, repreende o responsável por girar a manivela da máquina que provoca choque, que aquilo não é prudente e não deve ocorrer. As aberrações prosseguem:

O fulano sai e volta logo em seguida com várias tiras de pano enroladas, que se transformam em mordaca logo aplicada firmemente sobre o orifício causador daquela entropia perturbadora do bom andamento da operação (Fortes, 2018, p. 53).

O interrogatório acompanhado das atrocidades era uma extensão da luta política, realizado mecanicamente pelos agentes. Os oficiais e idealizadores de tais métodos justificavam o caráter excepcional desses procedimentos. Alegavam como isolados alguns abusos, ou meros acidentes de trabalho que não comprometiam a instituição. Salinas foi um exemplo crasso desses abusos cruéis.

Quando foi comunicado que seria posto em isolamento, precedido de todo um ritual, Salinas foi escoltado pelos algozes. Cabisbaixo, pensamentos diferentes tomavam conta de si, a ponto de ser acometido por um sentimento de culpa e querer pedir desculpas por algo que não fizera, momento em que começa a ruminar os pensamentos com vários questionamentos:

Como é possível que tenha ocorrido tudo isso, neste tempo acelerado? Se havia alguém que não estava em absoluto preparado para enfrentar tamanha *experiência*, era bem eu, o filhinho de papai que aqui vos fala. Por que logo comigo tudo isso? Merda! Por que comigo? Filhinho de papai para o qual quase tudo corria até agora num mar de rosas. Agora, ali, aquele preço. Sim, a ideia é a de que estava pagando caro demais, preço muito alto pela minha inconsequência, ingenuidade, burrice, falta de rigor ou irresponsabilidade. Mas de que serviria agora a lamúria tardia? Estava pagando mesmo. E feio. O negócio era aguentar, tentar suportar e continuar a luta (Fortes, 2018, p.55-56).

Nesse período em que permaneceu no isolamento, os pensamentos subvertiam a sua consciência em que a vida perdia o sentido frente às monstruosidades que vivenciara e testemunhara. Num lampejo de lucidez, dizia consigo mesmo:

Como queriam que agíssemos? Violência gera violência, meus senhores. O absurdo não teria sido, ao contrário, querer manter as regras de civilidade em meio a uma guerra suja e contra um inimigo implacável, a tudo disposto? Além disso, a única maneira rápida e eficiente para ter acesso aos núcleos da rede subversiva, prontos para desativar novos encontros assim que falhasse um contato no ponto, não era, justamente, obrigar o indivíduo que acabara de cair em nossas malhas a falar o mais rápido possível? Nossos instrumentos de luta, assim sendo, tiveram de se adaptar ao comportamento específico do inimigo. Não é mesmo? (Fortes, 2018, p. 59).

Nas palavras da professora, filósofa e escritora Marilena Chauí, que assina a apresentação de *Retrato calado*, fica o registro de quem conviveu e conheceu de perto o autor. Para a autora, caso a obra expresse fielmente os pensamentos de Salinas, revela muito claro também a sua personalidade: "íntegro de caráter, puro de coração, sóbrio no pensamento, generoso nos afetos". Conclui a apresentação da obra com o poema de Orides Fontela: "Não há culpa não há desculpa não há perdão" (Fortes, 2018, p.12), uma reflexão aos 'herdeiros de Trasímaco' e às gerações futuras.

Considerações finais

Distintamente de outros gêneros literários que se deleitam na ficção, a literatura de testemunho se estabelece na intersecção entre a literatura e a história, onde o pessoal se torna público e a escrita se configura como ato de denúncia e compromisso com o factual. Escritores de testemunho, como Primo Levi, com suas memórias sobre o Holocausto, ou Rigoberta Menchú, que expõe a luta dos povos indígenas na Guatemala, são alguns daqueles que utilizaram a narrativa para materializar um espaço de reconhecimento e reconciliação. Esses textos funcionam como pontes entre o passado e o futuro, como também suscitam reflexões ao apresentarem lições que precisam ser compartilhadas e preservadas pelas gerações subsequentes.

Dessa forma, a literatura de testemunho desempenha um papel fundamental na preservação da memória coletiva e na promoção da justiça social. Por meio de relatos pessoais e autênticos, essa forma de literatura dá voz aos invisíveis e reconta experiências de opressão, violência e injustiças sociais, como as vividas durante a ditadura militar no Brasil.

O texto *Retrato calado* é exemplo dessa literatura, ao retratar de forma poética e intrincada o período sombrio da ditadura militar brasileira, explorando temas como a solidão, a tortura e a luta pela sobrevivência na prisão. A obra resgata a memória de uma época marcada pelo silêncio e traz à tona a importância de enfrentar os desafios de nomear e compartilhar lembranças traumáticas.

Retrato calado, ao discorrer acerca da paralisia frente a essas tragédias, mostra os tênues limites da linguagem diante da fragilidade do ser humano. A dificuldade entre falar e silenciar é como um nó preso na garganta diante de cada depoimento e relato da época vivida. A obra deixa evidente esse conflito existente para verbalizar o trauma, mas a consciência o impulsiona levantar a voz para que eventos como a ditadura militar não mais ocorram.

Nessa perspectiva, a sociedade é convocada a lembrar que os horrores que marcaram o período da ditadura não podem ser vistos como meras reminiscências históricas, mas fatos permanentes de lembranças no presente e no futuro. A ditadura militar no Brasil deve ser estudada e atualizada como um alerta constante acerca dos perigos do autoritarismo. Assim, a literatura de testemunho, por meio da escrita artística, é a revitalização daquilo que deve ser lembrado como algo nocivo e inaceitável para uma sociedade civilizada.

O rigor ante a manutenção da memória coletiva deve ser pedagógico pelo compromisso de evitar a repetição de erros do passado. Narrativas de sofrimento transformadas em testemunho, a literatura de testemunho, no Brasil, eclode não apenas como registro histórico, mas também como um vigoroso chamado ao exercício da empatia a respeito dessa temática.

Por fim, o trabalho de preservação e manutenção dessas memórias deve ter um caráter pedagógico, pois representa um compromisso de evitar que erros do passado voltem a ocorrer. As narrativas de sofrimentos, das violências cometidas pelo Estado brasileiro contra quem quer que seja devem soar em registros históricos.

Referências

- CARDOSO, Irene (1998). Os silêncios da narrativa. **Tempo Social**. V. 10, N. 1, p. 9-17. São Paulo, 1998. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/86697/89718>. Acesso em: 10 dez. 2019.
- CALEGARI, Lizandro C; HAISKI, Vanderléia de A. Ditadura, trauma e as memórias do esquecimento, de Flávio Tavares. **Revista Língua & Literatura**. V. 21, N. 37. Departamento de Linguística, Letras e Artes, da URI de Frederico Westphalen, RS, 2019. Disponível em: <https://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/3480>. Acesso em 11 nov. 2023.
- FERNANDES, Fabrício F. **A escrita da dor: testemunhos da ditadura militar**. 2008. Tese. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2008.421851> Acesso em: 17 nov. 2023.
- FIGUEIREDO, César Alessandro Sagrillo; MOURÃO, Mônica Assunção. Literatura de testemunho. **Revista Porto das Letras**, V. 04, N. 03 – Edição Especial. 2018. Literatura do Testemunho. Programa de Pós-graduação em Letras. Universidade Federal do Tocantins, Porto Nacional, 2018.
- FIGUEIREDO, César Alessandro Sagrillo. Literatura do testemunho: a literatura da era das catástrofes. **Revista Entreletras** V. 11, N. 1, 2020. Universidade Federal do Tocantins, Araguaína, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.20873/uft.2179-3948.2020v11n1p7> Acesso em: 13 nov. 2023.
- FORTES, Luiz Roberto Salinas. **Retrato calado**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018.
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Abril Editorial, 2013.
- LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.
- MARCO, Valéria. A literatura de testemunho e a violência de Estado. **Revista Lua Nova**, n. 62, p. 45 a 68. São Paulo, 2004. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-64452004000200004> Acesso em: 02 dez. 2023.
- PENHAVEL, Pedro. **Leitura de Retrato calado, de Luiz Roberto Salinas Fortes: aproximações benjaminianas**. Seção temática: Literatura e ditadura, organizadoras: Rita Olivieri-Godet e Mireille Garcia. Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-40186011>. Acesso em: 27 nov. 2023.
- RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.
- SILVA, João Batista Teófilo. **Passar o passado a limpo: memória, esquecimento, justiça e impunidade no Brasil pós-ditadura: da anistia à Comissão Nacional da Verdade**. 2021. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/45833>. Acesso em: 19 dez. 2023.

TAVARES, Flávio. **Memórias do esquecimento**. São Paulo: Globo, 1999.

WILBERTH, Salgueiro. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). **Revista do programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**. V. 19, N. 31, Rio de Janeiro, 2012.

COMENSALIDADE, AFETO E DOMÍNIO NO ROMANCE *PREDADORES*, DE PEPETELA

Marcia Regina Schwertner

Introdução

Por um período de três décadas, de novembro de 1974 a dezembro de 2004, *Predadores* acompanha a trajetória do empresário Vladimiro Caposso, denunciando nuances e estratégias de uma rede de corrupção que envolve distintas hierarquias de poder. No retrato elaborado por Pepetela, desenham-se ficcionalmente movimentos basilares da história recente de Angola, a guerrilha, a descolonização, a retomada e as tentativas de reconstrução do país. O que se observa é uma Angola que emerge das lutas por independência para mergulhar em um novo contexto opressivo, não tão facilmente detectável, mas também devastador.

O livro denuncia esse quadro, alerta para a voracidade evidenciada na forma como grupos internos e externos jogam-se sobre o solo angolano e, mais do que apenas sobre a terra, sobre o homem, explorando recursos e trabalho até o nível do desumano. Contudo, é importante ressaltar, Pepetela também nos conta a história da família de Nacib, um contraponto humanizador que se constrói como esperança.

A interligação de trajetórias pessoais com aspectos econômicos e políticos é característica da escritura de Pepetela. Nesse conflito, tornado luta cotidiana, envolvem-se indivíduos de diferentes gêneros, faixas etárias ou situações sociais. Há dor, exploração, desencanto e impotência e, de modo paralelo, como vias de mão dupla de um mesmo percurso nacional, encontramos a abertura para novas possibilidades e a percepção clara de que parte das possibilidades que se criam são também resultado desse novo momento angolano.

A abordagem aqui efetuada direciona-se aos cenários de comensalidade presentes no romance. Configurados em diferentes formatos, por vezes contraditórios, podem ser inseridos no âmbito público ou privado, em espaços familiares ou externos, podem representar uma interação positiva de cuidado ou, ainda, opressão, predadorismo atroz no sentido mais nocivo da palavra. No contato com o outro, há um ampliar de perspectivas que se concretizam em atitudes posteriores.

Em sua construção de imagens textuais relacionadas ao alimento, Pepetela registra diálogos e vivências ilustrativos de trajetórias de cumplicidade, omissão, permanência, fuga e revolta. Mais do que como sobrevivência física, a alimentação surge como um processo cultural, o imaginário referente à recuperação de forças e de vitalidade abarca um saciar afetivo e reflete questões de cunho antropológico. Como o aponta Luís da Câmara Cascudo, em *História da alimentação no Brasil*:

De todos os atos naturais, o alimentar-se foi o único que o homem cercou de cerimonial e transformou lentamente em expressão de sociabilidade, ritual político, aparato de alta etiqueta. Compreendeu-lhe a significação vitalizadora e fê-la uma função simbólica de fraternidade, um rito de iniciação para a convivência, para a confiança na continuidade dos contatos (Cascudo, 2016, p. 32).

Ainda, Cascudo (2016) afirma, ao apontar diferentes experiências de comensalidade observadas entre um ambiente marcado pela pausa, pelo encontro afetivo, e outro no qual refeições são ingeridas apressadamente em meio à correria moderna: “Não é o alimento em si, na potência intrínseca de sua substância, a fonte isolada da força vital [...] são os elementos psicológicos decorrentes da refeição” (Cascudo, 2016, p. 450).

Esse sentido de potencialidade criadora e formadora reforça-se quando o consumo do alimento ocorre em grupo e exercita-se em rituais adquiridos desde a infância. O alimento ingerido em uma situação de convivência cria vínculos familiares e comunitários, torna o indivíduo parte de um grupo maior, com o qual divide costumes, tradições, paladares: “Todos os grupos humanos têm uma fisionomia alimentar. Pode ampliar-se, mas conserva os traços essenciais característicos” (Cascudo, 2016, p. 481-482).

Como estrutura social, a comensalidade é, acima de tudo, diálogo. Para Woortmann (1986) representa pilar essencial da constituição do processo civilizatório do ser humano:

Em qualquer sociedade, os alimentos são não apenas comidos, mas também pensados. Em outras palavras, a comida possui um significado simbólico - ela “fala” de algo mais que nutrientes. [...] Com isso queremos dizer que a comida “fala” da família, de homens e de mulheres [...] O caráter simbólico-ritual do comer se expressa claramente no hábito de convidar pessoas para jantar [...] há mais em jogo que necessidades nutricionais. Não convidamos pessoas para jantar em nossa casa para alimentá-las, enquanto corpos biológicos, mas para alimentar e reproduzir relações sociais (Woortmann, 1986, p. 103-104).

Nesse ponto, enfatiza-se a sua simbologia quando inserida em um contexto ficcional. A presença da intenção no ato da escrita atribui às cenas de comensalidade criadas por Pepetela uma maior força expressiva, seu uso assinala conexão e troca entre diferentes indivíduos e grupos, cada um com a sua história, construída continuamente. São eventos oficiais que desmascaram hipocrisias, ceias familiares que desnudam quadros de escassez, percursos que se definem em pausas para uma bebida no final de tarde ou, mesmo, no consumo conjunto da liamba. Na família de Caposso, as cenas adquirem um exagero opressor que revela contradições e sistemas hierarquizados de exploração; na família de Nacib, reforçam laços, expõem carências físicas compensadas por apoio e cumplicidade.

Da mesma forma, são cenários que se expandem para o âmbito comunitário, agregam grupos externos ao espaço familiar, relembram a necessidade constante do movimento e as lutas que, se já antigas e marcadas pelo cansaço, revigoram-se por meio do alimento consumido. É o que ocorre nas visitas efetuadas pelo advogado Sebastião Lopes aos ribeirinhos oprimidos pelo avanço do poderio de Caposso. Nas conversas ao redor da fogueira, as histórias contadas reforçam decisões, conscientizam e consolam.

Em *Predadores*, o alimento torna-se palavra, e a palavra, trabalhada por Pepetela, amplia linhas de leitura, envolvendo o leitor em uma rede de percepções nas quais a consciência da violência molda-se como ferramenta de humanização. Sentar-se ao redor do fogo para uma refeição em comum remete à capacidade humana de agregar e confiar: a palavra, materializada como alimento, é oralidade e descoberta, auto e heteropercepção.

Ressalta-se aqui a maestria dos recursos e estratégias de escrita utilizados por Pepetela. São jogos textuais carregados de força poética, indo muito além do discurso militante, presente, sim, por ser necessário, mas abrangendo um cuidado estético que amplia caminhos interpretativos e se insere como literatura de qualidade, merecedora da importância que o autor possui junto à cultura angolana contemporânea.

O cotidiano como expressão de fome e voracidade

Em *Predadores*, espaços de comensalidade surgem como quadros representativos dos conflitos – negativos e positivos – que geram. São embates que resultam em mudanças ou consolidação de trajetórias, como nas discussões entre os pais de Nacib, sempre em busca de um frágil equilíbrio entre a luta cotidiana pela sobrevivência e o anseio por melhores perspectivas de futuro. A fome ronda a casa da família do rapaz, ainda que não do modo trágico como a observam em amigos e conhecidos próximos. Contudo, se a fome surge ameaçadora, a voz da mãe de Nacib se eleva com uma força exemplar:

[Nacib] frequentava agora o ensino médio de mecânica, queria ser engenheiro. Sonhos, dizia o pai. Mas tinha orgulho no filho, sempre elogiado pelos amigos por causa de sua inteligência. Sonhos? ralhava a mãe. Ele disse vou entrar no ensino médio e tu disseste sonhos. Entrou ou não? Não é sonhos nada, vai ser mesmo engenheiro (Pepetela, 2008, p. 36).

Suas palavras direcionam diferentes momentos do romance, são uma defesa do filho que é também reconhecimento pessoal e construção identitária: “vou ter um filho engenheiro, eu mesma Celestina das Dores, me nasceram no Luena e nunca que vi escola, mas meu filho vai ser engenheiro, como o nosso presidente” (Pepetela, 2008, p. 36).

Há um contraste de valores bem definido quando traçamos um paralelo entre os espaços familiares de Nacib e de Caposso. Pais, comunidade de apoio, espaços físicos e afetivos são expostos por Pepetela como estruturas decisórias dos percursos das personagens. Na família de Nacib, a solidariedade impõe-se como ferramenta de enfrentamento; na família Caposso, o que predomina é um negacionismo de teor utilitarista.

É um ponto no qual os retratos maternos ganham ênfase. Assim como Nacib, Ivan, filho de Caposso, também encontra respaldo protetor junto à figura da mãe, mas o apoio que recebe tem um sentido de infantilização, não de crescimento. Inclusive, é ao se afastar da família, no cenário rural, que o jovem vislumbra percursos diferenciados dos seguidos pelo pai. Ali, Gongá, chefe da equipe de segurança da fazenda, assume o papel de mentor, sua influência positiva contrapõe-se à figura paterna opressora, em

um encontro intergeracional marcado pelo compartilhamento de cigarros, amizade e confiança: “Ivan deu uma palmada no ombro, és mesmo um kamba daqueles. Acabaram o cigarro, ainda ficaram a ver as estrelas em silêncio, até o frio os empurrar para a cama” (Pepetela, 2008, p. 302).

A figura de Gongga retira Ivan de um círculo de omissão e passividade, o leva a agir, impedindo a morte de Chipengula, um dos líderes da comunidade local. A ação de Ivan ao opor-se ao assassinato pode ser lida como uma via concreta de redenção do rapaz, mesmo que de modo parcial e demasiado frágil. Ao salvar uma vida, repõe a perda que provocou em momento anterior, ao causar a morte de Simão Kapiangala.

Possibilidades de mudança são perceptíveis em sua trajetória; o jovem aprende, reage e parece evoluir em termos de vivência comunitária. Não obstante, mesmo na fazenda, é a voz paterna a que assume o comando após a partida de Gongga. A pouca presença do contraditório frente à imersão diária no universo corrupto do pai não viabiliza um futuro diferenciado do familiar. Pepetela parece antes apontar para novos modelos de corrupção, modernizados, sutis, encobertos por uma aparência de legalidade e ética, porém, igualmente ou até mais predadores. Dessa forma, a rebeldia de Ivan ganha contornos de expansão da trajetória paterna, mais do que de confronto.

Uma trajetória de predador social que Caposso exerce de modo enfático. Perde-se, contudo, em um enredamento de ações econômicas e políticas sobre as quais só demasiado tarde percebe não possuir o controle. Inserida em um contexto internacional de múltiplas ramificações, a Angola presente no romance distancia-se dos ideais revolucionários de soberania e diversidade nacional, aproximando-se perigosamente de uma nova colonização externa, agora mais embasada em questões de âmbito financeiro e cultural.

O universo descrito em *Predadores* não corresponde às matas e às lutas guerrilheiras, como em livros anteriores de Pepetela, a exemplo de *Mayombe* (1985). É no ambiente urbano, particularmente em Luanda, que transcorre a maior parte da história. Estamos em um outro momento, imagens anteriores à independência exercem uma função de preparação da abordagem posterior, como personagem e como poder na vida urbana pós-colonial.

A personificação desse quadro é encontrada na Caposso Trade Company – CTC, erguida pelo protagonista em sua escalada financeira. O poder da empresa respalda-se na corrupção e na troca de favores; de modo similar, ainda que em uma via inversa, a sua decadência resulta em lucros a serem absorvidos por grupos econômicos maiores. Como afirma o narrador, há sempre “tubarões mais gordos ou mais fortes” (Pepetela, 2008, p. 378).

Pepetela utiliza-se de uma cadeia alimentar simbólica como fotografia da corrupção que pretende denunciar. É um enquadramento que aponta para a presença de diferentes níveis e hierarquias: do ambiente privado e familiar, amplia-se para a comunidade próxima, abrange o país como um todo e, ainda, estende-se a voracidades capazes de agir internacionalmente. O predadorismo, as estruturas de corrupção assinaladas, são internas e externas ao país.

Exemplificativa é a globalização alimentar imposta à sociedade como um todo, uma indiferenciação que amplia seu alcance em termos de produção e consumo, fortalecida pelas dificuldades de acesso ao alimento. Esse aspecto mostra-se de modo contundente quando mesmo a refeição habitual, o “prato típico” da região é inviabilizado por dificuldades econômicas e escassez de ingredientes básicos: “O marido uma vez refilou, nunca mais nos fazes um bom funji, andas a fugir das nossas tradições, armada em branca fina” (Pepetela, 2008, p. 43). Ao que a mulher responde alertando para a elevação dos preços de produtos antes de consumo corriqueiro entre a população, uma elevação de preços resultante não apenas da escassez, mas de um complexo sistema de domínio econômico que abarca aspectos socio-culturais:

Bernardo Domingos ficou sem fala ao notar que o funji de peixe, o prato mais popular de Luanda no antigamente, se tinha tornado um luxo. Então se fosse um calulú completo, com óleo de palma, jimboa, peixe seco e peixe fresco, tudo produtos que antes eram o de consumo dos pobres, hoje era acessível só aos ricos. Estamos mesmo mal, concluiu ele, se já o arroz ou a batata importada ficam mais barato que a nossa farinha de mandioca, principal comida dos antepassados (Pepetela, 2008, p. 43).

Há aqui uma quebra identitária que remete a análises efetuadas por Cascudo (2016) e Woortmann (1986) sobre a importância do alimento como ingrediente formador de identidades, seja em termos pessoais, individualizados, seja integrando um contexto de cunho coletivo e nacional. Jesús Contreras e Mabel Gracia o reforçam em suas pesquisas, afirmando que a alimentação se concebe como “uma espécie de ‘janela com vista’ através da qual se pode observar, conhecer e procurar compreender articulações de um emaranhado mais amplo [...] o certo é que os alimentos, além de nutrir, ‘significam’ e comunicam!” (Contreras; Gracia, 2011, p. 23). São percepções também registradas por Massimo Montanari, para quem “a comida se apresenta como elemento decisivo da identidade humana e um dos instrumentos mais eficazes de comunicá-la” (Montanari, 2008, p.16).

Alimentar-se envolve escolhas mediadas pela cultura, responde a normas que se consolidam no transcorrer da vivência humana e que, igualmente, se modificam e se adaptam às novas situações vivenciadas pelo indivíduo e ao ambiente que esse integra. Oferecer ou aceitar uma refeição pode e deve ser lido como compartilhamento dessa identidade, que sofre alterações a partir do encontro com o outro propiciado pelo alimento (Contreras; Gracia, 2011; Montanari, 2008).

Compartilhar o alimento assume, assim, subjetividades que se expandem além da saciedade física propiciada pela comida, é necessário observar sua rede de nuances afetivas e sociais. A mesa torna-se conexão entre indivíduos, “ela faz falar, vai-se à mesa para confessar o que se gostaria de calar. Nada como um colóquio ao fim do jantar para adiantar os trabalhos, negócios e as coisas do coração” (Giard, 2012, p. 226). Como destaca Cascudo (2016), a própria expressão “companheiro” possui em sua etimologia o sentido de partilha, de modo específico, a partilha do pão: “Companheiro provém do *cum panis*, comer o mesmo pão, alimentar-se juntos” (Cascudo, 2016, p. 47).

Pepetela demonstra consciência dessa questão, o imaginário que circunda perspectivas em torno do alimento irrompe inclusive já no título da obra. No mundo animal selvagem, predador é aquele que

mata em busca do alimento necessário. Contudo, o que se revela no romance não é o alimento que sacia, mas um predadorismo voraz, a compreensão da fome abrange também a voracidade, configurando relações de poder integradas a um universo urbano apenas de aparência civilizatória.

Em restaurantes requintados ou na casa da família de Caposso, os jantares regados a bebidas caras fartamente distribuídas sinalizam posse e perda de controle. Ampliam-se, assim, por meio de estratégias de escrita, imaginários que aludem a intrigas, negócios escusos, trapaças e lucros ilegais. O uso de cenas de comensalidade converte-se em uma preciosa ferramenta para expor quadros de corrupção: “Entretanto, na sala, aquecidos pela farta bebida, os ministros da Justiça e da Agricultura se engalfinharam numa discussão” (Pepetela, 2008, p. 297).

Não obstante, a bebida nem sempre direciona o olhar para o obscuro e o corrupto, pode integrar imagens festivas, celebrações, ser parte de hinos à vida, aquecendo o corpo de quem a ingere, quebrando muros e traumas íntimos e, dessa forma, favorecendo o diálogo e o consolo.

As duas formas encontram-se presentes. Ao lado de Caposso, um copo de bebida sinaliza a ambição desenfreada e o acúmulo de benefícios particulares. Quando surge ao lado de Nacib, pode igualmente caracterizar a busca de benefícios particulares, mas há um atenuante, na medida em que essa busca tem um caráter de superação e os ganhos representam, acima de tudo, aprendizado e bem-estar coletivo.

É no bar, entre a bebida e a alimentação compartilhadas para além do universo familiar mais restrito, que a busca por futuro é defendida e concretizada: “O que de facto o mecânico primeiro fez, ir ter com o comerciante e lhe contar a pretensão do afilhado em aprender a profissão, (...) O ilhéu achou bem” (Pepetela, 2008, p. 39). Para além da simples concordância, o apoio do padrinho converte-se em ação: “Padrinho é para isso mesmo, resolver problemas sem que os pais se chateiem, então não é?” (Pepetela, 2008, p. 39). Assim, acresce força à luta da mãe de Nacib que, em meio ao preparo e ao consumo do alimento, assume a palavra em defesa dos sonhos do filho. Graças ao envolvimento coletivo, Nacib vira engenheiro, com o apoio da mãe, a ajuda do padrinho e de amigos e um imenso esforço próprio.

Se no universo de Nacib o alimento surge como agregador e solidifica a atuação comunitária, ao lado de Caposso torna-se ganância desmedida: “Fome? Só fome de dinheiro. Quanto mais dinheiro, mais fome” (Pepetela, 2008, p. 263). Um sentimento de cobiça que impregna a vida privada e se estende ao espaço público pelo qual transita a personagem.

Já no início do enriquecimento de Caposso, quando da inauguração do primeiro armazém, a presença de integrantes do Governo remete a cenas em que a voracidade por alimento mescla-se à voracidade por poder: “pálida amostra do que está para vir se forem concretizados todos os planos do governo e o nosso partido ganhar as eleições do próximo ano” (Pepetela, 2008, p. 250), afirma o ministro do comércio enquanto abocanha sem trégua “os pratos à frente dele, tanto fazia ser marisco, peixe, carne ou doce, não tinha ordem de preferência” (Pepetela, 2008, p. 250).

À medida em que amplia seu poderio econômico, cresce o número e o estatuto social dos convidados, paralelamente ao tamanho e suntuosidade dos almoços e jantares oferecidos: “VC afinal exa-

gerou nos convites, como aliás já era de prever, mas não tanto assim. Para desespero de Ivan, vieram em três helicópteros, o seu próprio e dois emprestados às forças armadas” (Pepetela, 2008, p. 289). Na mesa da casa principal da fazenda, a comensalidade consolida-se como compartilhamento destrutivo, fome voraz que devora público e privado, não permitindo vislumbrar condições efetivas de mudança.

Aqui, adquire importância a pluralidade observada no título do romance: *Predadores* remete ao múltiplo. Ao se constituir como plural, a voracidade por poder torna-se estrutura social opressora, entrelaçando pessoal e coletivo até abranger um formato em que a leitura isolada de um ou de outro é inviável. Há o indivíduo e há o social, relembra, e a vida constrói-se em meio a esses limites.

Configurada como um retrato de teor pessimista, são abundantes na obra os momentos em que o poder se revela imagem destrutiva e predatória: “A regra do novo regime era essa, conhecida de todos os adultos presentes, ninguém gastava dinheiro inutilmente com a colectividade. O dinheiro só servia para produzir mais dinheiro ou para esbanjar em acções de prestígio” (Pepetela, 2008, p. 293). Nesse cenário, a capacidade de resistência das personagens é fundamental. Ao pessimismo da realidade de corrupção, Pepetela adiciona diálogos marcados por falas construtivas, sinalizando ambientes possíveis de esperança.

Se o desencanto se configura como o tom mais presente no livro, há diálogo em meio ao caos. São encontros enfatizados no olhar da juventude, apontando para a existência de futuro e de construções diferenciadas. E, também, são experiências intergeracionais, como no cigarro compartilhado na fazenda por Ivan e Gongga, um momento de cumplicidade confortadora, ainda que de difícil continuidade frente à fúria paterna e à tendência do jovem à inércia.

Diferentemente de Ivan, Nacib encontra junto à família e na comunidade próxima o apoio necessário à consolidação de seus projetos, como se observa no vínculo do rapaz com Kasseke, revigorado pela presença do alimento que, ao ser compartilhado, ameniza um quadro de fome e escassez: “falaram de outras coisas, da escola e de futebol, até que a mãe veio oferecer uma sanduía de omoleta a Kasseke e este comeu, faminto” (Pepetela, 2008, p. 262). No calor proporcionado pela ingestão do alimento, um círculo de solidariedade.

Nesse sentido, o jovem personifica a perspectiva de futuro aliada à tomada de consciência. Ao retornar dos Estados Unidos, após concluir seus estudos, Nacib serve de ponte entre a antiga e a nova Angola, aprende e compartilha, tornando-se rede de conexões na qual teoria e prática, unidas, ampliam alternativas de amadurecimento. Há um constante encontro com o outro, originando crescimento mútuo.

É recorrendo a Nacib que Pepetela permite ao leitor alguma crença nas possibilidades transformadoras da nova Angola. Mais do que esperança, o jovem é uma afirmação concreta dessas possibilidades. Nacib evolui, pessoal e socialmente, ultrapassa a ingenuidade inicial sem renunciar a sua integridade, não se rende à corrupção econômica ou à frieza pessoal e afetiva. E o faz graças ao novo momento de Angola pós-revolução. No final do livro, ao ajudar o amigo, Kasseke, Nacib defende uma Angola empática e solidária.

No alimento e na palavra, uma poeticidade plena de consciência histórica

Nesse contexto, *Predadores* é fortalecido por uma tecitura na qual se aliam conhecimento histórico e trabalho estético. Não há no livro apenas militância ou apenas arte, mas ambos, o resultado é uma composição poética e contundente, distante do lugar comum literário e distante de negacionismos históricos e políticos. E é esse um dos pontos fortes da obra: a construção estética de retratos do contraditório, sem obviedades, camuflagens ou atenuantes.

Nuances sociais e personagens individualizadas compõem um projeto de escrita que vai além do discurso doutrinário. Para Carlos Ervedosa (1963, 1979), o teor militante observado remete a uma geração de escritores reconhecidos pelo uso da intencionalidade como ferramenta de criação de um novo imaginário nacional. “Numa mão a caneta e na outra a arma, até quando as acácias possam florescer” (Ervedosa, 1979, p. 141), relembra o jornalista angolano, em uma imagem bem característica da figura de Pepetela. O processo de formação de um sistema de escrita literária apresenta-se, assim, partícipe das lutas contra a colonização portuguesa e dos movimentos posteriores de reconstrução nacional (Birmingham, 2010; Ervedosa, 1963, 1979).

A literatura agrega-se como ferramenta de consolidação de um imaginário acerca do país que se constrói principalmente a partir da década de 1940 do século passado, fortalecendo-se nos anos 1950 e 1960. É uma questão importante para os países africanos de língua portuguesa: o processo de descolonização incorpora um processo de construção de um sistema de escrita literária. A resistência requeria a escrita e a ação armada como ferramentas de liberdade.

Esse ponto é abordado por Rita Chaves (1999) em seus estudos acerca do romance angolano. A pesquisadora aponta aspectos atinentes à quebra do sistema relacional antes vigente, no qual a oralidade, em especial no seu formato de encontro intergeracional, exercia uma função humanizadora, transmitindo valores e saberes. Com as mudanças políticas, instauraram-se também mudanças culturais, avanços e retrocessos, com forte impacto em termos de identidade pessoal e nacional:

Trazida com os tiros, a escrita corresponde a uma espécie de ruptura que será convertida em nova forma de sentir e dizer. Transformando-se em maneira de presentificar experiências e organizar o real, a palavra vai sendo trabalhada no sentido de preencher o vazio entre o homem e o mundo, agora redimensionado, nessa nova etapa do chamado processo civilizatório. Violenta e irreversível, a quebra [oralidade-escrita] se deu; mais tarde, caberia à literatura ali produzida a tarefa de rejuntar pedaços para a composição de uma nova ordem (Chaves, 1999, p. 20).

Pepetela une-se a esse trabalho de busca de uma nova ordem. Sua atuação ocorre de maneira efetiva, tanto como guerrilheiro integrante do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), quanto como escritor que dá voz a personagens marcadas pelo questionamento. Suas personagens refletem, crescem, assumem-se como sujeitos de sua narrativa, ainda que seja uma narrativa plena de episódios de impotência.

A historiografia já admite a importância do papel exercido pela literatura no registro e interpretação da vivência histórica. *Predadores* insere-se nessa conjuntura de modo significativo: classificado como romance, arroga para si o teor ficcional; não obstante, remete a noções que o integram em elementos de metaficção historiográfica (Hutcheon, 1991; Castro, 1984), viabilizando uma leitura interdisciplinar que internaliza aspectos da realidade angolana contemporânea.

A sociedade presente no texto é corrupta. Consciente dos custos pessoais e sociais, das mortes, separações e dores que a luta pela independência representou, o autor não aceita qualquer forma de negacionismo, qualquer olhar que não seja lúcido, mesmo feroz. Sem esse olhar, sem a retirada do véu e do disfarce ilusório, nenhuma mudança real será passível de consolidação.

Como observado nas demais obras de Pepetela, o romance permite variadas perspectivas e análises, uma riqueza refletida na multiplicidade de tons com que são desenhadas suas personagens, inseridas em fatos de interpretação igualmente diversa. Cada personagem ou fato, mesmo quando aparentemente acessório, pode ser posicionado como ponto de partida na busca de compreensão das temáticas trazidas. Essa diversidade possível de perspectivas não implica, contudo, um teor aleatório: o poder será sempre elemento central como condutor da narrativa.

É com um duplo assassinato cometido por Caposso que se abre o romance, uma animalidade agressiva que não expressa instinto, mas vingança minuciosamente planejada, a frieza da ação é característica humana. E, sendo sentimento humano, aponta para outro aspecto a ser ressaltado aqui: como todo ato de violência, sinaliza um processo em curso de perda de poder.

A disputa no campo sexual denota um predadorismo decadente que se alastra. Há, nessas páginas iniciais, um remeter para a bestialidade incontrolada. Um cheiro animalesco se depreende de Caposso e dos embates que trava, invadindo as narinas e o corpo do leitor a partir de um linguajar ligado ao primevo e ao abate físico. São termos cuidadosamente escolhidos pela força e ambiguidade semântica, como, entre outros: "Mal abriu a porta, ouviu os gemidos de Maria Madalena, a grande cabra, e os urros de gozo do dito Toninho" (Pepetela, 2008, p. 9); "reputação de um macho" (Pepetela, 2008, p. 13); "gozava para burro [...] a cabra urrava" (Pepetela, 2008, p. 14); "ternura canina [...] mais magra que capim seco" (Pepetela, 2008, p. 16); e "bando de vacas prontinhas para serem montadas" (Pepetela, 2008, p. 19). O que se observa é um ciclo em movimento no qual as personagens se revezam em papéis de alimento e predadorismo nem sempre claramente distintos.

Por sua vez, Bebian, esposa de Caposso, abarca em sua rotina uma religiosidade híbrida descrita a partir do alimento. Ao mesmo tempo em que invoca a proteção de entidades de crenças locais, "as mais-velhas do mercado de São Paulo e kimbandas afamados por blindarem corpos e destinos" (Pepetela, 2008, p. 20), proteções essas pagas "com rezas, galinhas, dinheiro e muitos chás para abrigarem a família inteira de todos os perigos" (Pepetela, 2008, p. 20), Bebian ingere a hóstia sagrada do culto cristão, "todos os dias rezava um terço inteiro para não haver turbulências depois das eleições" (Pepetela, 2008, p. 20). Em uma selva que também se faz urbana, cruzam-se no universo de Bebian os chás, as rezas, os jantares sociais, o canibalismo simbólico da hóstia e as oferendas.

A importância imagética do vocabulário utilizado por Pepetela confirma-se pela forma como o autor coordena diferentes relações semânticas, estrutura textual e conteúdo. Há alterações visíveis após as páginas iniciais, principalmente a partir do encontro de Caposso com Antunes, responsável pelo envio de recursos financeiros ao exterior. Ainda que expressões como “gente com cara de rato [...] palavras de gente misturadas com notas de rato chiando” (Pepetela, 2008, p. 22) estejam presentes, o que predomina agora são conceitos e termos relacionados ao imaginário econômico urbano. Do primitivo, passa-se para o social: a concretude, a materialidade do assassinato é suplantada pela importância da exposição do poder frente aos demais machos do grupo.

Essa exposição, sintetizada no domínio sexual alcançado a partir do domínio econômico, ocorre em um ambiente característico de socialização a partir da comensalidade. Não ao redor da fogueira, como nas zonas rurais, mas no artificialismo de um sofisticado restaurante urbano: “Como ainda havia poucos desses sítios, muitos políticos, empresários e agora jornalistas e diplomatas, caídos na cidade por causa das eleições, se acumulavam nos raros existentes” (Pepetela, 2008, p. 60). Caposso desfila com uma mulher jovem e bonita, utiliza-se, assim, da comensalidade como instrumento de afirmação do poder que temia fragilizado: “Tiveram de atravessar a sala, Danúzia à frente [...] Ele, atrás, ia observando os olhares gulosos dos comensais. Estava a despertar curiosidade e inveja, gostava disso” (Pepetela, 2008, p. 64). O vocabulário mescla-se, então, entre a voracidade física e a social: “Fez sensação ao entrar no restaurante com aquela beldade, várias cabeças se viraram para trás [...] Caposso veniava, envaidecido” (Pepetela, 2008, p. 61).

É aqui, em oposição à opulência dos gastos de Caposso, que Pepetela introduz a primeira descrição de Nacib: “O dito Nacib, rapaz alto e magro, nos seus quinze anos sofrivelmente alimentados, dobrou a esquina de cabeça baixa e desapareceu da vista” (Pepetela, 2008, p. 29). A magreza do corpo da personagem alerta para o papel que será exercido pelo rapaz no decorrer do romance: à voracidade predadora de Caposso, Pepetela contrapõe a fome por vida de Nacib. No corpo do jovem inscreve-se a fome física real da população angolana, uma fome denunciada em formas que se moldam a partir de cotidianos de miséria e escassez (Castro, 1984). E, igualmente, inscreve-se em seu corpo o desejo por futuro.

Ressalta-se a importância de sua personagem como contraponto a Vladimiro Caposso, demonstrando que realidade social e vivências individuais moldam-se conjuntamente. Uma ideia reforçada em outra personagem, Sebastião Lopes. Lopes pertence à geração que na juventude lutou contra a colonização portuguesa e agora combate o poderio econômico vigente. Surge no livro como advogado de defesa de pequenos criadores tradicionais de gado prejudicados pelas ações de Caposso.

Talvez a posse privada da terra seja um dos principais pontos críticos de fronteira entre as conquistas e as derrotas dos ideais revolucionários. A cerca de arame farpado que delimita as terras da Fazenda Karan é significativa. Seu uso é uma referência à quebra de uma questão emblemática do MPLA, cujos integrantes apregoavam, nos anos iniciais, a necessidade de “acabar com o arame farpado”, com a distribuição mais equitativa de terras à população. No romance, é exemplificativa da expansão predatória do capital financeiro, cujos avanços abarcam tanto a zona urbana quanto a rural.

A Fazenda Karan, com o cercamento de grandes áreas de terra, absorvendo espaços nos quais o uso comum já se configurava como direito consuetudinário, é retrato sagaz das mudanças observadas em linhas de atuação do governo angolano. O extremo invasivo ocorre na luta pelo acesso à água, essencial à sobrevivência das populações ribeirinhas. E do auge, o início da queda. No transcorrer do processo judicial, a Fazenda Karan estrutura-se como cenário do crescente desprestígio político e econômico de Caposso.

A essencialidade da vida não pode ser represada, argumenta Sebastião Lopes que, de antigo amigo, assume-se agora como oposição. Assim como Nacib, Lopes encontra vias alternativas de crescimento sem a submissão às engrenagens destrutivas de poder. Juntos, atestam possibilidades, não apenas quedas.

Unido à terra e à água, há o alimento. Na reunião de Lopes e Chipengula com os criadores, a refeição compartilhada engloba um imaginário literário de aceitação e de criação de laços: representa conexão, abertura, reconhecimento de valores e confraternização. O fogo torna-se centro ao redor do qual a sociabilidade ocorre.

São valores individuais e de grupo que, interligados, tornam-se identidade reforçada. O contato direto com Lopes, a alimentação que repartem, abre espaço à percepção sensitiva:

De facto, o pirão estava pronto. Enquanto os mais-velhos contavam aos que tinham ficado as conversas no alto do morro de pedras azuis e negras, as mulheres trouxeram as panelas com o pirão de milho e o conduto. Comeram todos com as pontas dos dedos, sentados à volta das panelas, que é como sabe melhor o funje, para usar nome da terra de Sebastião (Pepetela, 2008, p. 140).

Um cenário emocional que integra a estratégia de Chipengula, consciente da importância do envolvimento além da ação distante de escritórios burocráticos. Mais do que apenas no conhecimento teórico, ele aposta na humanização e na empatia, consolidando o comprometimento do advogado.

A comensalidade, assim, propicia diálogo e agregação, é troca de experiências e afirmação identitária: “Vendo a realidade, conhecendo as pessoas, vais ficar muito mais empenhado. Eles acreditam em ti e isso tu constataste, então vais dar tudo a partir de agora” (Pepetela, 2008, p. 141). Um ponto de vista com o qual concorda o advogado, consciente da responsabilidade que agora vê com mais clareza: “— Sim, tens razão, és um grande malandro. Vi os olhos deles, sinto agora uma grande responsabilidade em defender esta gente” (Pepetela, 2008, p. 141).

Culturas urbanas e rurais, grupos distintos e posicionamentos desconhecidos uns dos outros unem-se na busca de caminhos e solução de conflito. É nesse encontro com o diferente que vive dentro do país que se concretizam ações capazes de vitórias efetivas, ainda que não completas. A vitória é apenas a possível, mas é inegavelmente real.

E à vitória de Lopes, junta-se, na parte final do livro, a vitória de Nacib. Dois espaços distintos de luta que possuem em comum uma ingenuidade inicial gradativamente substituída pela maturidade. A trajetória que escolhem percorrer ultrapassa o teor ilusório, é assumidamente lúcida frente às possibilidades reais da sociedade angolana pós-revolução. Suas ações são de busca do conhecimento como ferramenta de solidariedade: não a ambição voraz, mas a humanização, a lucidez não destituída de utopia.

Considerações finais

Para Pepetela, a comensalidade, enquanto estratégia de escrita, envolve sedução e controle, inserindo-se em circunstâncias que permitem o contato e o desvendamento de si e do outro. Nesse sentido, indo além do registro do cotidiano das personagens, momentos de comensalidade falam de hierarquias sociais e realçam diferentes objetivos e valores. Também, falam de movimento, tomada de atitude frente aos acontecimentos ou, mesmo, de fugas e alienação, nunca possíveis em sua completude, mas presentes como tentativas de ainda alguma esperança ou promessa de outros rumos. Ampliam-se, assim, as linhas de leitura, permitindo uma maior compreensão do universo retratado.

São imagens que atestam os contrastes inerentes à realidade angolana, identidades pessoais e nacional refletindo-se de forma conjunta. A percepção de si e do outro forja uma sociedade em construção, surge em macro e microespaços, mutáveis e integrados a estruturas políticas e econômicas pouco favoráveis. Para Pepetela, a percepção dessa realidade é essencial e transformadora, o que enfatiza a necessidade do olhar lúcido, sem negacionismos. A obra propõe-se a expor e acarretar reflexão, são quadros opressivos que abarcam todos os espaços e pedem consciência.

É o que exigem Nacib e Lopes. As duas personagens, assim como Chipengula, os criadores tradicionais de gado, Kasseke e tantos outros lutadores anônimos, buscam o direito ao crescimento sem a perda da utopia. Angola não tem apenas uma face, afirmam, Angola tem diferentes faces e possibilidades; contudo, para que estas realmente se materializem, a clareza e a lucidez da crítica são essenciais.

Referências

BIRMINGHAM, David. **Portugal e África**. Lisboa: Ed. Nova Vega, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. **História da alimentação no Brasil**. São Paulo: Ed. Global, 2016.

CASTRO, Josué de. **Geografia da fome** – o dilema brasileiro: pão ou aço. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1984.

CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano**. São Paulo: Via Atlântica, 1999.

CONTRERAS, Jesús; GRACIA, Mabel. **Alimentação, sociedade e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2011.

ERVEDOSA, Carlos. **A literatura angolana: resenha histórica**. Lisboa: Ed. Casa dos Estudantes do Império. Lisboa, 1963.

ERVEDOSA, Carlos. **Roteiro da literatura angolana**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1979.

HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: o passatempo do tempo passado. In: **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. p.141-162.

GIARD, Luce. Cozinhar. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce.; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano II: morar, cozinhar**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2012. p. 210-331.

MONTANARI, Massimo. **Comida como cultura**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2008.

PEPETELA. **Mayombe**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.

PEPETELA. **Predadores**. Rio de Janeiro: Língua Geral Livros Ltda., 2008.

WOORTMANN, Klaas. A comida, a família e a construção do gênero feminino. In: **Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, Vol. 29, 1986, p. 103-130.

NOVAS CARTAS PORTUGUESAS, ANTIGAS PRÁTICAS DE VIOLÊNCIA

Maria Perla Araújo Morais

Introdução

A freira portuguesa Mariana Alcoforado, no século XVII, teria escrito cinco cartas de amor para um oficial francês pelo qual se apaixonara no período da Guerra da Restauração (1640-1668). Noël-Bouton de Chamilly e Mariana viveram um relacionamento que foi interrompido pelo retorno do amado a França em 1667. As cartas enviadas pela freira foram publicadas pela primeira vez em 1669 sob o título de *Cartas Portuguesas* e tratam da angústia de Mariana por estar longe do seu amado. Embora historicamente não existam as respostas de Chamilly à Mariana, conseguimos recuperar parte do que o oficial francês responde por intermédio do que a freira revela nas cartas. Em relação a essas respostas, Mariana sempre se mostra muito frustrada com o que Chamilly lhe diz.

Entretanto, em 1972, as escritoras portuguesas Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa imaginaram a resposta de Chamilly e publicaram-na na obra *Novas Cartas Portuguesas*. Perseguidas pela ditadura portuguesa, as escritoras tiveram que responder a um processo judicial logo após o lançamento dessa obra. *Novas Cartas Portuguesas*, além de conter a ficcionalização da resposta de Chamilly, se compõe de vários textos que tratam de diferentes opressões das mulheres naquela sociedade, sobretudo há várias cartas ficcionalizadas de Mariana Alcoforado. A freira é eleita pelas escritoras como um símbolo sobre o qual convergem discussões sobre a situação da mulher, sendo um verdadeiro guia na obra. A carta imaginada de Chamilly, por exemplo, é um desfile de práticas patriarcais, denunciadas pelas escritoras.

Este texto objetiva analisar a carta de Chamilly “Carta encontrada entre as páginas de um dos missais de Mariana Alcoforado”, presente na obra *Novas Cartas Portuguesas* para discutir como a resposta do oficial francês vem embasada em inúmeras acusações que são direcionadas às mulheres cotidianamente. Assim, a obra do século XX resgata uma relação amorosa do século XVII para dela extrair e denunciar as opressões construídas historicamente em relação às mulheres.

Para isso, é necessário também estudar o contexto e conteúdo das cartas de Mariana Alcoforado, do século XVII, para entendermos com o que *Novas Cartas Portuguesas* está dialogando. Através dessa dinâmica, seremos capazes de entender que Mariana e Chamilly têm pensamentos bem distintos sobre o relacionamento. Enquanto Mariana discute se Chamilly mentiu para ela, o oficial francês acusa Mariana de perseguição e de ser uma pessoa fria e aproveitadora. Do ponto de vista de Mariana, portanto, há uma reflexão sobre as incertezas que a freira experimenta quando o amado retorna para a França, embora ele tenha prometido amor sincero quando estavam juntos em Portugal; Chamilly interpreta essa dúvida de Mariana como uma cobrança e, numa contraofensiva, passa a atacar a freira recorrendo a várias ideias que são usadas para subalternizar as mulheres.

Há um ruído na interpretação das cartas de Mariana por parte de Chamilly. Esse ruído se relaciona a como as mulheres não são entendidas na vida social ou como suas falas são mal interpretadas a fim de que se reafirme estereótipos utilizados para objetificar o sujeito feminino.

As Cartas Portuguesas: a escrita como espaço de liberdade

As Cartas Portuguesas foram publicadas pela primeira vez na França em 1669 e somente em 1810 Filinto Elísio publica a versão em português dessa obra. Embora se questione a autoria dessas cartas, conseguimos recuperar a biografia de Mariana Alcoforado sabendo detalhes de sua vida, como o fato de ser enviada para o convento porque, não sendo a primogênita, seus pais não tinham dinheiro para pagar o dote e casá-la. No Convento de Beja, chegou à posição de abadessa e morreu em 1723.

Teria conhecido o oficial francês Noël-Bouton de Chamilly durante a Guerra da Restauração, período em que Portugal travou uma guerra contra a Espanha na tentativa de reaver seu território. Preocupado em dispersar o exército espanhol que, naquela altura, sitiava a França, o rei francês Filipe IV apoiou a reivindicação de D. João IV, tendo, inclusive, de enviar tropas para ajudar Portugal. O acordo entre os dois reinos foi assinado em 1641.

É nesse contexto que Mariana Alcoforado, em 1663, conhece o soldado francês Chamilly, com quem vive um relacionamento. O retorno de Chamilly para França, em 1667, fez a freira experimentar várias dúvidas, as quais são relatadas em cinco cartas. Nessas cartas, Mariana remonta o passado em que os dois estavam juntos e apaixonados em Portugal e também fala do presente em que Chamilly, já na França, lhe responde de maneira apática.

Boa parte da crítica em relação às *Cartas portuguesas* estuda a obra como um exercício barroco, enfatizando os jogos argumentativos e de linguagem que o texto apresenta. Outros, ainda, se enveredam pelo estudo da “típica psicologia feminina”, acreditando que as cartas são um reflexo de como as mulheres agem diante da separação e da rejeição do amante:

Ao longo das missivas, a epistológrafa mergulha cada vez mais num jogo dilemático, paradoxal, como pede a típica psicologia feminina e a própria essência do barroco: de um lado o anseio de esquecer definitivamente o perjuro, dado não merecer mais do que o desprezo e indiferença – é o aspecto racional; de outro, a súplica que nasce do mais fundo de si própria, visceral, para que ele volte ou ao menos escreva, a fim de permanecerem os tormentos agridoces provocados por sua lembrança ao mesmo tempo desejada e odiada – é o aspecto sentimental, carnal (Moisés, 2013, p. 90).

Analisar a obra de Alcoforado, reduzindo o texto a um jogo entre racionalidade e irracionalidade, que remonta aos expedientes barrocos, associa esse tipo de característica à psicologia feminina. A associação é um engodo porque generaliza o sujeito feminino como alguém que, oscilando entre o racional e irracional, se diferenciaria do homem, que não apresentaria tal característica, pois é relacionado apenas ao racional.

Além disso, os críticos ignoram os aspectos que conferem vulnerabilidade à Mariana na relação amorosa: a jovem é enviada para o convento por uma questão econômica e não por devoção religiosa, além disso se apaixona, em um contexto de guerra, por um oficial que estava em seu país com a missão de ajudar Portugal. Portanto, quando levantamos esses dados, observamos como Mariana estava vulnerável, podendo ter levado Chamilly a se aproveitar da situação, o que justificaria todas as indagações que a freira faz durante as cartas.

Então, em vez de focarmos exclusivamente no desespero de Mariana como sendo resultado de uma paixão descontrolada, talvez fosse interessante também observarmos os motivos que antecedem e alimentam a relação. Se observamos isso, somos capazes de desconstruir a imagem de mulher que se leva por uma paixão avassaladora e, por isso, estaria descontente com a separação. Na realidade, Mariana se sente enganada e traída, por isso procura a verdade a partir de suas cartas:

Cessa, pobre Mariana, cessa de te mortificar em vão, e de procurar um amante que não voltarás a ver, que atravessou mares para te fugir, que está em França rodeado de prazeres, que não pensa um só instante nas tuas mágoas, que dispensa todo este arrebatamento e nem sequer sabe agradecer-te (Alcoforado, s.d., p. 10).

Mariana, na passagem, revela estar magoada com Chamilly por ele ter fugido dela para a França. A acusação de Mariana ganha sentido, para além de ser vista como uma simples manifestação de ciúme ou descontrole emocional. A reclamação da freira não nasce, exclusivamente, de uma rejeição, mas de uma consciência de que foi enganada e traída por Chamilly:

Suplico-te que me digas porque teimaste em me desvairar assim, sabendo, como sabias, que terminavas por me abandonar? Porque te empenhaste tanto em me desgraçar? Porque não me deixaste em sossego no meu convento? Em que é que te ofendi? Mas perdoa-me; não te culpo de nada (Alcoforado, s.d. p.12).

E, contudo, lembro-me de te haver dito algumas vezes que farias de mim uma desgraçada; mas tais temores depressa se desvaneciam, e com alegria tos sacrificava para me entregar ao encanto, e à falsidade! dos teus juramentos (Alcoforado, s.d., p.16).

Ao acusar Chamilly de uma premeditação, Mariana reclama da mentira em que se pautou a relação. Além disso, a natureza contraditória em que, por vezes, Mariana mergulha (“Mas perdoa-me; não te culpo de nada”) tem a ver com o comportamento de algumas vítimas de abuso. Vítimas de violência comumente acabam acreditando que são responsáveis pelo abuso que sofrem. Na passagem abaixo, Mariana nos permite observar a violência psicológica que caracteriza a relação:

Creio que faço ao meu coração a maior das afrontas aos procurar dar-te conta, por escrito, dos meus sentimentos. Seria tão feliz se os pudesse avaliar pela violência dos teus! Mas não posso confiar em ti, nem posso deixar de te dizer, embora sem a força com que o sinto, que não devias maltratar-me assim, com um esquecimento que me desvaira e chega a ser uma vergonha para ti (Alcoforado, s.d., p.15).

O abuso denunciado pelas cartas se relaciona às mentiras de Chamilly, que continuam até nas “possíveis” respostas que escreveu para Mariana:

Não enchas as tuas cartas de coisas inúteis, nem me voltes a pedir que me lembre de ti. Eu não te posso esquecer, e não esqueço também a esperança que me deste de vires passar algum tempo comigo. Ai! porque não queres passar a vida inteira ao pé de mim? Se me fosse possível sair deste malfadado convento, não esperaria em Portugal pelo cumprimento da tua promessa: iria eu, sem guardar nenhuma conveniência, procurar-te, e seguir-te, e amar-te em toda a parte (Alcoforado, s.d., p.12).

Chamilly, mesmo longe, continua a alimentar esperança em Mariana, causando profundo sofrimento na freira. Esse sofrimento se torna pior porque ela é uma mulher enclausurada, portanto não goza da liberdade que homens podem ter. Se Chamilly pode partir, ter uma carreira, Mariana não tem essa opção por ser mulher. Portanto, as cartas de Mariana são uma longa discussão sobre ser mulher naquele contexto, mais do que uma exclusiva discussão sobre a paixão avassaladora que teria sofrido. Mariana fala por si, mas também por várias mulheres:

[...] mas estou tão longe de tal estado que já lá vão seis meses sem receber uma única carta tua. Só à cegueira com que me abandonei a ti posso atribuir tanta desgraça: não tinha obrigação de prever que as minhas alegrias acabariam antes do meu amor? Como poderia esperar que ficasses para sempre em Portugal, renunciasses à tua carreira e ao teu país para não pensares senão em mim? (Alcoforado, s.d., p.15)

Todos os que falam comigo creem que estou doida, não sei que lhes respondo, e é preciso que as freiras sejam tão insensatas como eu para me julgarem capaz seja do que for. Ah, como eu invejo a sorte do Manuel e do Francisco! Porque não estou eu sempre ao pé de ti, como eles? Teria ido contigo e servir-te-ia certamente com mais dedicação (Alcoforado, s.d., p. 17).

Retirar esse componente de gênero do debate ou, pior, fazer uma análise de gênero à luz da redução de que as mulheres não conseguem ter um pensamento claro quando estão apaixonadas impede que acessamos importantes aspectos que a obra nos revela, sobretudo sobre a condição do sujeito feminino em Portugal no século XVII. De acordo com Teresa de Lauretis, gênero seria uma relação de poder que se encontra reforçada em produtos culturais:

(1) Gênero é (uma) representação – o que não significa que não tenha implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas, na vida material das pessoas. Muito pelo contrário.

(2) A representação do gênero é a sua construção – e num sentido mais comum pode-se dizer que toda a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção (Lauretis, 1994, p. 209).

Erroneamente visualizamos Mariana como alguém que desperdiça tempo e palavras e que insiste, durante cinco cartas, no mesmo assunto. Esse excesso, sempre reduzido a um exercício barroco que é reforçado por uma “psicologia feminina”, entretanto, aponta para a própria situação de uma mulher obrigada a uma clausura e que se sente abusada por um militar que esteve em seu país a propósito de uma guerra.

Suas cartas devem ser bem otimizadas, porque, além de levar tempo a chegar ao destinatário, como vemos, Chamilly também não é afeito a respostas. Além disso, a situação de clausura a contragosto e a impossibilidade de ir e vir lhe deixam numa situação de tensão que são reflexo da sua humanidade. Entrar em contato com a humanidade de Mariana Alcoforado é desafiador para uma sociedade que se acostumou a silenciar mulheres. Suas falas sempre serão confundidas com um exercício excelente fruto de uma não-razão. Assim, se homens, quando falam, seriam a própria razão encarnada; mulheres, quando falam e argumentam, são ou insistentes demais ou alguém que fala sem razão.

As leituras patriarcais turvam nosso olhar a ponto de incentivar, por exemplo, nas cartas de Mariana, o comportamento de Chamilly, que se esquiva em responder. Em vez de observarmos a situação da freira, condenamos sua ânsia por repostas como uma escrita desnecessária:

Um oficial francês, caridosamente, falou-me de ti esta manhã durante mais de três horas. Disse-me que em França fora feita a paz. Se assim é, não poderias vir verme e levar-me para França contigo? Mas não o mereço. Faz o que quiseres: o meu amor já não depende da maneira como tu me tratares (Alcoforado, s.d., p.17-18).

Tinha até formado uns vagos projetos de fazer todos os esforços que pudesse para me curar, se tivesse a certeza de me haveres esquecido por completo. A tua ausência, alguns impulsos de devoção, o receio de arruinar inteiramente o que me resta de saúde com tanta vigília e tanta aflição, as poucas possibilidades do teu regresso, a frieza dos teus sentimentos e da tua despedida, a tua partida justificada com falsos pretextos, e tantas outras razões, tão boas como inúteis, prometiam ser-me ajuda suficiente, se viesse a precisar dela (Alcoforado, s.d., p. 20).

Não podemos esquecer que o sofrimento de Mariana, além de ser provocado pela separação, nasce dessa busca pela verdade que, se não é revelada nas respostas de Chamilly, pode ser acessada pela própria escrita das cartas. Então a escrita de Mariana é extremamente importante para se acessar a verdade da relação. O silêncio a condenaria a uma outra clausura, que a impediria de desvendar aquilo que Chamilly esconde: ele, com tanto poder diante de uma mulher vulnerável, vai se valer dessa condição para se relacionar com Mariana e, posteriormente, partir para França:

Todos se comovem com o meu amor, só tu ficas profundamente indiferente, escrevendo-me apenas frias cartas, cheias de repetições, metade do papel em branco, dando grosseiramente a entender que estavas morto por acabá-las (Alcoforado, s.d., p. 28).

Mariana nas suas perguntas vai nos revelando essa situação de Chamilly. Algo como um pacto sobre o qual não é preciso falar (e o oficial não fala), mas que estrutura as relações dentro de um patriarcado:

A liberdade civil não é universal – é um atributo masculino e depende do direito patriarcal. Os filhos subvertem o regime paterno não apenas para conquistar sua liberdade, mas também para assegurar as mulheres para si próprios. Seu sucesso nesse empreendimento é narrado na história do contrato sexual. O pacto original é tanto um contrato sexual quanto social: é sexual no sentido de patriarcal- isto é, o contrato cria o direito político dos homens sobre as mulheres -, e também sexual no sentido do estabelecimento de um acesso sistemático dos homens aos corpos das mulheres. O contrato original cria o que chamarei, segundo Adrienne

Rich, de "lei do direito sexual masculino". O contrato está longe de se contrapor ao patriarcado; ele é o meio pelo qual se constitui o patriarcado moderno (Paterman, 1993, p.17).

Assim, quando pensamos no poder que o homem tem na vida social, a relação amorosa nunca pode ser vista apenas sob o prisma de uma relação entre iguais, mas de uma relação assimétrica, garantida pelo "direito político dos homens sobre as mulheres" e "acesso sistemático aos corpos das mulheres":

Intentaste desvairar-me a sangue-frio; nunca olhaste a minha paixão senão como um troféu, o teu coração não foi verdadeiramente atingido por ela. Serás tão infeliz, e terás tão pouca delicadeza, que só para isso te servisse o meu ardor? E como é possível que, com tanto amor, não te houvesse feito inteiramente feliz? Tenho pena, por amor de ti apenas, dos infinitos prazeres que perdeste. Será possível que não te tenham interessado? (Alcoforado, s.d., p. 21).

As cartas de Mariana não são dispendiosas; são extremamente eficazes para trazer à tona o pacto patriarcal sobre o qual as relações se estruturam. Mariana consegue desvendar esse pacto pela escrita quando, em cinco quartas, questiona e acha respostas. A fala, que é, de forma reiterada, retirada do sujeito feminino, impede de termos contato com a humanidade das mulheres; dessa forma, como estamos muito acostumados a ouvir homens falarem sobre qualquer assunto, o discurso de Alcoforado é visto como necessário.

A obra *Novas cartas portuguesas* opta por trazer à tona numa ficcional carta de Chamilly a discussão de gênero, algo que é bastante menosprezado nas análises das cartas de Mariana Alcoforado. Chamilly acusará a freira de perseguição e astúcia na tentativa de sair do convento às custas do oficial. A carta do oficial revela-nos várias práticas de violência contra as mulheres.

Novas Cartas Portuguesas: a escrita como lugar de denúncia

A obra *Novas Cartas Portuguesas*, publicada em 1972, foi escrita por Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, em plena ditadura portuguesa. Por discutir a opressão das mulheres na sociedade, as escritoras foram perseguidas, sofreram com uma instauração de um processo judicial contra elas e a obra foi recolhida. Oficialmente, no entanto, veículos de comunicação da época reportaram a situação como um problema de "abuso de liberdade de imprensa" (*Novas cartas portuguesas*, s.d.). Em outras palavras, no Estado Novo português podia-se gozar de uma "liberdade", desde que ela não atentasse contra a manutenção da ditadura.

O jornalista Fialho Gouveia, em 09 de maio de 1974 (RTP Arquivos, s.d.), entrevista as escritoras que, naquele momento, tinham acabado de serem absolvidas muito provavelmente por causa da Revolução dos Cravos. A conversa gira em torno da censura do texto, do fim do processo judicial, e, em um dado momento, quando a questão da linguagem da obra aparece, o entrevistador acusa o livro de ter a linguagem demasiado rebuscada e de ser "um bocado chato". As escritoras argumentam que a intenção do livro não era ser um manifesto ou panfleto, e o interessante seria levar as pessoas a entenderem

qualquer tipo de linguagem. Entretanto, Maria Teresa Horta revela que o entrevistador era exatamente o quarto homem a acusar o livro de ser “chato”, enquanto que as mulheres com as quais conversou lhe falavam que tinham lido o livro avidamente.

O que fica claro nessa entrevista é que as “três Marias” estavam se contrapondo a um sistema que a ditadura utilizou, mas que também estrutura outros tipos de regimes: o patriarcado. Só dentro de um sistema assim, as falas de mulheres são consideradas demasiadas entediadas de antemão. Um livro de um homem pode até sofrer esse tipo de acusação, embora constantemente trate da identidade masculina, mas não é o primeiro adjetivo que se pensa sobre ele; já os livros de mulheres, quando resolvem tematizar o sujeito feminino, são antecipadamente acusados de “chatos”.

É esse mesmo sistema que é denunciado na obra *Novas Cartas Portuguesas*. O texto é fragmentado em vários gêneros textuais (cartas, bilhetes, poemas, cantigas), mas em todos eles há uma vontade de romper com a opressão masculina. A obra elege Mariana Alcoforado como símbolo dessa clausura e suas cartas são reescritas de modo a apresentar diferentes formas de opressão contra o sujeito feminino. Há, na obra, várias novas cartas de Mariana direcionadas a Chamilly, a familiares e amigas da freira. Também encontramos duas cartas de Chamilly destinadas à Mariana: uma carta em que o oficial utiliza o francês e português (“Carta do cavaleiro de Chamilly a Mariana Alcoforado, freira em Beja”) e outra em que apenas escreve em português (“Carta encontrada entre as páginas de um dos missais de Mariana Alcoforado”). Será essa última carta a que analisaremos neste trabalho. Nela as escritoras ficcionalizam uma pretensa resposta de Chamilly a Mariana. A carta é repleta de práticas de silenciamento e violência contra a mulher, levando-nos a crer que o oficial francês reproduzia as ideias patriarcais, ou seja, a relação entre os dois nunca poderia ser observada apenas como algo independente do gênero. O gênero é um marcador muito forte na carta de Chamilly, fazendo-nos pensar que, numa sociedade assim constituída, as relações amorosas também serão perpassadas por esse problema. Invariavelmente, a questão de gênero fomenta assimetrias e conflitos:

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade. Sob essa ótica, a construção cultural do sexo em gênero e a assimetria que caracteriza todos os sistemas de gênero através das diferentes culturas (embora cada qual de seu modo) são entendidas como sendo “sistematicamente ligadas à organização da desigualdade social” (Lauretis, 1994, p. 211-212).

A carta inicia-se com uma frase que revela formas de controle a que a mulher está exposta na vida social: “Guardai o respeito que deveis a vós mesma” (Horta; Barreno; Costa, 1974, p. 70). O “respeito” que Chamilly ordena equivale a pedir que Mariana se cale. Ser uma mulher respeitável, aquela que faz de tudo para que alguém reconheça algum respeito nela, significa adotar certos comportamentos referentes ao que se usa, por onde anda e, sobretudo, como e o que fala. A situação fica mais complexa

se pensarmos que Mariana é uma freira e o conteúdo de suas cartas, muitas vezes, trata de erotismo. Então, a liberdade de fala de Mariana e, até mesmo, a liberdade sexual dos amantes, é habilmente tachada por Chamilly como um desrespeito à própria freira. Nesse sentido, Chamilly requer de Mariana um comportamento exemplar, semelhante à imagem de Maria, mãe de Jesus, que, dentro da tradição patriarcal, seria uma mulher digna de algum respeito. Em seguida, o oficial acusa Mariana de mentir em suas cartas, como mentia na relação:

Melhor serve o silêncio e a dignidade o amor do que o queixume e a mentira. Pensai que conheço de mais vossos excessos, vossas raivas súbitas e vossos caprichos, por experiência. Bom será para ambos me afastar, não dando ouvidos nem crédito a estratagemas que mal vos fica usar, não sendo eles sequer, vede, de vossa condição e estado (Horta; Barreno; Costa, 1974, p.70).

O tom da carta é extremamente violento contra Mariana. Aqui, os argumentos presentes nas cartas da freira são vistos como "queixume e mentira", desconsiderando qualquer razão que o texto dela possa ter. Ainda recorre à experiência para mostrar que, como Mariana é dada a "excessos", "raivas" e "caprichos", nada do que escreve deve ser levado em consideração. Provavelmente, suas cartas seriam um exercício dispendioso de alguém egoísta e raivoso. Associar Mariana a esses lugares como o da "raiva" e dos "estratagemas" reforça uma imagem que comumente aprisiona as mulheres em nossa vida social: o da emoção e do ardil.

Vistas, ao contrário dos homens, como pessoas que não conseguem controlar a emoção porque a razão não seria um elemento formador desse sujeito, suas falas sempre serão confundidas com algo mentiroso; além disso, várias imagens de mulher da tradição pagã ou mesmo cristã (Eva, Pandora, Medusa...) reforçam o lugar do jogo ardil e sedutor a que o feminino estaria associado. Assim, pautando-se nessas práticas patriarcais de entendimento do sujeito feminino, Chamilly se mostra completamente insensível às cartas de Mariana. A freira fala, mas, como Chamilly só sabe silenciar, ele não escuta o que Mariana lhe diz, associando as cartas a um "veneno" que quer, em última instância, tirar sua paz, por simples capricho: "Senhora, guardai-vos de vós que de vós só vem veneno; guardai-vos de vós que de vós me guardo e afasto, transbordando de pasmo por tanta malícia e ódio e egoísmo ter encontrado numa só mulher" (Horta; Barreno; Costa, 1974, p. 70).

Interessante nessa citação que Chamilly recorre até a expedientes do discurso religioso para se "livrar" de Mariana. Isso fica evidente quando, numa espécie de reza, ele roga que Mariana o deixe em paz, como se estivesse rogando a Deus para lhe salvar de um demônio: "Guardai-vos de vós que de vós só vem veneno; guardai-vos de vós que de vós me guardo e afasto".

Além de pedir que Mariana se cale, o oficial manda que ela se contente com o lugar onde está, desmascarando o amor da freira como um desejo de fugir do convento:

Preferível vos será aceitar o mundo como vos dão e a ele vos moldardes, pois nenhuma fuga vos é possível.

Muito me condoí de vossa vida. Mariana, muito me indignou vossa prisão atrás dessas grades que vos detém cruelmente o sangue e o riso. Porém, ao conhecer-vos e ao me tornar de amor por vós, entendi que bom só será vos conservar presa e obrigada à recusa do mundo (Horta; Barreno; Costa, 1974, p. 70-71).

Quando Chamilly revela que o melhor seria Mariana se manter no claustro, aconselha que ela aceite o mundo como é e se molde a isso. Dessa forma, o oficial nos revela que qualquer movimento de ação da freira, mesmo o de requerer repostas legítimas, será mal interpretado, porque seu espaço é o da clausura e sua existência deve ser pautada no silêncio.

As práticas de violência são muitas, mas uma chama a atenção quando se refere especificamente ao controle do corpo feminino. Em determinado momento da carta, Chamilly argumenta que, nas relações sexuais, Mariana se portava como se estivesse em febre e como uma depravada. A livre expressão corporal, em uma sociedade patriarcal, é um atributo masculino; quando a mulher requer esse mesmo espaço, seus gestos são confundidos com depravação. Assim, embora ele dê mostras de que gozava da liberdade nas relações, faz leituras enviesadas desse mesmo estado quando usufruído por Mariana. Chega mesmo a culpabilizar a febre do corpo da mulher pelo desatino a que se entregava nas relações:

Donzela vos tive, não conhecendo, no entanto, mulher em mais depravado avanço dos sentidos, êxtases, ânsias desvairadas. Sob poder me tivestes, e bem o sabíeis, doente de vossa febre que me incendiava o corpo. Desmaiada vos colhi em meus braços, desmaiado eu em vosso ventre, meu precipício e fim, meu absurdo princípio e morte todas as vezes mais rasgada e mais profunda onde me afundava e afundava sob vossos olhos firmes e não toldados...que nunca os olhos, Senhora, vos vi toldados (Horta; Barreno; Costa, 1974, p. 71).

A expressão maior do controle do corpo feminino aparece no final da citação, quando Chamilly desconfia de Mariana porque ela nunca toldou os olhos no momento em que os dois mantinham relações. Enquanto ele desmaiava, rasgava, se afundava e se aprofundava no corpo de Mariana, ela mantinha os olhos firmes. Essa acusação é responsável por corroborar toda uma maneira negativa de pensar a freira: ela, ardidamente, estava fingindo amar o oficial. Para a mulher, todo gesto pode ser lido como algo que conte contra ela; além disso, o sexo não está livre do controle de gênero, sobretudo as relações em que a mulher demonstre algum tipo de controle de si e do próprio corpo. Se Chamilly tem liberdade para expor seus gestos, podendo até reproduzir o ato sexual na linguagem (“meu absurdo princípio e morte todas as vezes mais rasgada e mais profunda onde me afundava e afundava”), Mariana tem todas as suas ações aprisionadas a um olhar que sempre irá recriminá-la.

A carta de Chamilly é endereçada a Mariana, mas ela é um sujeito coletivo. É tanto que, não contente de associar aspectos negativos à freira, ele também chama atenção de outras mulheres, com quem Mariana teria se iniciado na arte de enganar: “Que despeito vos arrebatou! Tão baixo por ele vos deixar ir, que usais de modos e fingimentos aprendidos por certo com vossa criada” (Horta; Barreno; Costa, 1974, p. 71). Ou mesmo, responsabiliza a mãe de Mariana pelo estado em que ela se encontrava:

Culpado sou de quê?

Em mim vos vingais de injustiça que vossa mãe comete em violência vos exigindo sacrificada nesse convento...

Se em casa de Deus sereis obrigada a viver confortai-vos com ele entregando-vos à piedade em vez de vos entregardes à cultura do ódio (Horta; Barreno; Costa, 1974, p.71).

Não se trata de caracterizar a postura de Chamilly como insensível, mas de observar um profundo conhecimento, por parte dele, das práticas de gênero que criam imagens subalternas para a mulher. Essas práticas são acionadas para silenciar Mariana, invalidando todas as suas cartas.

Por fim, como ainda um exemplo desse debate de gênero, o oficial acredita que Mariana estaria tão cheia de si que seria incapaz de gerar outra vida em seu ventre: “Mas se sinceras forem vossas palavras e temores, tranquilizai-vos; estais tão prenhas de vós própria, Mariana, que jamais vosso ventre engendraria outra vida que não a vossa e a nossa ainda e sempre” (Horta; Barreno; Costa, 1974, p. 72).

Acionar o discurso da maternidade é muito revelador nesse momento. Como sabemos, ser mãe, numa sociedade patriarcal, é uma das funções cobradas das mulheres. Aquelas que optam por não ser são sempre associadas ao egoísmo e ao excesso de luxúria que caracterizaria suas vidas. Mariana é acusada, no final, de que nunca geraria nada no seu ventre porque estaria demasiadamente voltada só para si. A acusação é violenta porque a maternidade não é vista como uma opção para as mulheres; assim, aquelas que não são mães são atacadas de serem muito egoístas. Mas, na condição de Mariana estar no convento contra a sua vontade, as palavras de Chamilly são ainda mais cruéis, porque a freira não poderá escolher ser mãe. Não podendo ser, ela ainda é culpabilizada, porque pensaria demais nela mesma e não por ser algo inerente ao seu estado, uma vez que é freira.

Portanto, ao ficcionalizar uma resposta de Chamilly a Mariana, as autoras de *Novas Cartas Portuguesas* escolheram acionar o debate de gênero, que também é uma importante chave de leitura para as próprias cartas de Mariana. O debate de gênero presente em *Novas Cartas Portuguesas*, dessa forma, nos ajuda a compreender o texto de Mariana Alcoforado do século XVII e a resgatar um sentido que, constantemente, é obliterado dos debates acerca das *Cartas Portuguesas*.

Considerações finais

Ao realizarmos a leitura das cartas de Mariana Alcoforado ao lado da resposta de Chamilly, presente na obra *Novas Cartas Portuguesas*, observamos o debate de gênero como uma importante questão que dá sentido aos dois textos. Embora os compêndios tradicionais de literatura enclausurem as *Cartas Portuguesas* sob o epíteto exclusivo do Barroco português, é preciso fazer aflorar não só das cartas de Mariana, mas também de nossa tradição literária, o debate sobre temas pontuais de nossa contemporaneidade como construções históricas.

Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa se dedicaram a esse exercício, elegendo Mariana Alcoforado como símbolo da discussão de gênero em Portugal em plena ditadura. Ao fazerem isso, ajudaram a debater o presente em que se inseriram, mas também o passado em que, infelizmente, essa discussão ainda é bastante silenciada.

O ruído e o mal-entendido que afloram da carta de Chamilly, longe de representar um pensamento individual, passa a ser visto como práticas coletivas de silenciamento contra a mulher. A favor delas, a escrita é uma importante aliada tanto de Mariana, quando das “três Marias”. Assumindo a escrita, Ma-

riana sai do silenciamento, descortina sua vulnerabilidade e acessa entendimentos sobre a sua relação que lhe são negados. A partir da escrita da carta de Chamilly, Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa ficcionalizam o sujeito masculino, deixando-nos de maneira mais contundente frente as assimetrias e conflitos que caracterizam a relação de gênero.

Referências

ALCOFORADO, Mariana. **Carta de amor de uma freira portuguesa**. Luso-livros, s.d.

HORTA, Maria Teresa Horta; BARRENO, Maria Isabel; COSTA, Maria Velho da. **Novas Cartas Portuguesas**. Lisboa: Editorial Futura, 1974.

LAURETIS, Teresa de. Tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo, Cultrix, 2013.

NOVAS CARTAS PORTUGUESAS. Disponível em <http://www.novascartasnovas.com/multimedia.html>. Acesso em: 04 maio 2023.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Tradução de Marta Avancini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

RTP ARQUIVO. Entrevista às três Marias. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-as-tres-marias/>. Acesso em: 04 maio 2023.

AS NARRATIVAS SOBRE O ESTIGMA DO ENVELHECIMENTO: A REPRESENTAÇÃO DA VELHICE NA LITERATURA

Lucelita Maria Alves

Introdução

Inicialmente, sobre o número de idosos no Brasil, registra-se um crescimento de aproximadamente 57,4% em 12 anos. Marri (2022) aponta que “o que se observa ao longo dos anos é redução da população jovem, com aumento da população em idade adulta e também do topo da pirâmide até 2022¹¹”.

Ainda, ao transitar pelas estatísticas, esses índices denotam profundas transformações sociais, demandando a necessidade de estudos sobre a velhice no Brasil. Dados do censo demográfico em publicações institucionais mostram que a chamada “pirâmide etária” está cada vez mais invertida. A população com idade igual ou superior a 60 anos desce pela pirâmide, mostrando que a inversão é lenta, mas gradual, contínua. Dados estes que apontam, ainda, projeção de crescimento nos próximos anos. Segundo Morando *et al.*, (2018, p. 22): “Estima-se que em 2025 haverá 32 milhões de idosos, o que levará o país ao sexto lugar do ranking mundial da população idosa; e para 2050, 13,5% de crianças e 22,7% de idosos”.

Minó & Vaz de Mello (2021, p. 274), em estudos sobre a representação da velhice, apontam que, “diante dessa perspectiva”, no caso, censitária, “a velhice pode ser exaltada por sua pluralidade de experiências individuais, já que o idoso deve ter adquirido muitos conhecimentos durante sua vida”. Desse modo, concluem que, portanto, a velhice deveria “ser celebrada, por representar uma fase na qual nem todos conseguem alcançar”. No entanto, o que se vê são expectativas, muitas vezes, contraditórias impostas aos velhos e, caso eles não correspondam, resta apenas o abandono, em razão da “inutilidade do lugar¹²” que passam a ocupar:

Assim, por conta da carga de preconceitos que os velhos carregam, muitos deles resistem à velhice revelada em seus corpos, buscando meios de retardar esta fase, através do vestuário, do uso de cosméticos e de intervenções cirúrgicas. Esse comportamento pode ser fruto da pressão social sofrida por ter um corpo que biologicamente envelhece e, devido ao olhar de censura da sociedade, os velhos buscam formas de maquiar a realidade (Minó; Vaz de Mello, 2021, p. 278).

Nesse viés, ao pensar sobre o envelhecimento como uma realidade da qual ninguém escapa, caso viva até a velhice, segundo Minó & Vaz de Mello (2021, p. 289), “O aumento da longevidade é um fato. Entretanto, dependendo das condições de vida, essa evolução vem acompanhada por várias restrições e perdas (de ordem física, emocional e social)”. Isso coloca o processo de envelhecimento no lugar de

11 Disponível em: <https://www.gov.br/secom/pt-br/assuntos/noticias/2023/10/censo-2022-numero-de-idosos-na-populacao-do-pais-cresceu-57-4-em-12-anos>. Acesso em: 05 out. 2024.

12 Grifo nosso.

universalidade, com todas as suas inerentes dimensões, como, por exemplo, a dimensão psicológica e social. Aqui, abrem-se possibilidades de interpretação que deslocam a velhice para o lugar de “algo negativo”, principalmente, se olharmos pelo aspecto físico, ou seja, “decadência física” (2021, p. 285).

Morando *et al.* (2018) também vislumbram essa compreensão de negativismo, desse modo, consideram sua maior expansão em razão dos estigmas ocorridos nas relações sociais, pela influência de “componentes históricos e culturais”, chamando a atenção para a Política Nacional de Saúde da Pessoa Idosa (Brasil, 2006¹³), um instrumento legal para o enfrentamento das mazelas acarretadas por esses estigmas:

Neste processo, o que permite a variabilidade da percepção e das práticas estigmatizantes, havendo algo comum nelas que é a desumanização, responsável desde atos de menor potencial ofensivo [...] até atos criminosos como os de atear fogo em índios e moradores de rua ou espancá-los até a morte (Morando *et al.*, 2018, p. 24).

Em todas essas dimensões, escancaram-se conflitos relacionados à construção de um lugar de negatividade, em que o velho deveria estar, portanto, “é importante desmistificar as representações sociais negativas, assim como acepções e conceitos contraproducentes, para impedir a exclusão dos idosos na sociedade, situação comumente observada e alarmante em todo o mundo” (Minó; Vaz de Mello, 2021, p. 275).

Morando *et al.* (2018, p. 21) asseveram que “estudar a velhice é pertinente devido ao envelhecimento populacional e impactos socioeconômicos dele decorrentes”. Dessa forma, ponderando que tal pertinência demanda formação especializada, multidisciplinar. No entanto, infelizmente, essa formação é deficitária, com inúmeras lacunas por parte dos profissionais que trabalham com o idoso, pois há “a distância entre o conhecimento acumulado e a aplicação prática deles à velhice” (Morando *et al.* 2018, p. 26). Além disso, para além da decadência física, a decadência intelectual também carimba a pessoa idosa, como uma espécie de impossibilidade de crescimento. E o rastro de estigma não para, dialoga também com capacidade psicológica e emocional. Estudiosos apontam a invisibilidade dos ganhos trazidos pela experiência. O que deveria ser, então, terreno fértil para a conquista de atitudes resilientes, torna-se motivo de apagamento da pessoa idosa.

As autoras buscam traçar um paralelo entre a velhice e os estudos de Goffman e questionam o entendimento quase universalizado de que a velhice “é ruim porque traz perdas, dificuldades de aprendizagem, declínio físico e mental, advento de doenças, restrição da participação sociopolítica e vivência do prazer” (Morando *et al.*, 2018, p.23).

Diálogos na literatura

Com base nas reflexões suscitadas até aqui, adentrando a seara da literatura, imediatamente, surgem complexos questionamentos sobre qual é o papel da literatura na questão desses paradigmas.

13 Disponível em: https://www.mds.gov.br/webarquivos/publicacao/assistencia_social/normativas/politica_idoso.pdf. Acesso em 12/09/2024.

Acerca das narrativas, busca-se uma compreensão mais ampla, no caso, um melhor entendimento de como esse processo de envelhecimento pode ser mais inclusivo. Em outros termos, tirar dos velhos essa vulnerabilidade, essa falta de autonomia institucionalizada por superproteção, que não reconhece esse público como ente ativo: “Como são sujeitos vulneráveis, os responsáveis por seu cuidado oferecem um tratamento com superproteção, comprometendo, significativamente, sua autonomia” (Minó; Vaz de Mello, 2021, p. 278).

Como se sabe, ao longo dos séculos, buscou-se refletir acerca da abordagem dada ao envelhecimento pelos escritores, de como representam a velhice na literatura. E isso ocorre a partir de uma experiência com nuances múltiplas, pois essa discussão dialoga com questões sociais, religiosas, políticas, econômicas e culturais. Ênfase especial deve ser dada aos aspectos sociais, pois o apoio e o contexto social são fundamentais para a abrangência das respostas advindas do cenário da vida em sociedade: “como esse significado é dependente da crença de autoeficácia dos idosos e do quanto eles se percebem estimados por outras pessoas, considera-se que o apoio social contribui significativamente para o bem-estar e a qualidade de vida desse público” (Minó; Vaz de Mello, 2021, p. 289).

Nesse leque de possibilidades, Minó & Vaz de Mello (2021, p. 285) refletem que “apesar de haver mais perdas do que ganhos, na fase da velhice, esta não pode ser considerada sinônimo de derrota, de doenças e nem de limitações para a maioria das atividades desenvolvidas enquanto se é jovem”.

Inúmeras obras literárias que exploram o tema velhice extrapolam todas essas questões e suas barreiras, pois são atemporais. Isso, porque a literatura vai construindo, como um alicerce, as concepções sociais sobre a velhice, moldando-as século após século, a partir de novos olhares sobre os estereótipos que estão aí postos. Ademais, como enfatizam Minó & Vaz de Mello (2021, p. 274), “cabe ressaltar que os idosos não são ‘mais ou menos’, e seu papel social vem sendo alterado devido às transformações derivadas do núcleo familiar, que começam a aceitar e a adotar o estilo de vida útil, ativo e prazeroso”. Assim, trata-se de uma reflexão que justifica a atemporalidade das questões que envolvem a velhice.

Os estudos sobre a representação da velhice, na literatura, crescem com a teoria de Goffman (1963), pois abrem as portas para análises acuradas dos estigmas enfrentados por idosos, além de aclarar como esses estigmas podem afetar e minar as suas já precárias interações sociais.

De acordo com Morando *et al.* (2018, p. 25), “como o estigma é construído pelos membros de uma determinada sociedade, tendo como base uma classificação social feita por meio de atributos positivos ou negativos”, observa-se que, nos polos do que é positivo e/ou negativo, é legítimo “sustentar a tese central de que o estigma provoca a deterioração da identidade do indivíduo” (2018, p. 25).

No bojo de todos esses atributos apontados, o repertório de estigmas cresce na mesma proporção que a idade avança. Ademais, enquanto indivíduo de produtividade, se pensarmos em mercado de trabalho, três tempos ganham destaque, como refletem os autores, a seguir:

Nas sociedades contemporâneas, a idade cronológica serve de marcador para dividir o ciclo de vida das pessoas em três tempos. O primeiro relaciona-se com a preparação para o trabalho, o segundo tempo com a atividade profissional e, por último, o terceiro relaciona-se com a reforma. A atividade profissional na

contemporaneidade continua a ser um referencial que influi decisivamente tanto na construção de identidades como nas formas de sociabilidade (Daniel *et al.*, 2015, p. 294).

A fase de preparação pressupõe atividade, produtividade, ou seja, indivíduo proativo. Consequentemente, a vida profissional torna-se um marcador impreterível de manutenção das relações sociais, do legítimo lugar de voz e de identidade. Parece haver um esforço, um sistema constituído de interesses, no qual é essencial categorizar as idades “A modernidade capitalista construiu uma visão segmentar das idades: periodiza as gerações, constrói e ‘desconstrói’ ‘idades’, quase a cada século inventa mais uma” (Motta, 2002, p. 38).

O tempo, na fase da inatividade profissional, ao contrário de ser um alento, uma conquista, para a pessoa de maior idade, pode ser cheio de dores, trazendo sentimentos de impotência, de inutilidade. Assim, essas pessoas “Experenciam a reforma como um corte para um novo modo de vida onde não existem horários nem rotinas pré-estabelecidas” (Daniel *et al.*, 2015, p. 294). Aqui, verifica-se que, em muitos casos, a própria pessoa detém o poder de regular, de administrar, de dispor sobre esse tempo, sem relações de hierarquia e compromissos preestabelecidos com rigidez de horário. No entanto, essa autonomia, como enfatizado, não é vista como um ganho, mas sim como um espaço de desautonomia.

Nesse viés, quem rompe ou tenta romper esses estereótipos, certamente, enfrentará rigoroso julgamento, pois não há mecanismos estruturados para recepcionar os que estão fora dos grupos classificatórios, na cronologia preestabelecida. Assim:

Se a atuação do indivíduo deixa de corresponder à classificação bioetária socialmente esperada, dá-se um ‘escândalo lógico’ e, adiante, o ‘infrator’ será punido. Com remissões de cruel mau gosto, como “está conservado(a) em formol”, com o ridículo (“velhas peruas”) ou a censura. A própria literatura veicula imagens cruéis da velhice, especialmente das mulheres (Motta, 2002, p. 39).

Desse modo, ao levar esses apontamentos para as produções literárias, destacam-se temas que podem carregar estereótipos, pois são tópicos que, muitas vezes, são considerados marginalizados na sociedade, por isso, em páginas literárias, podem ocupar espaços significativos, trazendo à baila aspectos antes ignorados. Um desses temas, neste caso, a velhice, com toda a complexidade trazida pelo processo de envelhecimento, abre espaços promissores sobre a condição humana e sua finitude, desafiando as percepções sociais, culturais e políticas, as quais predominam sobre o lugar do velho na sociedade. A repetição de narrar estereótipos sem uma compreensão mais ampliada pode evidenciar que “as pessoas se recusam a reconhecer as especificidades que envolvem o envelhecimento e fazem generalizações, relacionando envelhecimento, doença, privação, dependência, tristeza e frustração” (Minó; Vaz de Mello, 2021, p. 277).

Na literatura, da clássica à contemporânea, a velhice é retratada a partir de olhares diversos, transitando, por exemplo, entre a reflexão e a impetuosidade, a santidade e a crueldade, a sabedoria e a ignorância, a maldade e a bondade, dentre outros. Desse modo, com um enfoque maior na literatura produzida na contemporaneidade, refletimos com as autoras “o estigma social definido pela desaprovção das características e crenças pessoais que confrontam as normas culturais prevalentes em

determinado grupo social, conduzindo os portadores destas características ou adeptos destas crenças à marginalização” (Morando *et al.* 2018, p. 25). Sendo assim, essa “frequência” merece atenção quando se aborda a velhice como um importante desafio social.

Quando ampliamos a discussão, para se pensar sobre os estereótipos explorados pelas diversas linguagens artísticas, tais como música, audiovisual, artes visuais e literatura, observamos que, muitas vezes, a construção de personagens idosos é retratada sempre carregada de estigmas. Isso ocorre em narrativas que dão ênfase para descrições físicas e cognitivas, marginalizando-os ou exaltando-os, “as características relacionadas ao envelhecimento podem ser diferentes ou de intensidades distintas, sendo agrupadas da seguinte forma: dificuldades ou percalços identificados na velhice; e recompensas ou benefícios encontrados na velhice” (Minó; Vaz de Mello, 2021, p. 284).

Dessa forma, há polos positivos e negativos. Na literatura, na retratação de personagens idosos, pode-se evidenciar tanto descrédito quanto crescimento, aprendizagem e experiências desses indivíduos, tirando-os do lugar de uma existência em declínio, certamente progressivo. Assim, trata-se de um ponto crucial, pois a maneira como as relações intergeracionais são exploradas pela literatura merece análise cuidadosa, despida de conceitos preestabelecidos, construídos e arraigados sobre demandas de estereótipos que reduzem o papel da pessoa idosa na sociedade ou, ao contrário, exacerbam esse papel. Na escrita, é possível estabelecer diversas conexões da pessoa idosa dentro das relações familiares, bem como se há ou não essa conexão e, ainda, em que medida a pessoa idosa pode contribuir com o tecido social. Assim, esse é um dos grandes espaços que a literatura pode explorar.

Essas ponderações apontam, ainda, para outros campos que, igualmente, precisam de um olhar crítico, neste caso, a abordagem dos diferentes papéis exercidos pelo homem e pela mulher nesse lugar de envelhecimento: “De forma nada surpreendente, as referências ao envelhecimento e ao corpo são, ainda quando não explícitas, feitas sobretudo às mulheres. Não apenas porque, do ponto de vista da idade, no curso da vida, elas vão-se tornando bem mais numerosas que os homens” (Motta, 2002, p. 45). Assim, apesar da pertinência de tal colocação, supõe-se que, para aprofundar essa questão, há necessidade de um novo estudo, haja vista a multiplicidade de fatores a serem pesquisados e o alcance de sua relevância, o que foge ao escopo desta pesquisa.

Outros diálogos possíveis

Cada vez mais, estudos apoiados nos avanços da medicina moderna emolduram o corpo envelhecido com novos tons culturais e sociais e, portanto, novos significados. Assim, para além de conceitos prontos, o envelhecimento deixa de ser compreendido somente como um processo de adoecimento e finitude, pois o significativo aumento da expectativa de vida demanda novas posturas não só no campo da medicina, mas, notadamente, nas relações sociais. Novos olhares precisam evidenciar e respeitar as diferenças que marcam essas mudanças:

O corpo dos velhos é o corpo ‘diferente’, comparado – em desvantagem – com o modelo de corpo e beleza jovem vigente na sociedade, manipulável para se

aproximar deste. Uma série de profissionais cuida desse aspecto: 'alimentação saudável', exercícios físicos, ainda mais eficazes se realizados 'sob orientação especializada' em academias ou com um personal trainer, dança de salão, moda mais jovem etc. (Motta, 2002, p. 43).

A dificuldade reside em manter diálogos com outras áreas, como a ciência, por exemplo. A cobrança parece ser o pano de fundo para os avanços alardeados, associando o processo de "não envelhecimento" sempre à saúde. Por certo, lutar para manter-se jovem, eternamente, torna-se uma imposição que pode levar ao adoecimento. Essa questão é um paradoxo, visto que o corpo não pode se colocar, socialmente, como um corpo que denota a idade cronológica do indivíduo. É preciso alinhar-se aos avanços e munir-se de atividades que "jovializam". Motta discorre sobre tal questão:

No campo científico, as expressões podem não ser muito diferentes daquelas do cotidiano. Os corpos são, cada vez mais, loteados pelas especialidades médicas e afins, segundo aparelhos e sistemas fisiológicos... E idades (Motta, 2002, p. 43).

No contraponto dessas questões, há a normatização da juventude como obrigação diante do avanço da velhice, sendo uma imposição a busca pelo retardamento do processo de envelhecimento. Ideias baseadas em equívocos construídos secularmente podem e, de forma impositiva, buscam, de forma incansável, a aparência e o estilo de vida da eterna juventude. Desse modo, dizimando quaisquer vestígios visíveis do envelhecimento, tanto de forma física, na aparência, como comportamental, impondo também padrões de conduta que não evidenciem a idade avançada. Nesse aspecto, a mídia tem grande responsabilidade:

Os meios de comunicação veiculam imagens com atributos e valores juvenis como ideais para todas as idades, internalizando a juventude como referencial de beleza, assim como o do consumo, do descartável, da individualidade, e do ritmo frenético, que não são características próprias dos mais longevos. Esse ideário social determina a busca pelo modelo de juventude eterna. Além disso, a sociedade não deu conta de acompanhar a evolução do crescimento do número de idosos (Minó; Vaz de Mello, 2021, p. 278).

Nessa discussão, ficou evidente o lugar social da pessoa idosa, bem como as questões de abandono, de cuidado, de solidão e de preconceito. Basicamente, sendo a velhice como legítimo lugar de invisibilidade das pessoas, assim, conforme Minó e Vaz de Mello (2021, p. 284), "a velhice é constantemente relacionada a doenças, e a negação pode estar associada à influência dos estereótipos sociais preestabelecidos durante o processo de envelhecimento". É preciso dar espaço para que o idoso tenha garantido o seu lugar e seu direito de fala. Em outros termos, a sua voz, a sua expressão, como contributo para a construção de novas estratégias:

Portanto, dar voz aos idosos, além de valorizar suas percepções e dificuldades enfrentadas no dia a dia, configura uma estratégia eficaz para contribuir para o conhecimento desse fenômeno. Adicionalmente, o olhar reflexivo no processo de envelhecimento, considerando as dimensões que o cercam, é fundamental para compreender seus significados, além de confrontar suas diferentes facetas e identificar as razões de suas diferenças (Minó; Vaz de Mello, 2021, p. 286).

Tais conceitos ajudam a ampliar a compreensão da realidade social do idoso, do lugar que ele ocupa na sociedade. Hoje, visto pela família e pela sociedade em geral como um oneroso fardo, pois “nas faces e corpos do idoso são visíveis as marcas do tempo, enquadrando-o na categoria desacreditado, sobre quem recaem as piores expectativas” (Morando *et al.*, 2018, p. 29). Por certo, observa-se que o idoso é considerado como alguém “menos”, ínfimo, socialmente falando, com reduzida capacidade produtiva. Ainda, como alguém que demanda dedicação laboral de cuidados devido às perdas sensoriais, cognitivas, motoras, minando a sua capacidade física, como afirma Morando *et al.*:

O pensamento preconceituoso e estigmatizante se expressa na máxima “velho é incompetente e ultrapassado”, pois não conhece as novas tecnologias de informação e modelos de comunicação social, não entende o mundo atual e suas transformações, não havendo lugar para ele na sociedade (Morando *et al.*, 2018, p. 27).

Nas narrativas, nos diálogos com outras linguagens, nos espaços públicos e privados, a aceitação é um dos pontos da espinha dorsal na construção das características que emolduram as “relações sociais entre os considerados normais e o estigmatizado” (Morando *et al.*, 2018, p. 29). Nesse caso, quem é estigmatizado não obtém, não alcança, não goza da consideração dos chamados “normais”, ressaltando-se, aqui, que o respeito e a consideração não são posturas benevolentes, mas sim direitos da pessoa idosa. No entanto, o que se vê é a redução da “complexidade humana ao atributo estigmatizante e ignorados os demais como: personalidade, potencialidade, experiência, conhecimento, resiliência e aceitação” (Morando *et al.*, 2018, p. 29). Trata-se de um arrasamento e da destruição dos atributos e das qualidades do indivíduo, pelos estigmas. E essa “exclusão do indivíduo destrói a autoconfiança e reforça o caráter simbólico da representação social pela qual é considerado incapaz e inútil” (Morando *et al.*, 2018, p. 29). Lamentavelmente, é um reforço que está aí posto, com ares de perpetuação intencional.

Para findar essa discussão, sem esgotá-la, ao contrário, abrindo novas possibilidades de reflexões, retomamos a teoria do estigma de Goffman (1963), em que o autor faz uma importante abordagem sobre a representação da velhice na literatura. Assim, explorando o conceito de estigma, adjetivando-o como algo profundamente depreciativo, um atributo ofensivamente denegridor, implicando sua desconstrução, o que ele chama de “linguagem de relações e não de atributos” (Goffman, 1963, p. 6). Isso, porque “o atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem” (Goffman, 1963, p. 6).

Com base nas teorias de Morando *et al.* (2018), que afirmam o olhar de estigma sobre as pessoas idosas, apontando que, quando fortemente estigmatizadas na vida em sociedade, estão sujeitas aos ônus da convivência diária com a “exclusão e a marginalização”. Desse modo, o que arremata, amplia e esclarece o conceito de estigma “como um processo de construção histórico e social que passou por diversas modificações, desde os tempos antigos até os atuais” (Morando *et al.*, 2018, p. 25). Sendo assim, é premente a necessidade de rompimento com o ônus imposto pelo cotidiano estigmatizante, qual seja, minar os processos, os espaços, os meios de exclusão e marginalização.

Considerações finais

Aspectos positivos e/ou negativos sobre o processo de envelhecimento trazem um caráter de universalidade em qualquer lugar do mundo, bem como nos espaços de diálogos sociais, econômicos, religiosos, políticos, culturais e geográficos, dentre outros, pois diferentes contextos e avanços culturais vão influenciar diretamente sobre como a velhice é recepcionada. Assim, essa representatividade do idoso é afetada em maior ou menor grau e se constrói sob mudanças culturais, nas relações de causa e efeito e de tempo e espaço, sendo imprescindível fomentar a desconstrução dos estereótipos e estigmas tão arraigados, cultivando novas posturas culturais.

Por certo, cada vez mais, são implementados movimentos de correção, tais como a inclusão, nos currículos de diversas disciplinas, de conteúdos acerca do envelhecimento. A intenção é entender esse processo não como forma de doença e de incapacidade, mas como um processo natural, que, por suas especificidades, demandam políticas de promoção e prevenção de saúde¹⁴.

Nas relações da vida em sociedade, bem como na literatura, a visão distorcida e pejorativa, que fortalece a imagem do idoso somente como sinônimo de declínio humano, de inutilidade, é um lamentável equívoco culturalmente construído. Na velhice, as perspectivas de continuidade dos processos de desenvolvimento não são bem-vistas, porque há um entendimento baseado em estereótipos, em que o idoso não produz e não tem autonomia. Qualquer movimento fora deste enquadre de inutilidade é entrave para a vida social. Trata-se de um rótulo que dialoga com o equívoco de categorização do indivíduo, em produtividade e inatividade.

Certamente, a imagem de fraqueza, ou de ente mau e destrutivo, se cultivada para fins de doutrinação e de reforço de estereótipos, deve ser eliminada, abolida do intento, pois o que é o envelhecimento e a velhice? Este é um questionamento amplo e tentar respondê-lo é tarefa inócua, pois dialoga com a subjetividade, com aspectos sociais, culturais e políticos, por exemplo.

Indubitavelmente, há que se resgatar a dignidade do processo de envelhecimento, abrangendo toda a subjetividade que o contexto intergeracional apresenta. Na literatura, por seu papel vital na contribuição para a construção das percepções sociais sobre o envelhecer, os escritores podem transpor limites impostos e transitar pela subjetividade desse rico universo, apropriando-se dos diferentes e variados aspectos dessa fase da vida. O ganho é uma produção literária que favoreça uma compreensão mais profunda da condição humana.

Neste texto, intencionou-se traçar um panorama da representação da velhice na literatura, trazendo desde índices estatísticos do que representa ser velho, no Brasil, até a lamentável cultura de fortalecimento dos estereótipos. E, ainda, a literatura como um viés possível para a construção de narrativas que possam enriquecer os espaços com novos olhares. Além disso, fortalecer o enfrentamento dos desafios contemporâneos acerca dos rumos que a velhice ocupa na literatura. O mote é o combate aos estereótipos vazios de significados, dirimindo equívocos sobre a valorização exacerbada do velho como eterno jovem, dando-lhe uma identidade mais digna.

14 Tal afirmativa coaduna com a Política Nacional de Saúde da Pessoa Idosa (Brasil, 2006)

Assim, urge a desconstrução do espaço de envelhecimento como um espaço concebido para vivências fatalmente carregadas de perdas, ou seja, perda de capacidades, perda de memória, perda de energia, perda de relevância social, solidão, adoecimento, finitude.

Nesse sentido, urge, ainda, abandonar a compreensão do envelhecimento como metáfora do arremesso da pessoa idosa ao limbo, à escuridão, legitimando o lugar de abandono ou reforçando estereótipos atribuídos aos velhos. A velhice deve ser ressignificada como espaço de oportunidades, como possibilidade de um caminho continuado, sempre em movimento, para além de uma etapa da condição humana, visto que ficar estático é o padrão legítimo até o momento da finitude, cronologicamente determinado muito mais por construções culturais do que por imposição científica.

Referências

BRASIL. Ministério da Saúde. Portaria 687/GM, de 30 de março de 2006. Política Nacional de Promoção da Saúde.

DANIEL, Fernanda; ANTUNES, Nana & AMARAL Inês. **Representações sociais da velhice**. Centro de Estudos e Investigação em Saúde da Universidade de Coimbra / Instituto Superior Miguel Torga. *Análise Psicológica* (2015), 3 (XXXIII): 291-301. Disponível em: <http://publicacoes.ispa.pt/publicacoes/index.php/ap/article/view/972/pdf>. Acesso em: 10 set. 2024.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. São Paulo. Editora ETC, 1963.

GOFFMAN, Erving. **Teoria do Estigma**. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/conceito/estigma-erving-goffman>. Acesso em: 15 set. 2024.

MINÓ, Nádia Marota, & VAZ DE MELLO, Rita Márcia Andrade (2021). Representação da velhice: reflexões sobre estereótipo, preconceito e estigmatização dos idosos. *Oikos: Família e Sociedade Em Debate*, 32(1), 273–298. Disponível em: <https://doi.org/10.31423/oikos.v32i1.9889>. Acesso em: 15 set. 2024.

MORANDO, Eunice Maria Godinho; CAMPOS SCHMITT, Juliana; CAPUTO FERREIRA, Maria Elisa; CERQUEIRA MÁRMORA, Claudia Helena. O conceito de estigma de Goffman aplicado à velhice. *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, núm. 2, 2018. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=349857778002>. Acesso em: 01 out. 2024.

MARRI, Izabel. **Censo: número de idosos no Brasil cresceu 57,4% em 12 anos**. Disponível em: <https://www.gov.br/secom/pt-br/assuntos/noticias/2023/10/censo-2022-numero-de-idosos-na-populacao-do-pais-cresceu-57-4-em-12-anos>. Acesso em: 05 out. 2024.

MOTTA, Alda Britto da. Envelhecimento e sentimento do corpo. *In: Minayo, Maria Cecília de Souza; Coimbra Júnior, Carlos; (organizadores). Antropologia, Saúde e Envelhecimento*. Rio de Janeiro, Editora Fiocruz, 2002. p. 36-50.

NÓBREGA, Geralda Medeiros; NÓBREGA, Elisa Mariana de Medeiros; (2011). Literatura, velhice e intercultura: uma análise comparativa de escritores sul-americanos. *Letrônica*, 4(1), 136–151. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/letronica/article/view/7880>. Acesso em: 12 set. 2024.

O ROMANCE *A CASA VERDE* E O MULTICULTURALISMO LINGUÍSTICO NO INÍCIO DO BRASIL REPÚBLICA

Andreia Luiza Dias
Julienne Silva Silveira
Kyldes Batista Vicente

Introdução

Com o propósito de identificar e investigar os personagens multilíngues presentes no romance *A Casa Verde* de autoria de Júlia Lopes de Almeida e Filinto de Almeida, este estudo busca analisar as características de tipos sociais, construídos por intermédio da língua materna de cada estereótipo constante na obra. O interesse em desenvolver a pesquisa prende-se ao fato de considerar que o texto literário tem como principal ferramenta a língua como processo de interação social e, conseqüentemente, buscou uma mediação entre a linguística aplicada e o gênero literário.

Esta pesquisa volta-se para as contribuições que o gênero romance, particularmente a obra *A Casa Verde*, assume ao narrar um período de passagem de séculos, em uma época que o país passava por profundas transformações políticas, culturais e sociais. Nesse sentido, analisou-se como a constituição de personagens multilíngues retratava o multiculturalismo de línguas e como modelos de estereótipos culturais eram vistos pela sociedade brasileira entre os anos de 1898, primeira publicação do livro, e 1930, ano de relançamento da obra.

A observação justifica-se pela percepção de que o romance de época serve como fonte de conhecimento das sociedades passadas e como ponto de partida para o entendimento da evolução histórica, cultural, social, linguística e literária de expressão brasileira. Sendo que isso respaldou a realização da presente pesquisa e a sua socialização junto à comunidade acadêmica devido aos poucos estudos existentes sobre a temática em pauta, mostrando que, no caso específico do romance *A Casa Verde*, o mesmo é um reflexo da cultura brasileira no final do século XIX e início do século XX, período que ficou conhecido como *Belle Époque Tropical*.

Nessa perspectiva, evidencia-se por objetivo geral verificar se os estereótipos multilíngues encontrados no romance *A Casa Verde* foram criados pelos autores para mostrar o multiculturalismo linguístico na virada dos séculos XIX para o XX. Assim, buscou-se analisar possíveis transformações de cunho social e comportamental em relação aos personagens multiculturais na obra.

Esta análise é classificada como interpretativa e bibliográfica. Segundo Gil (1994, p. 54) a "principal vantagem da pesquisa bibliográfica reside no fato de permitir ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente" do método qualitativo. Ainda, de acordo com Gil (1994), a pesquisa de natureza básica tem como objetivo preencher uma lacuna que foi esquecida nos processos históricos e sociais de qualquer área do conhecimento

humano, ou seja, a pesquisa não procura uma aplicação prática das suas análises, mas sim o aumento do conhecimento sobre a obra analisada e sobre a exclusão de um dos autores da historiografia oficial brasileira, no caso específico, a escritora Júlia Lopes de Almeida, que passou a ser redescoberta na década de 1980.

Classifica-se tipologicamente em bibliográfica interpretativa, pois foi executada por meio de revisões de literatura, livros, artigos e documentos disponíveis em versões impressa e on-line. Conforme Gil (2010, p. 30), “tradicionalmente, esta modalidade de pesquisa inclui material impresso como livros, revistas, jornais, teses, dissertações e anais de eventos científicos”. Dessa forma, a pesquisa foi interpretativa, pois partiu-se de análises interpretativas, mediante a compreensão dos textos e a síntese das ideias e das contribuições de outros autores e estudos divulgados anteriormente e devidamente registrados para a formulação final deste trabalho.

Metodológica e teoricamente pautou-se na resolução da problemática de como os personagens multilíngues no romance *A Casa Verde* foram representados no contexto literário, já que a obra foi escrita e publicada em um período de grandes mudanças econômicas, políticas e sociais no país.

O casal 'A. Julinto' – um percurso bibliográfico

O romance *A Casa Verde* foi publicado em 1899 por Júlia Lopes de Almeida em parceria com seu marido Filinto de Almeida, sob o pseudônimo de 'A. Julinto'. A primeira edição foi publicada no *Jornal do Comércio* em forma de folhetim. A obra foi republicada em 1932 em formato de livro e desta vez com a assinatura dos autores.

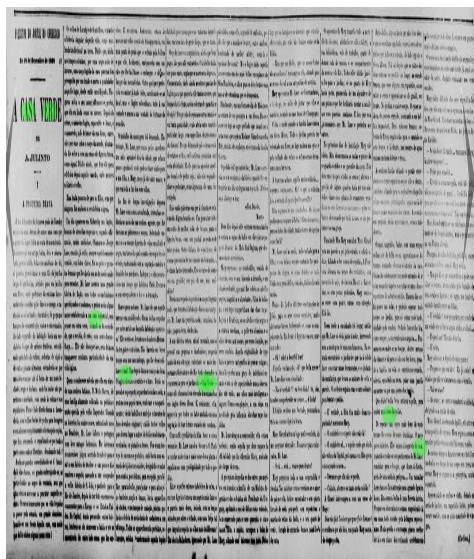


Figura 1. *A Casa Verde*, versão em folhetim publicado em 18 de dezembro de 1898, no *Jornal do Comercio*. Arquivo retirado da Hemeroteca Digital.

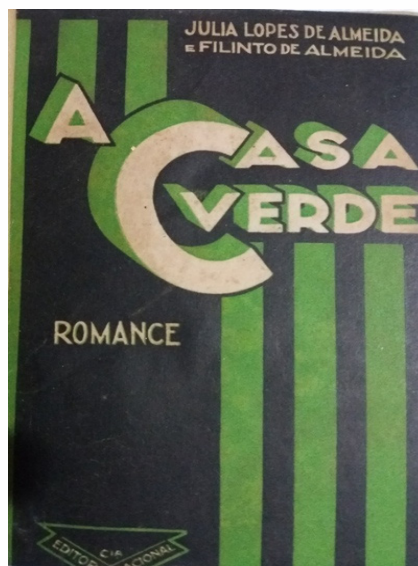


Figura 2. *A Casa Verde*, versão em livro publicado em 1932 pela Editora Companhia Nacional, imagem retirada do site: livrariamemorial.com.br

Na entrevista ao repórter João do Rio¹⁵, em 1905, Júlia Lopes elege *A Casa Verde* como sua melhor obra, pois foi escrita em parceria com seu marido, o que lhe remetia a vários momentos divertidos durante a escrita. Percebe-se ao analisar o romance que à Júlia Lopes coube a composição dos ambientes e personagens femininos e a Filinto de Almeida atribui-se a criação dos personagens masculinos.

Júlia Lopes de Almeida nasceu em 24 de setembro de 1862, no Rio de Janeiro, foi uma escritora, cronista, teatróloga e personalidade influente na sociedade carioca. Mudou-se ainda na infância para a cidade de Campinas, no estado de São Paulo, onde em 1881 publicou seus primeiros textos na Gazeta de Campinas. Em uma entrevista concedida a João do Rio em 1905, confessou que adorava escrever versos, mas o fazia às escondidas. Em 28 de novembro de 1887, casou-se com Filinto de Almeida, que na época era diretor da revista *A Semana Ilustrada*, editada no Rio de Janeiro. Seus textos em jornais da época tratam sempre de temas como a República, a abolição e os direitos civis, principalmente das mulheres.



Figura 3. Foto de Filinto de Almeida



Figura 4. Foto de Júlia Lopes de Almeida.

Filinto de Almeida foi jornalista e poeta, nasceu no Porto, Portugal, em 4 de dezembro de 1857. Veio para o Brasil aos 10 anos, fixando-se no Rio de Janeiro. Não cursou qualquer curso superior, mas destacou-se no jornalismo e nas letras. Aos 19 anos, escreveu o entreato cômico *Um idioma*, que foi representado no teatro Vaudeville. Com a instauração da República, em 1889, foi naturalizado brasileiro.

O escritor destacou-se principalmente pela construção de uma poesia mesclada com temas religiosos e em peças teatrais de comédias. É caracterizado como um escritor parnasiano, já que suas obras exprimem seus sentimentos e suas reflexões sobre a natureza e o amor. Dentre suas publicações, destacam-se o entreato cômico *Um Idioma* (1876); o monólogo em verso, *Os Mosquitos* (1887); os cadernos de poesias, *Lírica* (1887), *Cantos antigos* (1914), *Dona Júlia* (1930) e *Harmonias da noite velha* (1946).

Júlia Lopes de Almeida e Filinto de Almeida integraram o grupo de escritores e intelectuais que planejou a criação da Academia Brasileira de Letras (ABL). Enquanto Filinto de Almeida se tornou o fundador da cadeira número três da ABL, Julia Lopes, apesar de constar na primeira lista dos 40 “imortais” que fundaram a entidade, teve seu nome excluído da lista final. Os fundadores optaram por manter a

¹⁵ Essa entrevista faz parte do anuário Momento Literário, publicado em 1994.

Academia exclusivamente masculina, da mesma forma que a Academia Francesa, que lhes servia de modelo. No lugar de Júlia Lopes entrou justamente o seu marido, Filinto de Almeida, que chegou a ser chamado de "acadêmico consorte". O veto à participação de mulheres na ABL só terminou em 1977, com a eleição de Rachel de Queiroz para a cadeira nº 5.

Júlia Lopes de Almeida faleceu em 30 de maio de 1934, na cidade do Rio de Janeiro, e Filinto de Almeida morreu em 28 de janeiro de 1945, também na capital carioca.

***A Casa Verde*: enredo e principais fatos relativos à obra**

A história começa com a compra de uma casa por um fabricante inglês chamado Mister Jorge Lane, viúvo, que cria sozinho sua filha Mary, com o auxílio da tutora francesa Mme. Girard e da ama de leite Rita, ambas faziam todas as vontades de Mary. O industrial instalou-se com sua filha nos arredores do Rio de Janeiro. No primeiro capítulo do romance, intitulado "*A Casa Verde*", os autores apresentam e descrevem minuciosamente a residência e o espaço em que ficava localizada "*A Casa Verde*":

A dois quilômetros da praia de Icaraí, existia ainda nos primeiros anos da República uma casa que a gente do lugar tinha conta de mal-assombrada. O prédio era antigo e sólido, dentro de um enorme jardim sem flores onde, sob capas de limo, jaziam estátuas derrocadas de tanques esborcinados e vazios. Sôbre as pilastras do portão principal, um portão nobre de grandes dimensões, dois perdigueiros de velha faiança portuguesa, injuriados por alguma pedrada irreverente, parecia ainda, na sua impassibilidade, quererem defender o lar destruído. De um lado do edifício o pomar, todo emmaranhado em cipós e em erva-passarinho, confinava com um trecho de mata negro e bárbaro onde havia muito não penetrava o machado, com mêdo das cobras e dos espinheiros. Do outro lado uma árvore imensa assombrava a parte do jardim a que se seguia a lavanderia com as suas bacias de pedra e os seus coradouros, agora cobertos de tiririca e de vassourinha. Na tristeza de tamanho abandono as grossas paredes do casarão se esverdinavam à humidade das chuvas, enferrujavam-se as grades e as portas batiam ao sôpro da ventania. Ninguém se atrevia a entrar ali. Para quê? Se lá dentro só havia ruínas e perigos? (Almeida; Almeida, 1932, p. 5).

O romance tem seqüência com a chegada e instalação dos novos moradores no casarão antigo. Entretanto, logo na primeira semana residindo no local, a "mocinha" e protagonista Mary Lane feriu um rapaz cigano de nome Luis Ulka, que planejava roubar o casarão. Com medo da morte do rapaz e de ser considerada uma assassina, Mary resolve levá-lo para seus aposentos e conta com a ajuda de sua ama Rita e da preceptora francesa Madame Girard, que, tentando encobrir o ocorrido, buscam o médico recém-formado Dr. Eduardo Abrantes para tratar o cigano. Porém, antes de atender o paciente, Mary faz o médico prometer guardar segredo sobre o acidente, até mesmo do pai dela, Mister Lane.

Assim, inicia uma teia de mentiras que acabam levando o industrial a acreditar que sua filha está doente e não se acostumou com a mudança de cidade. O casal Almeida descreve a protagonista principal como uma jovem mulher burguesa de vinte e poucos anos, entretanto, ressaltam que a moça trazia em seus traços físicos a aparência da sua mãe, que era de origem baiana, ou seja, frisam que a moça é

uma mestiça. Para os autores, esse traço justificava as atitudes intempestivas da moça, pois em suas veias corria o sangue latino.

Com o passar dos dias, o paciente não melhora e, em suas constantes visitas ao quarto de Mary, o Dr. Eduardo acaba se apaixonando pela personalidade e carisma da moça. A atração dos protagonistas vai se desenrolando ao longo do livro e surgem outros personagens que ajudam a construir a trama em volta do casal, como pode ser observado na explicação de Amed:

Enquanto o cigano se encontrava em estado grave e não conseguia se comunicar com as pessoas da casa, era assistido pelo jovem médico Eduardo que, em suas regulares visitas, apaixonou-se pela jovem Mary, autora do disparo. No romance, o ferido passava a ser lembrado de tempos em tempos, saindo sutilmente do foco da narrativa e ocupando um lugar secundário na trama. A atração entre os jovens (Eduardo e Mary) passou a ganhar relevo no romance quando Júlia passou a inserir o casal em outras intrigas (Amed, 2010, p. 119).

A narrativa segue com a entrada do antagonista da história, o guarda-livros, Guilherme Boston, que se apaixona por Mary à primeira vista e, como tem total confiança do industrial Mister Lane, passa a tramar várias situações e intrigas para conquistar sua pretendida. Ciente da atração de Mary pelo Dr. Eduardo, Guilherme tenta convencer o pai da moça a dar a mão da filha em casamento, mesmo sem o consentimento da moça. No trecho abaixo, observa-se como os autores descrevem o primeiro encontro do antagonista com Mary Lane:

O guarda-livros, com passo rápido, entrou no escritório, onde o esperava Mr. Lane, e ia-se dirigir ao patrão com o ar mais compungido que lhe foi possível arranjar, quando deu de rosto com Mary, que êle ainda não conhecia e que não esperava encontrar ali àquela hora. A formosura excepcional da moça perturbou-o enormemente (Almeida; Almeida, 1932, p. 47).

Entretanto, Mary não gosta de Guilherme e acha seu caráter duvidoso. É então que Laurinda entra na narrativa como moça que foi seduzida e que fugiu com Guilherme, mas por falta de dinheiro não conseguiram realizar o casamento e passaram a morar em uma espécie de cortiço na periferia do Rio de Janeiro, onde contraem várias dívidas. Guilherme conhece Mary e passa a maltratar Laurinda, que acaba abandonada e malfalada pela sociedade, porém a “pobrezinha vivia alimentando a esperança de saldar a dívida de Guilherme e no mesmo dia casar-se” (Almeida; Almeida, 1932, p. 115). Aos poucos, Laurinda vai percebendo o afastamento de Guilherme e, quando confronta seu “amado”, ele termina a relação, acusando-a de atrapalhar sua vida.

Em um determinado ponto da narrativa, a moça nota os flertes do guarda-livros para a filha do patrão e resolve procurar Mary para desmascará-lo. Sabendo que o funcionário do pai é uma pessoa ruim, Mary planeja uma emboscada na qual Guilherme é desmascarado e demitido por Mister Lane. Ao ser descoberto, Guilherme assassina Laurinda de forma “bestial” dentro de um automóvel e foge do país clandestinamente em um navio.

O desfecho da narrativa se dá com a fuga do cigano Luis Ulka da Casa Verde e seu retorno à sua comunidade. Segundo Amed,

O cigano que, preso se sentia como pássaro ferido em uma gaiola, ao escutar o som de um assovio, [...], reuniu forças para alcançar sua liberdade, fugindo da mansão, lugar que não se identificava, apesar dos esforços investidos pelos moradores em sua recuperação (Amed, 2010, p. 120).

O romance termina com o casamento de Mary e Dr. Eduardo, que é abençoado por Mister Lane e pela mãe do médico, Dona Mariana, ambos inicialmente contrários ao matrimônio. Segundo Silva (2015), *A Casa Verde* pode ser considerada a obra mais romântica entre os livros dos autores, pois:

[...] o herói e a heroína são belos, corajosos, de bom caráter, tendo ainda o embate maniqueísta. O romance termina quando os personagens se casam, ao descobrirem o apoteótico sentimento: o amor, o qual confere sentido à vida, nos remetendo ao 'happy ending' (Silva, 2015, p. 75).

Ao analisar a composição do enredo de *A Casa Verde*, observam-se duas temáticas marcantes na obra, a primeira, as características da personagem principal, Mary Lane, que naquela época, tinha um comportamento que não condizia com o modo de agir das moças da sociedade burguesa carioca. Primeiramente, porque escondeu em seus aposentos um rapaz ferido, o que por si só já era uma afronta à moral de uma jovem solteira, e segundo ao se recusar a casar com Guilherme Boston, pretendente escolhido por seu pai. A segunda temática é o fluxo de imigrantes que chegavam ao país e a falta de políticas públicas para inserir essas pessoas na sociedade da época.

O casal Almeida construiu um personagem inteligente e firme nas suas decisões, o que pode ser considerado um reflexo da própria vida de Júlia Lopes, "de fato, embora criada e educada dentro das regras de um lar da elite do Rio de Janeiro, Júlia Lopes pôde ter uma carreira literária e se casar com o pretendente escolhido por ela mesma, sem a interferência do pai ou da família" (Costruba, 2018, p. 353).

Paulatinamente, o romance trabalhou com o descontentamento que o casal Almeida vinha sofrendo em relação às transformações ocorridas, com a implantação da República e as crescentes injustiças sociais sofridas pelos cariocas nativos ou imigrantes.

Personagens multilíngues e estereótipos culturais em *A Casa Verde*

Partindo do princípio de que a literatura não é apenas ficção/entretenimento, mas um meio de expressão do político, social, econômico e cultural de uma época, *A Casa Verde* retrata os conflitos culturais da sociedade brasileira e a constituição de estereótipos de estrangeiros que chegavam ao país. No romance, o casal Almeida descreve um país passando por profundas transformações e contradições. Para Costruba (2018) a ideia de europeização fica bem clara na escolha dos personagens centrais da trama, desde a escolha dos "nomes dos personagens, como no caso de Guilherme Boston e Mary Lane, antagonista e protagonista da história. Em *A Casa Verde*, especificamente, o olhar direcionou-se para a Inglaterra, terra do personagem de Mr. Lane" (Costruba, 2018, p 353).

O romance foca nos personagens de origem inglesa, mas não deixa de retratar outros personagens estrangeiros que vieram para o país, na então política de branqueamento da população brasileira

que estimulava a vinda, principalmente de europeus. Como é o caso dos imigrantes ingleses, italianos, franceses e irlandeses presentes na narrativa do casal Almeida. Entretanto, temos nesse período a chegada de imigrantes de outras regiões, como os ciganos, que são originários da Índia e tinham um tom de pele que variava do caucasiano até o negro, passando pelo pardo. Foi em virtude da chegada desses imigrantes, vindos de outros continentes que não o europeu, que se atribui o insucesso da política do “clareamento” do povo brasileiro (Cardoso, 2014).

Na obra, têm-se descrições minuciosas das características físicas e psicológicas dos personagens, além de discursos em várias línguas, como cigana, francesa, italiana, inglesa e irlandesa. Em *A Casa Verde* percebe-se a construção de um discurso multilíngue ideal para abordar questões ligadas à identidade e ao contexto da alteridade linguística de um grupo ou cultura. A justaposição de vozes, de discursos, de citações em inglês, francês, italiano e no dialeto cigano são constantemente intercalados na estrutura narrativa do romance.

Análise dos personagens que compõem a obra de “A Julinto”

Mister Jorge Lane – o tradicionalismo inglês

O primeiro personagem analisado é Mister Jorge Lane. Empreendedor estrangeiro, representava a chegada do progresso em terras brasileiras. Segundo Amed (2010), o fabricante inglês é retratado como uma pessoa metódica, pragmática e racional, não se permitia os “arroubos” emocionais, assim “Sr. Lane era o ‘típico inglês’” (Amed, 2010, p. 119). Na obra, os autores o descrevem como um homem que não gostava de sentimentalidades, o amante das artes, da elegância, do luxo e do conforto. Viúvo de uma mulher baiana, tinha uma filha mestiça de sangue brasileiro e inglês. Mister Lane enxergava a latinidade da filha como algo negativo, pois dava-lhe uma emotividade e espontaneidade exagerada diante dos fatos, ou seja, a miscigenação de raças em Mary se contrapunha pela retidão europeia e a suavidade latina.

De espírito empreendedor, o inglês apresentava ponderações racionais e sistematicamente em suas falas, apontava o sentimentalismo dos brasileiros e suas superstições como entrave para situações mais objetivas. Daí o impedindo de um melhor desempenho das atividades propostas para o desenvolvimento do país (Amed, 2010, p.122).

Além do personagem Mister Lane ser retratado como um típico inglês, é importante explicar que no romance se tem o uso constante de elementos relativos à Inglaterra. Segundo Costruba (2018) em várias cenas são utilizados elementos anglófilos. “Em muitos momentos, os personagens referem-se à residência como Green House, como se quisessem, de alguma maneira, idealizar uma experiência na Inglaterra. A comunicação familiar em Green House, ou melhor, os gracejos entre pai e filha eram na língua materna de Mr. Lane” (Costruba, 2018, p. 350), ou seja, nas conversas entre Mary e o pai, ambos usavam o inglês para se comunicar, como se pode notar no diálogo transcrito a seguir:

Para fazer a vontade ao pai, completamente, Mary lembrou-se de cantar uma canção inglesa e começou com voz límpida, mas mal segura:

The hours I spent with thee, dear heart

Are as a string of pearls to me.

I count them over every one apart, My rosary!

Era demais. Já não podendo conter a sua comoção, Mary fincou os cotovelos no teclado, escondeu o rosto entre as mãos e desatou a chorar.

Mr. Lane levantou-se de chofre.

-What is the matter with you?

-Não é nada... passou...

(Almeida; Almeida, 1932, p. 22).

Desse modo, além de caracterizar os personagens, de forma a deixar claro sua origem cultural, os autores ainda promoveram inserções de diálogos nas línguas maternas de cada um e, assim, promovem uma interação dos processos de aculturação e fenômenos linguísticos, como ressalta Bakhtin ao dizer que é envolta nessa relação interativa que o romance é plurilíngue e plurivocal, pois utiliza diferentes “dialetos sociais, maneirismos de grupo, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala de gerações, das idades, etc” (Bakhtin, 1993, p. 74).

Nesse contexto dialógico, os personagens vão sendo construídos perante os leitores, utilizando recursos apenas da linguagem verbal, o que leva o público a enxergar não apenas aspectos físicos dos personagens, mas também o espaço narrativo como um todo.

Mary Lane - a miscigenação do Brasil e Inglaterra

Outra personagem que traz consigo toda uma carga cultural é a protagonista Mary Lane. No caso dessa personagem, há o transitório entre o estilo inglês, herdado do pai, e o latino/brasileiro, herdado da mãe. Na obra, Mary é caracterizada pelos autores da seguinte forma:

Filha de baiana, o seu tipo compartilhava das duas raças, inglesa e brasileira. Se os cabelos eram negros, a pele era alva, e os olhos de um azul escuro, por vezes límpido, por vezes sombrio.

A originalidade do seu tipo e o seu modo aparentemente frio e concentrado faziam-na parecer antipática às pessoas vulgares; mas as que dela se aproximassem, ou mesmo de longe lhe observassem com atenção a doçura do sorriso e a harmonia do gesto, sentiam-se logo vencidas pela sua finura e o seu encanto. Como o seu tipo, a sua alma era modelada pela influência das duas raças fundidas. Impeto e reflexão; obstinação e piedade; independência e meiguice (Almeida; Almeida, 1932, p. 8-9).

No romance, a personagem de Mary Lane é o estereótipo da miscigenação cultural que ocorria no país, “de pai inglês e mãe baiana, seria a metamorfose pragmática do imaginário da cultura euro-

peia. A protagonista tinha hábitos e maneiras refinados como os europeus e também possuía as virtudes de simplicidade e coragem do povo brasileiro” (Costruba, 2018, p. 350). Outro fato relacionado a Mary é que frequentemente seu pai, Mister Lane, atribuía a emotividade e a irracionalidade da filha como sendo uma característica herdada da sua brasilidade, como pode ser observado no trecho:

O inglês contemplava a filha com atenção. Era a primeira vez que a via chorar sem causa conhecida. A sua natureza forte enchia-o de orgulho; atribuía-a à sua raça; era como que um fio da Inglaterra tras-passado de bom senso o temperamento tropical da moça e fazendo-a nesse ponto mais sua do que da terra em que nascera e da mãe de que viera. Via agora que as coisas mudavam e não estava contente. Não era homem de sentimentalidades e procurara por isso mesmo dar à filha uma educação libérrima fazendo-a praticar a ginástica, a natação, os exercícios a pé e a cavalo a par dos estudos de música, de desenho, de história natural e de línguas, que eram, a seu ver, esteios magníficos para lhe ampararem a imaginação de latina (Almeida; Almeida, 1932, p. 23).

Assim, nota-se que o casal Almeida procurou caracterizar, pela visão do próprio industrial inglês, a ideia que os europeus faziam do povo brasileiro como sendo pessoas movidas pela emoção. Segundo Amed (2010), Mary era o contraste entre a retidão europeia e a suavidade latina e oscilava entre a razão e a emoção. Dessa forma, a pesquisadora questiona se o dualismo cultural da protagonista “seria a saída para uma sociedade múltipla como a brasileira onde conviviam ciganos, operários anarquistas, negros e estrangeiros das mais diversas nacionalidades?” (Amed, 2010, p. 122). Analisando esse questionamento, pode-se dizer que Mary se destaca pela sua dialogicidade, ou seja, pela relação com os outros discursos dentro do romance, pois a personagem em si é definida pela sua complexidade cultural. Para Bakhtin (1993), ao criar estereótipos multifacetados, o autor torna possível o entrelaçamento de diversas vozes, que ressoam os aspectos culturais, sociais e linguísticos de um determinado período histórico.

[...] introduzido no romance, o plurilingüismo é submetido a uma elaboração literária. Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio-ideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos de sua época (Bakhtin, 1993, p. 106).

Nesse caso, destaca-se que a personagem protagonista passa a ser uma personagem redonda, pois constroem-se mecanismos de adesão afetiva e intelectual com o leitor. Em suma, essas personagens “são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor” (Brait, 2017, p. 50).

Madame Girard - a preceptora francesa

Madame Girard, professora e instrutora de Mary, é de origem francesa e veio para o Brasil em busca de melhores condições de vida. Na trama, é caracterizada como bem instruída nas artes da boa educação de moças e com conhecimento de filosofia. Possui uma aura saudosista de seu país e em

certos momentos recita trechos de obras famosas de escritores franceses. “A francesa abusava dos recitativos: com uma memória de anjo declamava Musset e Lamartine a propósito de tudo ou mesmo fora de propósito” (Almeida; Almeida, 1932, p. 11).

Segundo Amed (2010, p.180) “no romance *A Casa Verde*, a tutora de Mary, Mme. Girard, empregava constantemente expressões em Francês; -‘Je pense aux choses qui sont mortes’ “. O uso da língua francesa pode ser observado em várias páginas da narrativa, como no excerto abaixo, que relata o momento em que a protagonista atira, sem intenção, no garoto cigano que entrou furtivamente na residência.

- Madane Girard, matei um menino! – gritou Mary com desespero.

- Mon Dieu! Mon Dieu!

- Matei uma criança, sou uma assassina! Madame Girard, sou uma assassina!

- Mon Dieu!

- Talvez não tenha morrido... espere...

E a francesa curvou-se por sua vez e sacudiu os ombros do pequeno.

- Oui, oui... au secours!

Não grite – exclamou Mary imperiosamente.

- Chame a Rita. Precisamos escondê-lo antes que meu pai chegue. Que ninguém saiba disso, ouviu? Ninguém!

- Pas possible. Mon Dieu...

- Ninguém!

- Mais au contraire! Devemos chamar a polícia contar a verdade. Eu corro ao telefone (Almeida; Almeida, 1932, p. 16).

Dessa forma, ao usar diferentes expressões e palavras estrangeiras, os autores procuraram amalgamar os vários personagens estrangeiros presentes na obra. Com isso, percebe-se que o romance em análise cria uma heterogeneidade discursiva ao se apropriar da miscigenação linguística como um fator identitário e cultural, tornando-se um romance plurilíngue, ou seja, gera personagens estereotipados que se posicionam como reflexo e crítica de valores sociais de uma sociedade. De acordo com Bakhtin (1997), no romance literário os personagens são reflexos de um cotidiano, de uma realidade refletida pela escrita do autor.

O autor supera a resistência puramente literária que lhe opõem as formas antiquadas puramente literárias, os costumes e as tradições (o que, incontestavelmente, ocorre), sem jamais encontrar uma resistência de uma ordem diferente (a resistência ético-cognitiva do herói e do seu mundo) e, com isso, seu objetivo é criar uma nova combinação literária a partir de elementos igualmente literários, e também o leitor é solicitado a “sentir” o ato criador unicamente contra um fundo de convenção literária habitual; em outras palavras, sem que tampouco ele necessite sair dos limites do contexto de valores e de sentido da literatura entendida como realidade material (Bakhtin, 1997, p. 210).

Destarte, no caso de Mme. Girard, as falas dela traziam um entrelaçamento de culturas, e isso era um reflexo do que a *Belle Époque* produziu no país, originando a junção de várias expressões de imigrantes espanhóis, franceses, italianos, ingleses e vários outros que chegaram ao Brasil durante a Primeira República: “Nosso idioma era uma babel em expressões culturais, de sociedade eclética. A manifestação espontânea de nossa diversidade linguística era a maior evidência da pluralidade e diversidade existente no Brasil” (Amed, 2010, p 180).

Continuamente, o historiador Sevcenko (1995) explica que nesse período o Rio de Janeiro tornou-se o novo boulevard. Ser elegante era ser associado ao “chic ou smart”, reproduzindo dessa forma a cultura europeia como o modelo a ser seguido. O historiador explica que na passagem do século XIX para o XX, a então capital do país passou a se espelhar na França e na Inglaterra e “uma verdadeira febre de consumo tomou conta da cidade, toda ela voltada para a ‘novidade’, a ‘última moda’ e os artigos *dernier bateau*” (Sevcenko, 1995, p. 40).

Teresa Nutti - operária italiana

Tem-se ainda no enredo de *A Casa Verde* uma mulher italiana, que no início não é nomeada pelos autores, mas é caracterizada como louca. Somente em cenas posteriores é que a italiana é reconhecida pelo delegado que investiga o incêndio como Teresa Nutti. Na análise dessa personagem, é possível perceber que ela foi uma, dos milhares de italianos que chegaram ao Brasil com a missão de substituir os escravos recém libertos da escravidão. Entretanto, estrangeiros que vieram para o país com a promessa de bons trabalhos assalariados acabaram sendo explorados como mão de obra barata, sendo descartados e empurrados para a periferia das cidades brasileiras, onde viviam de forma miserável e doentes, a exemplo da personagem italiana, uma operária anarquista. No trecho do livro que narra o incêndio na fábrica de Mister Lane, é possível observar na conversa entre a italiana e o inglês uma hostilidade ao progresso industrial e à exploração da classe operária na época.

- Ah! Ah! Pensas que eu também não trabalhei, eu?! Sou da Europa, como tu; tu és da Inglaterra poderosa, senhora do mundo; eu sou da velha Itália, nação de pobres... Lá trabalhei desde menina; corria-me o sangue das unhas à força de lidar; não era o sol que eu via ao levantar-me da cama; era a lua, eram as estrêlas! Um fabricante como tu sugou a minha mocidade, passada sôbre o tear; quando após o serão eu recebia os míseros sete vinténs da diária, ainda me faziam admoestações... Ele está rico, que é mais estúpido e trabalhou menos do que eu! Isto é justiça?! Envelheci servindo ao patrão e ao amante que me roubou de meus pais. Desgraçada coisa, a mulher! Quando para um e para outro fui tida como inútil, deram-me um pontapé e... vai mendigar! Tive ódio da minha terra e da minha gente, e fugi. Aqui estou agora semeando ruínas, nem outra coisa pode plantar o desespero e a miséria (Almeida; Almeida, 1932, p. 34 e 35).

A discussão acalorada entre os personagens evidencia os conflitos reais entre imigrantes operários e patrões nos anos finais do século XIX e início do XX. No caso da personagem italiana, isso fica evidente na página 35, quando ela grita para o industrial inglês a expressão “ammazzalli i padronil”, que na tradução livre para o português diz “morte aos mestres”. No caso específico dos italianos, o processo

imigratório praticamente cessou; entretanto, surge o processo de migração de vários grupos estrangeiros, em sua maioria italianos, que deixaram outras regiões brasileiras e migraram para o Rio de Janeiro. Isso ocasionou vários problemas de ordem sanitária e de acesso a moradias, conseqüentemente, aumentou-se os números criminais na cidade e a burguesia carioca passou a chamá-los de anarquistas e arruaceiros (Trento, 1989).

Ao escrever sobre questões com a marginalização de imigrantes italianos em decorrência do processo de mecanização e industrialização das fábricas no país, Júlia Lopes e Filinto de Almeida constituíram uma pluridiscursividade no romance, bem como suas relações de alteridade, ou seja, o outro como foco de sua obra literária. Segundo Candido (2006), na passagem do século XIX, o Brasil no campo cultural mostrava toda sua ambigüidade, pois ao mesmo tempo era latino, de herança portuguesa e de imigração europeia, etnicamente marcado pela miscigenação africana e situado nos trópicos. Para o pesquisador, entre 1890 e 1910 as cidades brasileiras se transformaram.

A população mudou radicalmente. Não há mais escravos, os caipiras vão sumindo, chegaram magotes de italianos, espanhóis, portugueses, alemães. Há uma diferenciação social muito mais acentuada, quer no sentido horizontal do aparecimento de novos grupos, e alargamento dos que havia, quer no vertical, em que as camadas se superpõem de modo diverso, recompostas quanto ao número, à composição, aos padrões de comportamento (Candido, 2006, p. 164).

Observa-se ainda que, na construção de Teresa Nutti, até mesmo o fato de não a nomear inicialmente na narrativa foi estratégia de escrita, uma das formas de os autores trazerem para a narrativa os conflitos que marcavam a sociedade carioca, a crescente abertura de indústrias, porém, sem condições adequadas de trabalho e sem mecanismos legais para reger os pactos trabalhistas. Quando o casal Almeida apenas a intitula como “a operária italiana”, eles generalizam a classe operária e trazem reflexões sobre como ocorria a exploração desses estrangeiros que vinham para o Brasil fugindo das mazelas oriundas da Primeira Guerra Mundial, atraídos por promessas de um futuro melhor.

Guilherme Boston – o descendente irlandês

Outro personagem, também de origem imigrante, é o anti-herói da narrativa: o guarda-livros Guilherme Boston. Apesar de ser filho de brasileiros com ascendência irlandesa, considera-se um estrangeiro e como tal se acha superior aos outros pretendentes de Mary. Devido a sua miscigenação, o personagem tem convicção de que pode compreender e melhor entender os sentimentos da protagonista da história, que também é mestiça de inglês e brasileira. Na narrativa, Guilherme Boston é descrito assim:

Era um rapaz de estatura mediana, de rosto oval, claro e rosado, com olhos garços e cabelos loiros, raros e finos, primorosamente penteados; sôbre os lábios muito vermelhos arqueava-se-lhe o bigode pequeno, também loiro. Aparte a côr dos cabelos, que denunciava a origem estrangeira, tudo nele era vulgar, nem feio nem belo, sem nenhum traço saliente, sem nenhuma curva característica, sem nenhum defeito que interrompesse a monotonia das feições e lhe marcasse um ar próprio,

individual, distinto da massa comum e anómima da sua classe. Moralmente, todos o achavam “um bom rapaz”, por que era serviçal e insinuante, e a sua voz, pausada e doce, saía-lhe sempre em frases de bom conselho, bem ordenadas, indulgentes para as faltas alheias e sempre elogiosas para os patrões e gerentes das casas em que estivera empregado (Almeida; Almeida, 1932, p. 51-52).

Esse personagem é introduzido na narrativa quando Mary vai à fábrica do pai após o incêndio provocado pela italiana. Logo à primeira vista, Guilherme Boston se interessa pela filha do patrão, dando início aos conflitos típicos da trama romanesca, que assim tem seus protagonistas Mary e Eduardo Abrantes e o antagonista da história, Guilherme Boston, que faz de tudo para casar-se com a “mocinha” e herdar toda a herança da família Lane. No excerto abaixo, nota-se que o guarda-livros acredita que, por ser mestiço, é capaz de compreender os sentimentos de Mary Lane, pois os dois tinham em comum a miscigenação de raças.

Também êle, o pobre Guilherme Boston, era meio crioulo, também êle era descendente de irlandeses, porque seu avô paterno, há longos anos, havia emigrado da verde Erin para vir trabalhar nos campos inexplorados da província do Rio, de S. Gonçalo ao Pôrto das Caixas. Ou fôsse por esta afinidade de raça, ou porque a beleza de Mary esplendesse realmente nesse dia pelo nervosismo que a realçava, o caso é que Guilherme sentiu-se tonto e presentiu desde logo que aquela formosa criatura franzina lhe viria dali por diante todo o bem – ou todo o mal da sua vida (Almeida; Almeida, 1932, p. 48).

Na trama, Guilherme é o personagem antiético que tenta a todo custo separar Mary e Eduardo Abrantes, usando exatamente a questão cultural e a miscigenação para se aproximar e tentar despertar o interesse da pretendida. Segundo Amed, o antagonista era “a personagem, que tinha que ser combatida por significar o desequilíbrio e desvio social, figurava como indivíduos/personagens mais vulneráveis à corrupção” (Amed, 2010, p. 122).

Dessa forma, percebe-se que Guilherme Boston representava uma reflexão dos autores sobre o caráter humano e a natureza social que constroem os indivíduos pertencentes a uma sociedade de aspectos múltiplos, como a sociedade carioca da época. Guilherme acreditava que, por ser descendente de irlandeses, era superior ao Doutor Eduardo Abrantes, que era brasileiro, “criado na pobreza honesta e diligente”, como o definiu o casal Almeida. Eduardo, apesar de ter vindo da pobreza, cursou medicina com muito esforço e privações econômicas, e isso o tornou sensível ao ponto de se tornar conhecido como “o médico dos pobres”. Assim, observa-se o choque cultural e ainda particularidades individualistas de que o estrangeiro era superior ao brasileiro nativo. Essa concepção é reflexo da *Belle Époque*, que pregava a idealização de modos e costumes culturais originários da Europa.

Luis Ulka – o povo cigano

O último personagem analisado é o cigano Luis Ulka, que foi alvejado no início da trama. Apesar de os ciganos terem emigrado para Brasil desde o seu “achamento”, principalmente o grupo intitulado *Calons*, oriundo de Portugal, é somente na virada dos séculos XIX para o XX que se nota um grande fluxo

desses imigrantes, atraídos pela mesma política do clareamento da população brasileira que atraiu os imigrantes europeus. Entretanto, os ciganos que chegaram ao solo brasileiro eram do grupo *Rom*, vindos principalmente do Leste Europeu, e falavam a língua romani. Foi por meio desses imigrantes que cessaram as investidas do governo brasileiro para embranquecer a população (Teixeira, 2007).

Ainda segundo Teixeira (2007, p. 50-51) “a maior parte dos ciganos da Europa Oriental migrou para o Brasil no final do século XIX, juntamente com a primeira grande onda migratória de italianos, alemães, poloneses e russos”.

De acordo com Teixeira (2007), mesmo fazendo parte da história da imigração brasileira e vindo de países como Romênia, Rússia, Itália, Hungria e Bulgária, esse grupo não entrou na historiografia da imigração no país desde a colonização, somente no final do século XIX é que se tem registros oficiais dos ciganos em solo brasileiro.

Desse modo, ao trazer um personagem cigano na obra, o casal Almeida se mostrou atento ao apagamento que esse grupo tinha perante a sociedade brasileira. Em *A Casa Verde*, Ulka, mesmo sendo brasileiro nato, se considerava um estrangeiro devido a sua origem cigana. No romance, esse personagem se denomina pertencente à nação cigana Calons e falavam o dialeto calon. Na obra, os autores dedicam um capítulo, intitulado “Os Calons”, ao retrato do dia a dia de um acampamento cigano nos arredores do Rio de Janeiro. Nessa parte existem vários diálogos em língua cigana, como na cena em que a italiana Teresa Nutti, fugindo da polícia, se depara com o grupo nos arredores do bairro de São Gonçalo e tenta uma aproximação:

A toada gemente da canção, a voz lacrimosa da rapariga, atraíram primeiro que tudo a atenção da velha. Teresa estacou escutando a música ingênua e contemplando o rosto simpático e triste da moça. Depois, como esta continuasse, a velha louca foi-se aproximando. Sentindo-lhe os passos, a rapariga voltou-se e ao ver junto de si a estranha e repelente criatura, soltou um grito de susto, erguendo-se e correndo para o acampamento:

– Daí, vem um bengue! Um chuça-bengue.

Uma velha magra e baixa entreabriu uma das barracas e gritou em resposta:

- Que godês são êsses, chavina?

- Chucá-bengue, bata!

A velha, depois de examinar Teresa também com algum espanto, riu-se.

- Que bengue... E’ ronin quindin.

- Santíssimo Duvel! Então é nachindô do Hospício, respondeu a moça já à porta da barraca, agarrando o braço da mãe.

Teresa Nutti queria falar, mas a voz perdera-se-lhe por completo, de sorte que abrindo a boca apenas deixava ouvir um som rouco, muito frouxo, quase imperceptível.

- Não sima chibé, dà! Diquinha como despandinha a boca e não descovina um ai.

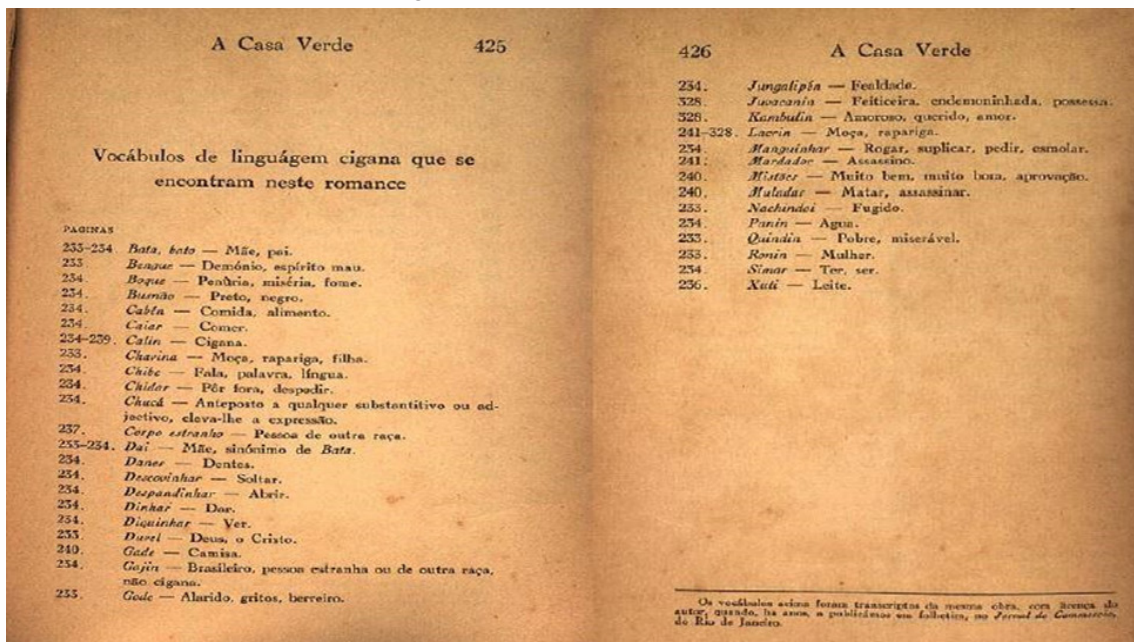
- Ih! Que dous dánes busnãos?

- Não é calin, não dai?
- Que calin, que! É gajin.
- Que jungalipén! Vais chidá-la, bata, vais?
- Para quê? anda talvez manguinhando. O que ela sima é bôque.
- Vamos-lhe dinhar de caiar, bata?
- Dinha-lhe algum cabén

(Almeida; Almeida, 1932, p. 236-237).

No trecho acima, constata-se o uso de várias palavras ciganas. Porém, como era um dialeto que grande parte dos leitores do romance desconhecia, os autores pontuaram em nota de rodapé informando que ao final do livro tinha um glossário do vocabulário cigano usado no romance. Demonstrando todo o engajamento dos autores em divulgar o dialeto Calon, segundo Amed (2010), em *A Casa Verde* esse grupo teve não só um capítulo intitulado com sua denominação enquanto povo/nação, mas também páginas finais dedicadas à transcrição de seu vocabulário.

Figura 5. Glossário de palavras usadas no romance em dialeto calon. Esse glossário foi impresso tanto na primeira versão em folhetim, como na segunda versão em livro, publicada em 1932



Fonte: Almeida; Almeida (1932).

De acordo com Amed (2010, p. 179), Júlia Lopes e Filinto de Almeida “pesquisava expressões utilizadas pelos ciganos como vimos em *A Casa Verde*, inserindo-as ao longo de algumas narrativas”. No glossário, os autores indicavam as páginas, as palavras em dialeto calon e o significado em português da expressão. Com isso, representam e caracterizam aspectos da vida cigana, que não era retratada nos romances até então.

Essa percepção dos autores em relação aos ciganos é para Bakhtin (1990) o que o romance promove durante a sua evolução, tendo como base a concepção do homem e do mundo que o rodeava, buscando compreendê-los por meio de gêneros linguísticos, ora representando, ora questionando sua constituição. Por isso, é pertinente dizer que *A Casa Verde* disponibilizou uma dinâmica multifacetada e misturou elementos literários e cotidianos para conceber uma visão multicultural dos indivíduos e sociedade da época.

Considerações finais

Findas as análises dos personagens, é possível concluir que o romance *A Casa Verde* disponibiliza múltiplos mecanismos de identificação do leitor com os seus personagens. Com isso desenvolve elementos reais do cotidiano, elegendo para sua discussão questões ou temáticas pertinentes ao momento de sua concepção, no caso, a pluralidade cultural e linguística que foi o Brasil na transposição do período imperial para o republicano. Ou seja, na intitulada *Belle Époque Tropical*, o país foi um caldeirão de raças e culturas.

Num cenário de grandes mudanças, é possível observar que *A Casa Verde* disponibilizou para seus leitores uma visão ampla e ao mesmo tempo detalhada das transformações socioculturais que o país sofria. Identificou-se, neste trabalho, que o romance de Júlia Lopes e Filinto de Almeida não foi apenas uma narrativa de entretenimento. Com seu modelo realista, o gênero trabalhou problemas e temas, como a chegada de imigrantes no país e sua adaptação aos costumes e cultura dos brasileiros, propondo transformações comportamentais individuais e coletivas, *A Casa Verde* mostrou como era o comportamento da sociedade da época, ao mesmo tempo que esclareceu sobre as questões culturais do Brasil na virada dos séculos XIX para o XX.

As pontuações feitas nesta análise de cunho bibliográfico da obra *A Casa Verde* possibilitam dizer que a narrativa cumpre, de fato, o papel de mostrar personagens modelos ou estereótipos culturais, sociais e religiosos.

O romance é considerado de amor e maniqueísta, ou seja, possui a presença do herói, da heroína e do vilão, da luta do bem contra o mal, mas não deixa de contextualizar o multiculturalismo existente na *Belle Époque* brasileira, na qual a sociedade do país incorpora costumes e tradições europeias, a cultura do Brasil recém-saída do período escravocrata. Assim, acrescenta-se à miscigenação do português com o indígena, o africano, os imigrantes que chegaram massivamente ao solo tupiniquim.

Destarte, o multiculturalismo presente na obra *A Casa Verde* pode ser observado com o reconhecimento da existência de diversas culturas e da diversidade linguística em construção no país, que passava por complexos conflitos culturais e linguísticos. É possível dizer que os autores buscavam representar no romance o tempo e o espaço social do país, ou seja, *A Casa Verde* pode ser entendida como expressão de uma semiose social, cultural e linguística do Brasil República. Ao darem esse caráter multicultural à obra, Júlia Lopes e Filinto de Almeida convergem para o que Bakhtin (1990) descreve como relações de alteridade e ao mesmo tempo individualização, o que o romance promove por meio

da língua/linguagem perante o social e/ou cultural: "A linguagem do romance é construída sobre uma interação dialógica ininterrupta com as linguagens que a circundam" (Bakhtin, 1990, p. 191).

A Casa Verde pode ser percebida como uma prosa literária fortemente conectada com as raízes de uma época histórica, que remontam a um processo construído através do pensar nas diferenças culturais dos outros; criando assim na sua trama prosaica uma relação de alteridade e empatia linguística pelo falar do outro, pois "o processo literário é inalienável do processo cultural" (Bakhtin, 1997, p. 376).

Ao analisar a obra, percebe-se que os autores deram voz ao multiculturalismo linguístico que ocorria com a chegada dos imigrantes e, assim, estabeleceram uma relação linguística entre texto literário e contexto social, ou como Candido (2006) explica, a obra literária cumpriu seu papel linguístico ao estimular experiências inesgotáveis no leitor, que uma vez em contato com o texto literário tem uma visão histórica e social do que o cerca. Portanto, esse entrelaçamento de texto literário, sociedade e língua estrangeira presente no romance *A Casa Verde* possibilitou o multiculturalismo pluridiscursivo dos personagens.

Referências

- ALMEIDA, Júlia Lopes; ALMEIDA, Filinto. **A Casa Verde**. São Paulo: Editora Nacional, 1932.
- AMED, Jussara Parada. Tese de Mestrado Intitulada: **Escrita e experiência na obra de Júlia Lopes de Almeida (1862 – 1934)**. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-080210-163035/pt-br.php. Acesso em: 08 mar. 2022.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo. Hucitec Editora, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 2ª ed. São Paulo: Hucitec Editora, 1990.
- BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Contexto, 2017.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Editora Ouro Sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CARDOSO, Lourenço. **O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil**. Tese apresentada na Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Araraquara, 2014.
- COSTRUBA, Deivid Aparecido. Entre o real e o ficcional: uma análise do romance *A Casa Verde* (1898-1899). **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 25, n. 40, p. 335 - 357, dez. 2018.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5ª edição. São Paulo: Atlas, 2010.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1994.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa Social: Teoria, Método e Criatividade**. Petrópolis: Vozes, 1995.

RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional: Departamento Nacional do Livro, 1994.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. Brasília: Brasiliense 1995.

SILVA, Nahete de Alcântara. **Júlia Lopes de Almeida e sua trajetória de consagração em O País**. Tese. João Pessoa, 2015.

TEIXEIRA, Rodrigo Corrêa. **Ciganos em Minas Gerais: uma Breve História**. Belo Horizonte, Crisálida, 2007.

TRENTO, Ângelo. **Do outro lado do Atlântico: um século de imigração italiana no Brasil**. São Paulo: Nobel, 1989.

A INTERTEXTUALIDADE E A METAFICÇÃO NO ROMANCE *A AUDÁCIA DESSA MULHER*, DE ANA MARIA MACHADO

Romilson Albat Gomes Cabi

Introdução

A audácia dessa mulher é um romance que propõe a releitura de um clássico da literatura brasileira, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Revisitando questionamentos levantados pelos leitores e críticos de literatura desde a primeira publicação da obra de Machado de Assis, em 1899, reflete sobre a atribuição de significados com base em discursos hegemônicos e em interpretações orientadas conforme objetivos preconizados pelo leitor. Publicado já há um século, *Dom Casmurro* ainda hoje provoca debates acerca da percepção sobre o que seria o amor, a traição, e sobre a possibilidade de adultério por uma das protagonistas do romance, Capitu. Posteriormente, a obra recebeu outras leituras e críticas a apontar para ciúmes e traições do próprio marido, Bentinho.

Nesse sentido, Ana Maria Machado aborda a situação das mulheres no cenário literário sob um novo ângulo, despertando a consciência feminina por meio do depoimento de Capitu no seu diário; do empoderamento de Bia, protagonista do romance; e de todas as outras vozes femininas que embasam uma nova visão da literatura brasileira, o que foi possível a partir das experiências e técnicas utilizadas pela escritora, capazes de dialogar com outras entidades da literatura. Ana Maria Machado deixa, assim, uma assinatura na escrita entre o moderno e o pós-moderno e garante protagonismo a mulheres fortes que desafiaram paradigmas impostos pelo patriarcado há séculos, exigindo a liberdade e a promoção dos direitos de igualdade.

Embora menos importante pelo rumo da nossa discussão, é necessário sublinhar a audácia da autora em apontar também outros problemas sociais que geram debates nas universidades, mídias e redes sociais, entre eles a desigualdade, a escravidão, os maus tratos e o trabalho infantil, assuntos que servem de apoio para melhor organizar a ideia principal deste texto.

O despertar da consciência feminina

A desigualdade de gênero, o empoderamento feminino, a autonomia e a liberdade nas decisões são pontos debatidos durante séculos nas lutas desencadeadas pelas mulheres, lutas que visam educar as mentes para uma sociedade melhor, alterando o círculo vicioso ainda presente das decisões centralizadas nas mãos dos homens, um círculo proibitivo e limitador da participação feminina na vida política, econômica e cultural. Desde sempre, são pontos centrais nos movimentos femininos de luta contra qualquer tipo de opressão e desigualdade de gênero, e são necessários, pois a história nos mostra que às mulheres foram negados até os seus direitos mais básicos de cidadania.

As mulheres eram, e ainda são não raras vezes, vistas como incapazes de contribuir intelectualmente para o desenvolvimento e bem-estar da sociedade, o que as tornava dependentes das decisões dos homens para tudo, inclusive e principalmente quanto a com quem deveriam se casar e formar uma família. Com o avanço dos tempos, houve mudanças importantes em todas as áreas de convivência humana, gerando um novo olhar sobre o que a sociedade impunha como padrão.

Em *A audácia dessa mulher*, é possível observar transformações significativas na escrita feminina, que contribuiu bastante para a reflexão do que é considerado cânone na literatura brasileira, alertando sobre a presença de uma nova era na qual a luta contra a desigualdade pode e deve ser desencadeada em diversas frentes, quer política, social, cultural ou religiosa, a era em que a mulher deve definir e trilhar o caminho que escolher sem interferência das opiniões alheias.

Nesse contexto, será injusto um estudo orientado somente para o texto ou para o leitor sem fazer uma menção à escritora. Ana Maria Machado não se deu ao luxo de se declarar feminista, mas a sua escrita mostra o seu posicionamento, a sua preocupação em relação às condições das mulheres na sociedade brasileira. Conforme consta na página da Academia Brasileira das Letras, foi professora, editora, jornalista, pintora, tradutora, escritora e um dos membros ativos dessa academia, ganhando vários prêmios ao longo do seu percurso profissional.

E, sem nenhuma dúvida, estamos perante uma obra escrita por uma mulher com vasta experiência de lutas e conquistas. A escrita de um bom romance exige experiência de vida, principalmente com a leitura, pois, como o destaca a própria Ana Maria Machado (1999), narrativas não são construções isoladas e as opiniões derivam umas das outras:

Os livros continuam uns aos outros, apesar de nosso hábito de julgá-los separadamente. Não fui eu quem disse isso, foi Virginia Woolf. Limito-me a lembrar e concordar. E não apenas porque existe uma tradição literária em que esses livros se inserem, fazendo com que nenhuma obra possa ser um fato isolado e solitário, mas tenha sempre que ser o resultado de muitos séculos de se pensar em conjunto, de tal forma que a experiência coletiva está sempre por trás da voz individual. Mais que isso, porém: **a leitura aproxima livros diversos. O que o autor leu está embebido nele e passa para sua escrita.** Acontece o mesmo com aquilo que cada leitor já leu antes e vai fazer dialogar com o que está lendo agora. Ou ainda com o que guardará do que está lendo neste momento e, em algum ponto do futuro, acionará para incorporar a sua vida ou a outras leituras. Livros que continuam uns aos outros (Machado, 1999, p. 104, grifos meus).

Em consonância com a autora e alguns teóricos da literatura, como Virgínia Woolf, compreendemos que nenhum pesquisador parte do nada para alcançar o resultado e nenhuma pesquisa realizada é inédita, mas sim produção continuada. Os nossos discursos de certa forma são o resultado de um conjunto de pensamentos e pesquisas de longa data; por isso, nenhum livro atua individualmente sem fazer menção a outros livros e outros pensamentos. Com sua vasta experiência com a leitura e a escrita, Ana Maria Machado nos presenteou com um romance intertextual, no qual dialoga com vários autores e teóricos literários para dar mais ênfase e legitimidade na afirmação de suas ideias.

Invisibilizado na sociedade, o protagonismo feminino é definido como objetivo principal do romance, dando oportunidade às mulheres de emitirem suas vozes e controlarem a narrativa. Como se pode constatar, Machado utilizou a estrutura narrativa conhecida como *mise en abyme*, um fenômeno ou recurso da literatura que permite contar uma história dentro de outra história. Segundo Eliza Bachega Casadei:

O termo *mise en abyme* é operacionalizado por André Gide, em 1893, a partir de um sentido bastante preciso: em uma narrativa, o *mise en abyme* corresponderia ao fragmento de um texto capaz de reproduzir, tal como uma miniatura, o texto em sua inteireza, o todo do texto (Casadei, 2012, p. 132).

Ou seja, as narrativas contêm outras narrativas dentro de si. Essa técnica permitiu que a autora contasse várias histórias e depoimentos numa única narrativa, sempre protagonizando e dando vozes às mulheres.

Como se pode observar na narrativa principal de *A audácia dessa mulher*, a protagonista, Bia, é uma cronista de viagens que incorporou bem a fase moderna com o espírito de mudança, possuindo uma experiência radical em relações conjugais pós-moderna. Ou seja, é uma mulher com uma visão crítica além do seu tempo e, por meio de um livro de receitas/diário, conta a versão oculta da história de Capitu após um século de silenciamento em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Capitu era vista como um símbolo da infidelidade, uma vez que sua história foi narrada em primeira pessoa pelo próprio marido, sem que se desse a ela a oportunidade de voz e defesa.

A narrativa de *Dom Casmurro* gerou e ainda gera diversas interpretações entre leitores, acadêmicos e críticos de literatura. Ana Maria Machado faz questão de trazer essas discussões, incluindo nas falas das personagens Bia e Virgílio observações acerca dos comentários correntes quanto à veracidade ou não da infidelidade de Capitu.

VIRGÍLIO: É um amigo que induz o marido ao ciúme, como no caso de Otelo? Ou é um amigo que acaba amante da mulher do outro, como em *Dom Casmurro*?

BIA: Para um cozinheiro, você até que conhece literatura...

VIRGÍLIO: Conhecer esses dois é elementar. Você é que surpreende. Para uma turista, até que está muito à vontade para falar de tragédia.

[...]

BIA: Uma coisa não tem nada a ver com a outra. Mas, pelo jeito, você tem uma certa tendência a aceitar estereótipos e repetir ideias feitas...

VIRGÍLIO: Não precisa agredir.

BIA: Não estou agredindo. Estou só comentando, porque fiquei pensando no que você falou sobre o *Dom Casmurro*. Fiquei meio impressionada com a tranquilidade com que você diz que a Capitu traiu Bentinho com o melhor amigo dele.

VIRGÍLIO: Espere aí! Não sou eu quem diz isso. Está no livro. Quem disse foi o Machado de Assis. Se não gosta, vá reclamar com o autor (Machado, 1999, p. 17, grifos meus).

Isso mostra claramente os conflitos nas interpretações, as divergências de opiniões na atribuição de significados a um texto literário. Provoca-se, assim, uma crise na teoria e crítica da literatura, uma vez que estamos perante duas interpretações diversas: uma orientada para o leitor, que, segundo Carmo Gomes (2014), é quem passa a produzir sentido ao texto de acordo com suas crenças, necessidades e interesses; e a interpretação orientada para o autor, configurando-o como o único atribuidor de verdadeiro significado. Na busca dessa liberdade interpretativa para as leituras literárias, surgem cada vez mais pesquisas sobre o assunto, tentando preencher um vazio que sempre existiu na crítica literária. Nesse caso, segundo Kevin J. Vanhoozer:

A “guinada literária” da filosofia tem incentivado uma enxurrada de obras em teoria literária. O “teórico” da literatura influi nos princípios e métodos que governam a interpretação e a avaliação. **A tarefa fundamental não é a exegética, a de dizer o que determinado texto quer dizer, mas sim, a teórica, de descrever e explicar exatamente o que os intérpretes estão buscando.** Disso decorre que o teórico da literatura deve ter consciência do contexto social e cultural mais amplo do intérprete. **Pela perspectiva da teoria literária, não podemos mais limitar a interpretação à tarefa prática de obter o significado dos textos, mas precisamos incluir a tarefa de situar o intérprete.**

Por trás das diversas teorias e práticas de interpretação textual ocultam-se questões filosóficas maiores. De fato, implícitas na questão do significado, estão questões sobre a natureza da realidade, a possibilidade do conhecimento e os critérios para moralidade (Vanhoozer, 2005, p. 24, grifo meu).

Conforme o autor, estamos perante uma realidade em que podemos observar discursos por todos os lados, o que permite ou possibilita múltiplas leituras sem a necessidade de ficar preso ao texto de forma objetiva, mas sim, como uma extensão política onde podem ocorrer várias interpretações. No pós-modernismo, a literatura se transformou em um espaço de lutas que abrange várias áreas do entendimento humano, como a filosofia, a sociologia, a linguística etc., dependendo do posicionamento e objetivo que o leitor quer atingir.

Ao longo do romance, além da história do empoderamento feminino e a luta contra a desigualdade de gênero protagonizada pela Beatriz Bueno (Bia), podemos ainda constatar várias outras histórias de mulheres que desencadearam lutas de autoafirmação em todos os setores de desenvolvimento social e humano da sociedade brasileira. Entre elas, destacamos a história de Ana Lúcia, secretária e amiga da Bia, uma menina que, apesar da pressão do noivo e da família, decidiu seguir os próprios sonhos, continuar trabalhando como editora e participar de um concurso público: “— Não sei como é que vai ser quando a gente casar... — concluiu. — Porque eu não pretendo mesmo parar de trabalhar. Ainda mais se passar no concurso e tiver um emprego bom, garantido...” (Machado, 1999, p. 41). É uma personagem bem esclarecida, organizada e inteligente, o que claramente aponta um seguir dos passos da protagonista, amiga e estrutura. E com a interferência de Juliano em sua vida, o roteirista que trabalha na série televisiva com Bia, compreende-se o desenvolvimento de um triângulo amoroso igual ao de Bia com Fabrício e Virgílio, sinalizando autonomia nas suas decisões e escolhas.

Além das personagens mais centrais na narrativa, ainda podemos acompanhar a história não concluída de uma série televisiva intitulada *Audácia*, que deu título ao romance e que Bia ajudou a produzir, concedendo consultoria sobre viagens e o modo de convivência das pessoas do século XIX, o tempo histórico da série. O enredo, sobre dois jovens apaixonados, Cecília e Felipe, que acabaram casados e construíram uma família, foi desenvolvido na base da traição, dos ciúmes e da audácia da esposa em querer vingar o comportamento do marido, um homem que se deixava levar pelos prazeres do mundo com o apoio de um amigo. Nesse contexto, a série assume uma abordagem pouco vista e diferenciada sobre as histórias e produções representativas do século XIX. Ainda, dentro do enredo de *Audácia*, é possível encontrar a dura realidade das mulheres escravas, principalmente de Rosa, uma ama de leite que deveria abandonar seu filho para cuidar e alimentar o recém-nascido dos senhorios. Uma história que certamente nos lembra *Pai contra a mãe*, de Machado de Assis, o que pode ser coincidência ou escolha proposital por parte da autora.

Apesar de não fazer parte do foco principal da narrativa, encontramos também em *A audácia dessa mulher* a história de vida dura e de conquistas de dona Belmira, mãe de Virgílio, amante da Bia. Uma mulher forte, que educou sozinha seus filhos depois da morte do marido, criou sua empresa e foi bem-sucedida no mercado. Ouvimos dela sua trajetória de luta, seus comentários e sua opinião acerca dos relacionamentos sofridos que tem visto, da dor que amigas passam com seus maridos:

E uma das cartas que estavam no envelope junto com o caderno, justamente a carta de Lina, me mostrou que eu até tive sorte. A situação dela era muito pior. Um marido que a tratou daquele jeito [...] Sei lá, tenho visto tanta coisa acontecendo com minhas amigas que às vezes penso que talvez seja uma sorte ficar viúva antes do marido aprontar uma dessas, talvez toda mulher tivesse o direito de ficar viúva cedo na vida, divorciar não adianta, é um alívio que só vem depois da dor, da humilhação, da decepção. Viuvez, não. É melhor, é só o sofrimento da perda, a saudade, mas a imagem do grande amor fica inteira, até maior, a gente não fica achando que escolheu mal, que é culpada de não ter visto antes o canalha que aquele príncipe encantado podia ser... (Machado, 1999, p. 102).

Todas essas narrativas construíram uma base sólida sobre os dilemas que envolvem o amor, ódio, traição e ciúmes, criando cenários que se encaixam com a realidade da nossa sociedade. O mais importante nisso é o controle da voz feminina e o paradoxo interpretativo causados pela autora, ou seja, a inversão da posição de ordem dos deveres imposta pela sociedade há séculos: “— Um homem que adora ficar na cozinha e uma mulher que gosta de viajar sozinha” (Machado, 1999, p.13). Contudo, existem casos particulares de mulheres que, séculos atrás, viajavam sozinhas em busca de independência e autonomia. Como refere a autora:

E aí descobri que houve algumas mulheres viajantes que também escreveram. Muitas delas, inglesas ou alemãs que vieram para dar aulas... E fizeram observações interessantíssimas, em cartas e diários. Não só porque muitas vezes tinham acesso a uma intimidade doméstica vetada aos outros visitantes, mas também porque elas eram uma espécie de vanguarda do pensamento — ou do comportamento — em seus próprios países. Mulheres que resolveram ganhar a vida por conta própria, com seu trabalho, sem depender de pai ou marido. Na certa, isso fazia com que ficassem muito atentas e sensíveis para observar a cultura alheia. Afial

de contas, naquele tempo, uma mulher que atravessava o Atlântico sozinha, e vinha trabalhar por sua conta e risco num país considerado selvagem, só podia ser alguém especial... (Machado, 1999, p. 22).

Com isso, vale ressaltar que a “audácia” não se restringe somente às personagens fictícias encontradas nas narrativas, mas também à própria autora por querer mudar o cenário vicioso dessa sociedade tóxica e machista dentro da literatura. Esse é, com certeza, um sinal de mudança, embora ainda se tenha muito a fazer para que sejam garantidos os direitos de igualdade e a liberdade das mulheres.

Sem querer fugir do objetivo do presente trabalho, mas não posso deixar de constatar uma pequena coincidência entre a vida da escritora e a das personagens: Bia é uma mulher viajante, jornalista, escritora e profissional de referência; Ana Lúcia é funcionária de uma editora, uma moça inteligente e com muito gosto pela leitura. Considerando que todas as suas narrativas infantis são inspiradas no dia a dia dos filhos e familiares, uma fusão entre a escritora e essas duas personagens do romance é provável, podem ter sido inspiradas na trajetória de vida da própria Ana Maria Machado: “Bia conversou foi com uma moça inteligente e sensível, de garra, gana de seguir em frente, e uma paixão por livros em tudo semelhante à sua [...] Daí para arrumar para ela um emprego numa editora foi um pulo” (Machado, 1999, p. 27). Pesquisas sobre a vida de Ana Maria Machado mostram que ela também viajou muito e viveu em alguns países estrangeiros, como Argentina, França e Inglaterra, e conheceu muitas culturas diferentes do Brasil. Em outras palavras, pode-se dizer que é um espírito aventureiro com uma boa capacidade de adaptação. E é fundadora de uma editora para publicação de livros infantis, o que nos remete à experiência profissional de Ana Lúcia. São observações que ampliam significados e podem servir de objeto para estudos futuros.

Apesar de o romance ser ousado ao abordar um assunto delicado, que envolve a releitura de *Dom Casmurro* por meio do depoimento de Capitu e, também, o empoderamento por parte da Bia e outras personagens femininas, ainda é possível, de um ponto de vista crítico, deparar com questionamentos que podem ou não desencadear outros estudos. Exemplificativas são perguntas como: será que o romance foi mesmo ousado de acordo com o título? O resgate da história, a versão oculta de Capitu e uma contra-acusação de traição ao Bentinho surtiu efeito? Será que a personagem conseguiu mesmo ser independente em relação a sua ideologia pós-moderna?

As indagações podem ser diversas, dependendo do modo como cada leitura for feita, se o leitor acreditar ou não nos significados encontrados dentro do romance, ou se acreditar em uma leitura contextualizada de acordo com sua experiência de vida. Dependendo da direção escolhida, cada leitor pode mobilizar recursos que justifiquem suas leituras em conformidade com suas crenças e ideologias.

Nessa ótica, é possível que sejam os mesmos motivos de Ana Maria Machado em sua relação com *Dom Casmurro*, provocando a construção de *A audácia dessa mulher*. Sendo assim, significa a realização de um trabalho que exige pesquisas aprofundadas e a aplicação de muitas experiências de vida, pois quando se trata de estudar ou parodiar um clássico como *Dom Casmurro*, é preciso extrema atenção e profissionalismo. Além da crítica inerente, um texto desse teor resulta em grande benefício à cultura literária, incentivando mais obras do gênero e mais estudos críticos a respeito.

Segundo Hutcheon (1991, p. 165), "A paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno". Em concordância com a autora, toda boa obra tem essas contradições, ou melhor, é bem compreensível atribuir notas e, simultaneamente, questioná-la do ponto de vista da teoria e crítica literárias. Isso foi encontrado na obra em destaque: ao parodiar *Dom Casmurro*, enaltece Machado de Assis como um gênio literário de todos os tempos.

Todas as indagações antes citadas levam em direção aos estudos de Spivak (2010) sobre a situação de marginalidade feminina, discutida na sua obra *Pode o subalterno falar?*, na qual problematizou a condição social das mulheres, principalmente das indianas em um contexto patriarcal e pós-colonial: a "mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir" (Spivak, 2010, p.15).

Esse é um dos principais problemas encontrados em diversas civilizações. Em *A audácia dessa mulher*, o tema foi reproduzido de forma fictícia e proposital, evidenciando o poder patriarcal como o detentor da tomada de decisões. Pode ser observado na criação da personagem Bia, apesar de desempenhar um papel principal no empoderamento feminino contemporâneo, a jovem faz-se ouvir não pela sua experiência e privilégio, mas porque é a voz narradora da história. Suas ideias brilhantes ao longo do processo de produção da série televisiva acabam sempre sendo ignoradas, pois a decisão final cabia a uma única pessoa, Muniz, autor e responsável pelos detalhes da série: "— De qualquer modo, só vai dar para ter essa dúvida se a cena não for cortada. E quem resolve isso é o Muniz, quando você mostrar a ele. Mas pode dizer que eu gostei, se é que isso tem qualquer importância" (Machado, 1999, p. 68).

Em relação a Capitu, uma vez tendo o monopólio da história, era de se esperar um depoimento que defendesse sua honra em relação à traição insinuada em *Dom Casmurro*, contando sua versão, assim como contra-atacando o marido com a mesma dose de acusações sobre a infidelidade.

Vou refletir sobre ela e depois decidirei o que fazer. Não tenho com quem discutir o ocorrido, visto que envolve meu marido e minha melhor amiga. Por isso, após uma noite sem sono e antes de seguir para minhas orações na missa das nove, recorro agora a estas páginas, único desabafo possível. **Não tenho dúvidas do que vi ontem — os segredos ao canto da janela, os suspiros, os olhares a se buscar durante toda a noite (ele à janela, ela ao pé do piano), o gesto de Santiago a ponto de beijar a testa de Sancha quando os surpreendi**, o modo como ele mirava seus braços, a despedida lânguida, num aperto de mão demorado e esquecido... Não foram intrigas, ninguém me contou (Machado, 1999, p. 87, grifos meus).

Embora muito bem pensado e elaborado, o contra-ataque ao Bentinho, que se apresenta como o vilão nessa versão, possibilitando outras interpretações ao cenário, ainda parece muito obscuro como resposta buscada há várias décadas pelos leitores e críticos literários à pergunta "Capitu traiu ou não traiu?", gerando mais paradoxo interpretativo sobre o assunto. Assim sendo, entende-se que, da mesma forma como não é possível dizer se a Capitu traiu ou não traiu em *Dom Casmurro*, assim Ana Maria Machado não deixou também clara a traição em *A audácia dessa mulher*. Mais uma vez, parece que estamos perante um jogo interpretativo em que não cabe a um simples leitor decidir se vai terminar ou não.

Com o passar dos séculos, mudanças progressivas ocorreram em todas as áreas do conhecimento humano, o que foi possível por meio das revoluções, principalmente as industriais, gerando tanto a eficácia na produção dos bens, quanto a rápida circulação de informações. Sendo assim, conhecemos também inúmeros problemas sociais causadores de crises, sobretudo na área da crítica literária. O texto passa a adquirir novos significados a partir de interpretações orientadas não só pelo texto e pelo autor, mas também pelo leitor, possibilitando o diálogo entre as literaturas e as outras áreas das ciências humanas, quebrando paradigmas do moderno e ampliando a formulação de questionamentos e a busca por respostas.

Embasado nessa conjuntura e em outras complexidades humanas, surgiu o movimento pós-moderno, influenciando comportamentos e manifestações de caráter social, cultural e político, na tentativa de preencher lacunas entre as interpretações orientadas, assim como no referente à representação do real. Segundo Hutcheon (1991, p. 165), "É um truísmo crítico contemporâneo dizer que o realismo é um conjunto de convenções, que a representação do real não é idêntica ao próprio real". De acordo com a autora, uma vez evidenciada a questão de representação, é importante seguir questionando o quanto conseguimos separar o real da ficção, ou seja, onde termina o real e onde começa a ficção, lembrando que a realidade nem sempre ou nunca será captado de forma fiel, pois o nosso cérebro sempre oculta ou acrescenta algo na medida em que o tempo avança.

A audácia dessa mulher é um romance que serviu a este e a outros propósitos. Além de desencadear a luta contra a desigualdade de gênero e abordar o papel da mulher na construção de uma sociedade nova, na qual prevalecerá o respeito pela diferença, também levanta questões referentes à própria criação. Explicando e criticando sua construção textual, utiliza-se da metaficção como um escudo de defesa, que protege algumas teorias e críticas literárias e afasta outras.

A metaficção é, no seu significado original, um tipo de texto que revela propositadamente os mecanismos da produção de uma obra literária. Por extensão e em uso mais recente, serve para designar outras formas de expressão artística. Isso foi observado na leitura do romance de Ana Maria Machado, a narradora tentando ganhar a simpatia do seu público ao falar diretamente com ele, desculpando-se, explicando o processo da construção da sua escrita e comparando o modo criativo do movimento literário moderno com o do pós-moderno:

Perdoe-nos a amável leitora ou o gentil leitor, mas as convenções que regem a feitura de um romance em nossa época diferem grandemente das vigentes no século XIX, que permitiam a um narrador externo, no momento da escrita, esta conversa direta com quem iria passar os olhos pela futura página impressa. Essas coisas que o linguista Roman Jakobson mais tarde chamaria de função fática da linguagem, que serve apenas para manter o contato e frisar: "sim, não adianta fingir, somos pessoas nos comunicando e sabemos disso". Como o *alô* que se dá ao atender ao telefone, ou o cacoete do professor que fica repetindo '*tão entendendo?*' Depois que os romancistas ingleses do século XVIII descobriram essa possibilidade sedutora e difícil, dando ocasionais piscadelas ao leitor, ela virou moda e mania e foi usada à exaustão. Raramente com o viço irreverente empregado por Sterne e Fielding quando a criaram, é bom lembrar. Mas a posterior tendência a transformar esse recurso em clichê não impediu que aqui mesmo, nesta cidade, Machado de

Assis elevasse esse procedimento à categoria de obra prima, transformando-o num dos traços mais típicos e deliciosos de seu estilo (Machado, 1999, p. 14).

Importando esse recurso da literatura inglesa, Machado de Assis foi um dos escritores respeitados no seu uso na literatura brasileira, assim questionando o modo como essa era elaborada. Nas suas obras, usava paródia, ironia, metáforas, falta de linearidade, veracidade, humor e o diálogo constante com o leitor. Em *Dom Casmurro*, toda a história foi narrada em primeira pessoa, explicando seu processo da construção, título, personagens e lugares, estabelecendo constantemente uma relação dialógica com o leitor, antecipando-o quanto aos capítulos e acontecimentos.

É muito comum que os romancistas contem como seus personagens os surpreendem, de vez em quando, agindo por conta própria. E é verdade, a gente não manda neles e tem que permitir que sigam por onde queiram. De certo modo, essa experiência de criar vidas alheias se parece muito com o trabalho do sonho, e este é um bom momento para lembrar isso, enquanto Bia e Virgílio adormecem sem sonhar. [...] Mas digo isso também porque não quero mentir para quem me lê, não além do inevitável ato de fingimento que é qualquer ficção. É honesto lembrarmos que essas vidas são inventadas, essas situações são criadas, mas nosso encontro nestas páginas, seu e meu, é real (Machado, 1999, p. 56).

Parodiando Machado de Assis, Ana Maria Machado utilizou dos mesmos recursos para a construção do seu romance, mantendo o diálogo constante com o leitor, mostrando os próximos passos, ora aparentando surpresa com o rumo dos acontecimentos, ora incentivando os passos ou a decisão das personagens: "Por isso, como autora, me permito esta intromissão agora, para confessar que eu também esperava que nossa personagem fosse ficar em casa, dormir sozinha e passar a manhã contando os minutos que a separavam do momento de ligar para Fabrício" (Machado, 1999, p. 57).

Embora já citado, é importante ressaltar que *A audácia dessa mulher* é um romance intertextual, faz menção a vários outros escritores e teóricos da literatura, como Gustave Flaubert, Henry James, Alain Robbe-Grillet, Roland Barthes, Virgínia Wolf e Roman Jakobson, entre outros. Segundo Hutcheon (1991, p. 163), "A incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade - tanto literária como "mundana" ". Conforme a autora, a intertextualidade é o diálogo que um texto estabelece com outros textos ou outros pensamentos, visto que nenhuma obra consegue atuar de forma isolada nesse processo.

Considerações finais

Para a consideração final deste texto, é de salientar o importante debate levantado no romance *A audácia dessa mulher* no contexto da literatura brasileira de cunho feminino, colocando em pauta a questão da desigualdade/igualdade social e de gênero e as lutas desencadeadas pelas mulheres durante séculos na sociedade brasileira.

O protagonismo feminino dentro da obra, abordando assuntos ocultados à época, constitui um ponto relevante e problematiza o papel da mulher na luta pela autonomia e pela construção de uma sociedade igualitária, o que se enfatiza ao questionar a obra clássica de Machado de Assis. É de grande mérito e audacioso por parte de Ana Maria Machado, não só pela promoção de movimentos contra a desigualdade do gênero, mas também pelo incentivo de um novo olhar sobre as literaturas brasileiras, sobretudo as de cunho feminino.

Referências

GOMES, Antônio Egno do Carmo. **"Há um autor neste romance?"** - A voz, a ação e os apelos do autor metaficcional. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, Goiânia, 2014. p. 156-216.

CASADEI, Eliza Bachega. Narrativas Mise en Abyme: a instalação de uma competência genérica da reportagem (1920-1945). **Revista Brasileira de História da Mídia** - v. 1, n. 2, p. 129-137, jul. 2012.

HUTCHEON, Linda. A intertextualidade, a paródia e os discursos da história. In: **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MACHADO, Ana Maria. **A audácia dessa mulher**. (Livro eletrônico). Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. Recurso digital. Sem paginação.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

VANHOOZER, Kevin J. "Introdução". In: **Há um significado neste texto?** Tradução de Álvaro Hattner. São Paulo: Vida, 2005. p. 17-42.

Biografia da escritora Ana Maria Machado. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/ana-maria-machado/biografia>. Acesso em: 04 out. 2024.

A CRÍTICA AO PODER EDUCADOR DA POESIA E AO PODER METAMORFOSEADOR DOS DEUSES NA *REPÚBLICA* DE PLATÃO

Juliana Santana

Introdução

A *República* (2012) de Platão é um texto pleno em significados e possibilidades de leituras. Vem intrigando as mentes mais agudas há séculos e a nossa, não tão aguda, também se vê incomodada pelo que ali podemos ler. Dentre essas várias possibilidades, temos na *República* aspectos de uma filosofia da educação (associada a questões ético-políticas) e ainda podemos perceber nela as linhas de uma das primeiras escritas sobre teoria e crítica literárias formuladas no Ocidente. Por exemplo, Platão define, conforme quem discursa nos textos, gêneros variados de poesia (epopeia, drama, lírica)¹⁶. Apresenta-nos considerações sobre a poesia que entende como mimética¹⁷ e sobre os efeitos que produz naquele que tem contato com ela¹⁸. Porém, talvez as propostas mais relevantes da teoria da educação em sua intersecção com a crítica/teoria estejam representadas no tratamento dado aos poetas e à poesia na *pólis* idealizada¹⁹ por Sócrates²⁰ e dois de seus interlocutores na ocasião ali descrita como pano de fundo, quais sejam, os irmãos de Platão, Adimanto e Gláucon. A crítica apresentada no diálogo por intermédio destas três figuras se nos apresenta como algo de verdadeiramente instigante, especialmente ao voltar-se com tanta força, mas não somente, contra a figura de Homero, com sua épica que mostraria falsidades, mentiras, ilusões. Na nossa opinião, tais críticas aparecem de modo marcante quando voltadas à forma como este poeta retrata os deuses em suas epopeias.

Homero era considerado educador do povo grego: “[...] o primeiro e maior criador e modelador da humanidade grega” (Jaeger, 2010, p. 62). De seus poemas vinham conhecimentos sobre a língua, a ética, a religião, entre outros. Eram também tomados como modelo para as virtudes e o comporta-

16 Segundo M. Moisés, Aristóteles traria para o mundo ocidental o germe da crítica, em As rãs (405 a.C.), apresentando aí algo sobre os gêneros. Porém, foi com a República que eles se tornaram conhecidos, sendo este texto de Platão o primeiro a propor a tripartição da literatura nos Livros que mencionamos.

17 Seguimos aqui o entendimento da professora Villela-Petit, que explica que “Poesia” no contexto da República tem a ver com as composições dos grandes poetas da tradição, e, sobretudo, com a poesia mimética, seja ela épica ou trágica” (2003, p. 52). A mesma estudiosa também alerta para o fato de que a designação poietés só aparecerá no século V. Antes, os desta arte eram considerados cantores (aoidoi). Os que posteriormente foram chamados poetas, eram designados, em verdade, pelo termo sophoi. Por isso competiam com os philosophoi (Ion, 532d). É interessante, ela também ressalta, ver Heródoto (2, 53), que aponta numa das primeiras vezes Homero e Hesíodo como poietés. Nas epopeias destes dois poetas são apresentados como fundadores da teogonia e elaboradores das figuras dos deuses. Sendo assim, Platão não é o iniciador da crítica aos poetas.

18 Talvez uma concepção comece a ser delineada nos parágrafos do Livro X.

19 Cidade fundada, conforme o próprio filósofo, “em palavras”, da qual “talvez haja um modelo no céu, para quem quiser contemplá-la” (República IX, 592a-b).

20 É muito interessante perceber que neste diálogo em especial Sócrates conversa com dois irmãos de Platão. Estaria nisto indício de que ali “Sócrates [...] é o narrador da fábula da Caverna; ele garante o anonimato de seu autor (Platão)” (Dixsaut, 2017, p. 389)? Ou devemos considerar também o que sinaliza Trabattoni (2010), que nem sempre o que Sócrates afirma é a postura de Platão? Aqui acataremos a primeira alternativa e trataremos as teorias e questões da República (ao menos as que expomos) como sendo de Platão, expressas pela “boca” de Sócrates.

mento humano, para as relações humanas em geral. A forma como os comportamentos dos deuses era apresentada ali seria, então, padrão para o comportamento dos homens que aprendiam com Homero. Porém, suas divindades em nada diferiam dos homens na maioria das vezes, inclusive quanto aos vícios que expunham. Signo da cultura tradicional, assim como outros poetas, Homero exercia influência sobre a comunidade grega a partir de suas composições e do que representavam. Isto será alvo das análises do diálogo de Platão.

Veremos, por isso, alguns dos traços concernentes às figuras dos deuses que a épica homérica “mimetiza”. Nossas considerações pousarão especificamente sobre o poder metamórfico das divindades (*República* II), sendo este pensado como marca do que é falso (*pseûdos*) - crítica que já estava presente em Xenófanes²¹ antes de Platão. Assim, a poesia tecedora de mentiras acerca da divindade, apresentada pelos que propõem educar a partir de uma verdade (*alètheia*) cantada pela Musa, seria inadmissível na cidade ideal. Proposta que por si só soa contraditória, pois a divindade não mentiria.

Sendo assim, nosso intento é observar a teoria platônica que trata dos deuses e da mudança da sua forma (*morphè*), a fim de perceber a proposta do filósofo acerca do futuro da poesia e da educação na cidade ideal. Buscamos entender tal crítica como voltada à tradição²², de modo mais específico àquela representada pela poesia, pelos seus poetas e sua educação. Tendo em vista tal pretensão e a acusação de que os poetas mentem e ensinam sem ter conhecimento (sobre os deuses, no caso), questionamos: a expulsão dos poetas indicados como imitadores implica a expulsão de toda e qualquer poesia da *pólis* (cidade) ideal e da educação nela, havendo desacordo entre as propostas dos Livros II-III e X da *República*?

Para tentar esboçar uma resposta, começaremos por abordar a proposta sobre a poesia nos dois primeiros Livros do diálogo. Depois, seguiremos com a questão da falsidade e da mentira no que toca aos deuses e sua forma. Isso tudo destacado no Livro II. Focaremos, então, seu caráter educativo (como proposto também no Livro III), que é questionado devido ao entendimento de que o poeta é apresentador de falsidades e de coisas das quais não tem conhecimento (Livro X). Isto porque a perspectiva levaria a críticas severas quanto à poesia que existia e pretendia educar os gregos. Concentrar-nos-emos, não obstante, na proposição acerca da capacidade de mudança/metamorfose (*metabolè*) divina, que entendemos ser portadora de todos os deméritos antes elencados. Ao fim, faremos observações sobre a substituição da poesia, mas com o reconhecimento de seu grande poder - educador ou deseducador.

A crítica à poesia em *República* I e II

A *República* é um diálogo em decorrência de um encontro que Sócrates e Gláucon têm com Polemarco, filho do velho Céfalos, quando os três primeiros desceram ao Pireu a fim de observar as festividades em honra de uma deusa²³. Talvez venha daí toda a questão da cidade, com seus deuses, e

21 Xenófanes também afirma, no fr. 9, que “Tudo que os Gregos sabem, aprenderam de Homero”.

22 Sobre a crítica platônica à tradição, sugerimos que se observe Trabattoni (2010, p. 35 ss.).

23 Eles observavam uma festividade em honra de uma deusa não nomeada no diálogo, sendo, portanto, uma ocasião festivo-religiosa que dá origem às discussões presentes no diálogo.

mesmo todas as questões que eles levantam quanto à forma de referir-se à divindade, para “mostrá-la” aos que se acercam da poesia. Especulações à parte, o certo é que Sócrates e Gláucon, a convite de Polemarco, vão parar na casa deste, que morava com o pai. Céfalos recebe bem os dois personagens que têm destaque em boa parte do diálogo em questão.

Na casa de Céfalos e Polemarco, Sócrates encontra ainda Adimanto, com quem vai ter uma longa conversa. Após ser recepcionado, Sócrates indaga seu anfitrião sobre a existência humana em idade avançada, bem como questiona-o acerca da origem de suas posses. É desta última indagação que surge o assunto que iniciará o diálogo, aquele da justiça²⁴. Começam uma busca por definir tal virtude. Céfalos, após curta entrevista, deixa a cena rumo a um sacrifício a Zeus, e passa a discussão como “herança” para Polemarco. Porém, o embate entre filosofia e tradição, representado pelas duas figuras que iniciam a discussão, já estava sinalizado²⁵, pois desde ali são feitas menções e citações aos poetas.

A discussão sobre a justiça segue, e é em meio a isso, já no Livro I, que surge o que podemos entender como sendo uma primeira crítica à poesia (de Homero). Enquanto discorre sobre o que seja a justiça, Polemarco indica que pensa que o homem justo seja hábil tanto em roubar quanto em guardar bens. Sócrates afirma para o interlocutor que tal concepção é, por sua vez, herdada de Homero, que estimava grandemente Autólico, avô de Odisseu. Frente a uma proposta de Polemarco quanto à questão, Sócrates conclui: “[...] afirma que ele excedia a todos os homens em roubar e em fazer juras. Parece, pois, que a justiça, segundo a tua opinião, a de Homero e a de Simónides, é uma espécie de furto, mas para a vantagem de amigos e dano de inimigos [...]” (*República* I, 334 b)²⁶. O interlocutor assusta-se com a inferência e nega-a, embora entenda realmente que a justiça seja algo como auxiliar os amigos e prejudicar os inimigos. Neste passo em que a princípio são mencionados os poetas Homero e Simónides, o primeiro em referência à sua *Odisseia* (XIX, 395-396), começamos a perceber um tom desfavorável à arte por eles empreendida. Sinalizam-se, também inicialmente, as críticas à aceitação sem questionamento da tradição transmitida por via da poesia ainda no tempo da discussão empreendida.

Enquanto a disputa sobre a justiça segue pelo Livro II, buscando determinar a essência dela, aparece também o segundo momento em tom de crítica à poesia. Adimanto interfere na conversa que Gláucon levava com Sócrates. É neste passo que afirma que quem goza de renome, quem parece ser bom, reclama benefícios como aqueles que poetas como Homero (*Odisseia* XIX, 109-113), Hesíodo²⁷ (*Trabalhos e dias* 285) e Museu relatam serem dados pelos deuses aos homens justos. Assim, sinaliza que os deuses dão infelicidades aos homens bons, sendo que Homero (*Ilíada* IX, 497-501) chega a indicar que é possível aos homens influenciar a divindade. Nas palavras de Homero, eles seriam flexíveis (*Ilíada* IX, 497) aos sacrifícios, às libações etc., sendo, assim, passíveis de persuasão.

24 Não abordaremos em específico o tema da justiça, mas tentaremos não o perder de vista em meio à extensão do diálogo e dos outros temas que ali surgem, em decorrência deste que entendemos ser o principal.

25 Cf. Villela-Petit (2003, p. 56-57), onde lemos: “Céfalos contenta-se em reproduzir as frases dos poetas que sabe de cor e que entram em sintonia com suas disposições do momento. Platão caracteriza assim de maneira magistral a cultura de seus contemporâneos, dando a ver em que consiste o pensamento do vulgo, dos que não pensam, e como os oportunistas, os demagogos (hoje diríamos os especialistas em comunicação) podem disso se servir. Em sua época, essa cultura ou esse saber repousava em grande parte sobre as palavras dos poetas, que gozavam de um imenso prestígio e que eram frequentemente utilizadas para nortear a vida e a ação política”.

26 Todas as citações da República são feitas a partir da tradução de Maria Helena da Rocha Pereira.

27 Sobre o papel mnemônico – e educador – dos mitos em ambos os poetas, únicos a testemunhar sobre a origem das cidades e, respectivamente, do mundo e dos deuses, sugerimos que se veja Pradeau (2011, p. 73 ss.).

Desse modo, conforme a exposição de Adimanto, os poetas dariam más lições acerca de vícios e virtudes, do comportamento que se deveria ter ao longo de uma vida. Isso porque bastaria ter fama de justo para ter uma vida boa, pautada em uma aparência de justiça, em uma imagem (*eidōlon*) de virtude.

Portanto, são os poetas (assim como as leis) que instruem sobre tais assuntos e sobre aqueles relativos aos deuses que observam o comportamento humano. Porém retratam os deuses como os que “[...] são de molde a deixarem-se flectir por meio de sacrifícios, preces brandas e oferendas” (*República* II, 365e). Então, seguindo o indicado pelos poetas, o devido era ser injusto e sacrificar com o que se obtém através de injustiça. Isso porque com tais lucros poder-se-ia persuadi-los e sair ileso das injustiças cometidas.

Vê-se a começar um combate à falsidade, batalha esta ressaltada pela fala de Adimanto sobre a forma como os deuses eram apresentados pelos poetas que educavam os cidadãos até então. Agora, tanto Adimanto quanto Gláucon pedem que Sócrates continue o debate, mas exaltando a justiça por si mesma e não sua reputação. Que aponte motivos e vantagens de ser realmente justo, mas não só com os argumentos que já levantara. O filósofo descreve-se como incapaz de realizar tal ação, porém não se entende como livre da tarefa. Fará, então, o que for capaz para salvar a justiça. Começa por investigá-la em larga escala no contexto da cidade, a fim de que, depois, por comparação, o mesmo possa ser feito em relação ao cidadão.

É neste ponto que surge a proposta de imaginar uma cidade ideal, justa, para fins da tal comparação. O filósofo entende, de início, que uma cidade deva ser composta por ao menos um grupo de homens, os artífices, para suprir-lhe as necessidades básicas. Estes posicionam-se iam na *pólis* conforme sua natureza anímica, isto é, suas habilidades naturais. A princípio Sócrates compõe uma cidade simples, fornida do mínimo necessário, mas é repreendido pelos irmãos, que ascendem à proposição de uma cidade luxuosa²⁸, sendo que nela caberão homens de diferentes capacidades, inclusive os imitadores, “[...] muitos dos quais são os que se ocupam de desenho e cores, muitos outros das artes das Musas, ou seja, os poetas e seus servidores – rapsodos, actores, coreutas, empresários [...]” (*República* II, 373b). Além disso, ali estarão todos os demais artifícios necessários que comporão todas as “classes” dentro da cidade.

Sendo esta grande e bastante completa, cabe ainda nela uma classe zelosa de sua segurança. São os chamados guardiões, naturalmente impetuosos e doces, segundo a descrição de Sócrates, dotados ainda de instinto filosófico. Desta afirmação é que surge, então, o tema da educação para tais figuras. São indicadas a ginástica, para educar o corpo, bem como a música (*mousikè*), a fim de educar a alma. A poesia está incluída na música. A indicação socrática é acerca da existência de uma poesia verdadeira e

²⁸ Educação, conforme nos informa Maria Helena da Rocha Pereira, “à maneira tradicional grega” (2012, p. XXII). A estudiosa e tradutora da edição que utilizamos para este estudo conta-nos que até o período arcaico grego havia dois mestres na educação: o paidotribes, encarregado da ginástica, e o kitharistes, encarregado da música. A partir do século V, explica, soma-se a estas duas figuras a do grammatistes, “mestre das primeiras letras” (2012, p. XXII, nota 60). A filosofia também será parte da *mousikè* (Cf. Cornford (1944, p. 65): música: “artes que as Musas presidiam”), sendo a mais alta de suas partes. Sobre esta educação tradicional elevar-se-á a proposta filosófica de Platão (Jaeger, 2010, p. 767), tendo, sob o âmbito da música, entre outras coisas, a palavra falada (lógos). Retiraria dela apenas o que não seria proveitoso aos guardiões e, conforme Annas (1981, p. 82; tradução nossa), “Para Platão, a educação cobre não apenas o conteúdo do que você aprende, mas as formas pelas quais o que é aprendido é apresentado – o tipo de música que você ouve, o tipo de exercício que você faz, o tipo de objetos que cercam você”.

de outra falsa, o que apontaria seu valor educativo e de conhecimento. Portanto, não seria possível que admitissem todo tipo de fábula na cidade idealizada. Às crianças não se poderia apresentar qualquer coisa, de onde vem a proposta de vigilância dos autores das fábulas, de “[...] selecionar as que forem boas, e proscrever as más” (*República* II, 377b)²⁹. Somente as escolhidas poderiam, por intermédio das amas e das mães, “[...] moldar as suas almas” (*República* II, 377b). O que, entretanto, não dispensa este tipo de fábula na educação proposta. “Com as mãos as babás massageiam o corpo das crianças, com as suas histórias, a sua alma. Corpo e alma ficam impregnados dessas modelagens físicas e psíquicas” (Gagnebin, 1993, p. 68). Assim, os interlocutores concordam em rejeitar a maioria das histórias contadas pelos poetas até o momento. Avaliam o que ficará e o que sairá da cidade, observando o que Sócrates chama de “fábulas maiores” (*República* II, 377b), aquelas de Homero e de Hesíodo. Sendo assim, censurarão “a mentira sem nobreza” (*mē kalōs pseúdētai*; *República* II, 377d)³⁰ e descrevem isto como “[...] o que acontece quando alguém delinea erradamente, numa obra literária, a maneira de ser de deuses e heróis, tal como um pintor que faz um desenho que nada se parece com as coisas que quer retratar” (*República* II, 377e)³¹. Por exemplo, censuram a forma como Hesíodo (*Teogonia* 154-181; 453-506) descreve os atos de Urano e de Cronos³². Mesmo que fossem verdade, não se deveria, indica Sócrates, apresentar esse tipo de escrito de forma descuidada às crianças, cujo raciocínio e caráter ainda está em formação. Trata-se, portanto, de maus exemplos dados pelos poetas e que deveriam ser banidos, porque contar tais inverdades, como aquelas acerca dos deuses a contenderem (*Ilíada* I 586-596; XXI 385-513), poderia incitar ódio entre os cidadãos. Então, apresentar isto às crianças não é devido. Quem é jovem não consegue diferir bem o que é do que não é alegórico e o que se aprende desde cedo tem grandes chances de perdurar em efeitos nos homens. “Por causa disso, talvez, é que deveremos procurar acima de tudo que as primeiras histórias que ouvirem sejam compostas com a maior nobreza possível, orientadas no sentido da virtude” (*República* II, 378e), indica o filósofo acerca de uma poesia admissível na cidade.

Mas qual seria tal poesia, quais seriam tais fábulas? Questiona Adimanto. Sócrates afirma que neste momento não são poetas, mas fundadores da cidade. Devem, então, saber os moldes para a composição dos poetas e o que não devem compor.

Adimanto então indaga sobre o molde da teologia (*theología*³³), ao que Sócrates responde que devem representar o deus tal como é, independente do gênero de poesia. Acrescenta que o deus é bom, portanto, não causa males. Por isso, afirma, não se devem aceitar abusos como o que Homero (*Ilíada* XXIV, 527-528) comete ao descrever que Zeus concede a alguns maus destinos ou destinos mistos, bons

29 Monique Dixsaut (2017, p. 372) indica a ambivalência de mito: “Lenda, conto adequado para crianças e que faz recair na infância, ou narrativa de um acontecimento tendo lugar em um tempo primordial, expressão de uma realidade maior e mais rica de sentido que a atual e que determina as atividades como os destinos da humanidade”. Assim, ela explica, “Os mitos pertencem à pedagogia do gênero humano” (Dixsaut, 2017, p. 374). Conforme a autora, o mito é ficção, tipo de palavra/discurso que precisa ser interpretado a fim de alcançar-se seu sentido. O que faz com que difira do lógos.

30 No mesmo livro (*República* II, 382b-c) parece haver, conforme Pinotti (2011, p. 50) outro tipo de mentira, que não se oporia à verdade. Então, o sentido de pseûdos seria resignificado, em questão verbal. Seria útil aos homens, diferente para os deuses.

31 Mais uma vez, a ideia do mau retrato já se encontrava anteriormente no pensamento de Xenófanes, no fr. 22. De Xenófanes vem também a indicação de que Homero e Hesíodo teriam associado aos deuses tudo quanto nos homens é vergonhoso e censurável (fr. 11).

32 Aqui parece haver alusão ao Eutifron (378b ss.), diálogo no qual é proposto pela personagem-título que se pode punir um pai, pois as divindades também agiriam desta forma.

33 De acordo com Jaeger (2010, p. 775, nota 70) o passo 379a traz para o mundo, pela primeira vez, esta palavra.

e maus ao mesmo tempo. Isso porque Zeus não seria um distribuidor de males, já que ele mesmo é bom. Homero (*Ilíada* IV, 69-126) mentira. Portanto, tais histórias seriam vetadas na cidade ideal. Nela seria lei que os poetas e vates indicassem “[...] que Deus não é a causa de tudo, mas só dos bens” (*República* II, 380c). É em meio a tal discussão no Livro II, sobre a poesia educadora conveniente à cidade ideal, às crianças em geral (Mouze, 2011, p. 180)³⁴, mas para os futuros guardiões em específico, que surge a crítica ao poder metamorfoseador dos deuses, ainda no discurso de Sócrates.

A crítica ao poder metamorfoseador dos deuses

O filósofo começa então a criticar a proposição dos poetas quando afirmam que os deuses seriam capazes de alterar suas formas a fim de iludir. Ao que questiona:

Supõe que Deus é um feiticeiro, e capaz de traiçoeiramente aparecer cada vez com sua forma, ora assumindo figuras muito variadas, estando ele mesmo presente e mudando o seu aspecto, ora iludindo-nos e simulando uma aparição dessa espécie? Ou que é um ser simples e menos capaz de todos de sair da sua própria forma? (*República* II, 380d).

A pergunta é seguida da consideração de que quem sai de sua forma própria é transformado por si mesmo ou por outro. Todavia, indica que as melhores coisas estão menos sujeitas a alterações impostas por outros. O mesmo dar-se-ia, pensa, com a alma. Adimanto concorda e Sócrates acrescenta que mesmo os melhores utensílios pouco são alterados pelo tempo ou por outros acidentes. “Portanto, tudo o que se encontra em bom estado, por efeito da natureza, da arte, ou de ambas, receberá o mínimo de alterações por efeito de outrem” (*República*, II 381b). Adimanto torna a concordar e então Sócrates aponta que dentre todos os seres o deus terá menos formas, embora possa alterar-se a si mesmo, mas “[...] em melhor e mais belo” (*tò beltíon te kai kállion*; *República*, II 381b). Então, acrescenta que, caso se transformasse em algo pior, não seria por carecer de beleza ou virtude, e não seria para enganar os homens.

Sócrates questiona ainda se Adimanto pensa que qualquer ser, deus ou outro, por própria vontade, tornar-se-ia algo inferior ao que é. O interlocutor responde que seria impossível, e Sócrates conclui: “Logo, é impossível – continuei – até a um deus, que vê transformar-se, mas, segundo parece, cada uma das divindades, sendo a mais bela e a melhor que é possível, permanece sempre e de uma só maneira com a forma que lhe é própria” (*República* II, 381c). Em suma, o que é perfeito é imutável. Adimanto, ainda mais uma vez, concorda em que erram e estão censurados os poetas que escrevem sobre isso, pois mentem (*Odisseia* XVII, 485-486; IV, 456-458). Ambos os debatedores concordam em que os poetas não devem mais contar tais mentiras e que as mães e as amas não as repitam para assustar as crianças³⁵,

34 A autora pensa que nos Livro II e III da República a proposta de uma educação possa aproximar-se daquela de educação para todos apresentada nas Leis.

35 Segundo Gagnebin (1993, p. 69): “Essa primazia do objeto preside a toda discussão da República sobre o modelo a ser seguido para a formação de uma cidade justa e, no nosso caso específico, sobre aquilo que deve ou não ser contado às crianças, no intuito de educá-las para serem cidadãos justos. Nos livros III e IV, Platão estabelece as regras às quais uma história boa deve obedecer, tanto no seu conteúdo como na sua forma. censura vários episódios, particularmente nos poemas homéricos, por não seguirem essas estritas regras fundadas na razão e na moral. A intolerância platônica, que a nós modernos parece insuportavelmente dogmática, remete ao aspecto antológico contraditório da imagem: poderíamos dizer que a imagem mimética é, na filosofia de

pois, agindo assim, tanto blasfemam contra os deuses quanto tornam as crianças medrosas; deseducam-nas quanto à virtude.³⁶

Sócrates infere que os deuses não mudam, pois não queriam mentir ao apresentar-se aos homens. A mentira posta na alma pelas palavras dos poetas é indicada então como imitação³⁷ do que a alma experimenta, uma imagem posterior. E a mentira é detestada por deuses e homens. Os fabuladores que dela valem-se tornam-na útil. Mas, como a mentira seria útil à divindade? Questiona Sócrates. Não haveria motivos, analisa, para um deus mentir. “Logo, tudo o que é relativo à divindade e deuses é totalmente alheio à mentira” (*República* II, 382e). Novamente Adimanto concorda e Sócrates finaliza indicando que em atos e palavras o deus é simples e verdadeiro. Não se altera nem ilude os outros por aparições, falas, sinais, seja em sonho ou em vigília.

Sócrates propõe então um segundo modelo de composição: seja em prosa ou em verso, sobre os deuses não se deve compor como se fossem feiticeiros ou ilusores, embora sinalize os muitos elogios que fazem a Homero. Frente a isso, o Livro II é concluído da seguinte forma, sobre o tema da mudança na forma dos deuses:

Quando alguém disser tais coisas dos deuses, levá-lo-emos a mal e não lhe daremos um coro, e não consentiremos que os mestres as usem na educação dos jovens, se queremos que os nossos guardiões sejam tementes aos deuses e semelhantes a eles, na máxima medida em que isso for possível ao ser humano (*República* II, 383c).

Percebemos, apesar do tom de ressalva na citação, que pelo diálogo em curso os poetas apresentam uma capacidade dupla (Trabattoni, 2010, p. 38), tanto para o bem, quanto para o mal dos homens. Os elogios a Homero mencionados acima podem ser indício disso, bem como as citações feitas em aspecto positivo ao longo da exposição no diálogo. Então, os poetas são reprovados quando se lançam a expor sobre o que não detêm real saber, ensinando de forma equivocada e reprovável. Porém, os elogios aparecem aos poetas que representam o que é adequado à formação dos guardiões³⁸.

Os poetas e a poesia: considerações sobre *República* III e X

Após tais considerações sobre a metamorfose dos deuses, o terceiro Livro da *República* inicia com a conclusão de que haviam exposto até o momento o que deveria e o que não deveria ser apre-

Platão, muito fraca, muito irreal, ilusória e, ao mesmo tempo, muito forte e ativa. O seu perigo devastador vem dessa contradição e explica (sem desculpá-la) a veemência platônica. Com efeito, a imagem mimética é, primeiro, definida na sua falta essencial de ser: em relação à idéia, à forma primeira que os objetos concretos reproduzem inabilmente, a imagem poética ou plástica não é mais que cópia, afastada por três graus do ser verdadeiro (exemplo do livro X: eidos da cama, cama em madeira, “cama”). Ao mesmo tempo, essa imagem desprovida de ser consegue enganar e iludir não só, diz Platão, as crianças e as mulheres, mas também os homens maduros, sérios, virtuosos”.

36 A crítica à tradição, à educação e destas por via da poesia em Platão passa por sua teoria das quatro virtudes (sabedoria, coragem, temperança e justiça), da qual não será possível fazer nada além de mencionar neste estudo.

37 A despeito do termo não indicar suficientemente as propostas sobre a mimesis, utilizá-lo-emos, até por ser de há muito corriqueiro na tradução do termo grego.

38 Talvez o lado inspirado divinamente da poesia, ressaltado, por exemplo, no Ion (533b-535a), seja algo de igualmente positivo na poesia existente até então. Embora o poeta inspirado não fale por si mesmo, mas o deus se manifeste, este sim com seu saber, por meio do poeta.

sentado, para crianças e demais, sobre os deuses. Continuam a indagar o poder formador do caráter concedido às fábulas quanto ao que mostram sobre divindades e seus reinos (o Hades, em especial), devido ao poder que teriam de inculcar ou não a coragem nas almas. Agora discutem a forma como são representados os heróis modelares para a educação dos guardiões, mas isso ultrapassa os intentos deste estudo. Concentremo-nos na continuação da discussão sobre a divindade.

Não seria devido representar deuses que se lamentam, caso de Tétis em relação a Aquiles (*Ilíada* XVIII, 54). Isso poderia influenciar os guardiões a fazerem o mesmo diante do menor sofrimento. Além disso, se o riso excessivo (*Ilíada* I, 599-600) é também condenado da parte de homens, seria pior da parte dos deuses. Representações de deuses que se lamentam ou riem em demasia contradizem a verdade, o que há de mais estimado. E sendo, como já concordaram, a mentira inútil aos deuses, este tipo de representação não teria razão de ser. Em contrapartida, sinalizam versos admissíveis de Homero, pois incitam temperança e coragem (*Ilíada* IV, 412; *Odisseia* XX, 17-18). Com exemplos como esses, percebemos que há na proposta de Sócrates uma poesia inaceitável e digna do banimento, enquanto poderia haver outra (ou algo na mesma poesia) que concentrasse expressões e representações dignas da cidade e dos homens ali idealizados. Em suma, aos deuses representados na poesia não cabem indignidades e vícios dos mais diversos. Donde a vigilância recaída sobre os poetas para que

[...] não afirmem as duas coisas a um tempo, nem tentem convencer os nossos jovens de que os deuses são causadores do mal [...]. Tal como anteriormente dissemos, é ímpio e falso, pois demonstramos que é impossível que o mal venha dos deuses (*República* III, 391d-e).

Assim, acusam a maioria dos versos poéticos observados, bem como seus poetas, de serem ímpios e falsos, e com isso prejudiciais a quem os ouve. Tais histórias deveriam ser extirpadas para não inculcar maldade nos jovens. No entanto, reforçamos nosso entendimento de que não excluem a todo e qualquer poeta ou poesia.

Os interlocutores sinalizam ainda que os poetas se valem, em suas composições, tanto de narrativa (*diègesis*) quanto de imitação (*mímesis*), ou de ambas. Quando expõem o que outro fala em terceira pessoa, por exemplo, nos ditirambos, valem-se de simples narração. Quando falam como se fossem o outro, quando se ocultam, usando a primeira pessoa, tendo tragédias e comédias como exemplo, usam só imitação, enquanto a epopeia utiliza ambas as formas. Estes modos de compor poderiam, igualmente, ser utilizados para ressaltar aspectos dos deuses favoráveis a uma boa formação ou que se tornasse nociva a tal intento.

Diante disso, questionam se receberão ou não na cidade a tragédia e a comédia. No passo temos um dos principais ataques à poesia imitativa, devido ao seu poder de corromper caracteres por meio dos hábitos que se formam a partir de maus exemplos. Na formação que pretendem dar aos guardiões não cabem certos tipos de imitação. Por exemplo, não deverão imitar³⁹ outros artífices, pois não lhes cabem outros ofícios dos quais nada conhecem. Igualmente, não devem imitar nada que seja vergonhoso

39 Imitar, observa Cornford (1944, p. 78), por exemplo, personagens pode levar a simpatizar e levar a identificar-se com elas (Muniz, 2011, p. 70). Por isso o alerta de perigo quanto às poesias "miméticas" ou "performáticas" (ao menos em III), porque podem causar, a partir de tal admiração, danos permanentes ao caráter.

nem todas as coisas, o que nos remete à crítica à metamorfose dos deuses. Apesar do aspecto negativo de tais recomendações, pensamos que isso possa ser indício de que há imitações aceitáveis na *pólis*, sendo estas imitações das boas ações e do que é cabível ao homem de bem.

O diálogo confirma o que defendemos ao indicar que a forma de poesia e de narrativa que receberão na cidade é uma forma pura, sem mistura, aquela pela qual se imita adequadamente o homem de bem e os deuses como realmente são. Embora haja o encanto da forma poética mista, esta não é aceita na cidade pelo fato de não existir homem duplo ou múltiplo, pois cada um ali executaria somente a sua tarefa própria. Por tais motivos, vemos pela primeira vez a proposta de uma “seleção” dos poetas:

Mas, para nós, ficaríamos com um poeta e um narrador de histórias mais austero e menos aprazível, tendo em conta a sua utilidade, a fim de que ele imite para nós a fala do homem de bem e se exprima segundo aqueles modelos que de início regulámos, quando tentávamos educar os militares (*República* III, 398a-b).

Feita tal exclusão, dão-se por satisfeitos acerca do que e como dizer pela arte das Musas, pelos discursos e pelas histórias. Passam a discutir o canto e a melodia, mas pensamos que isto igualmente extrapola nossas intenções de agora, que estão contempladas pelo que se disse acerca do que entendiam por “discurso”.

A partir dessas observações percebemos que são retirados da *pólis* ideal no Livro III apenas os poetas e a poesia que imitam aquilo que Sócrates e seus interlocutores consideravam indevido para a boa formação dos guardiões (e das crianças em geral), desde suas virtudes anímicas. Isto porque tais qualidades refletiriam o bom estado da constituição-guia de tal cidade. Porém, podemos observar ainda a volta da questão da poesia no Livro X a fim de garantirmos esta interpretação, muito embora estudiosos como J. Annas (1981, p. 336) considerem a expulsão da poesia mimética (de toda ela) feita ali como inconciliável com o que se lê no Livro III. Consideraremos apenas o que tange ao papel educador dos poetas⁴⁰.

Chegados à cidade constituída de forma perfeita (e assumida como apenas ideal no Livro IX), torna-se a observar a poesia adequada a ela. Ali não se deveria “[...] aceitar a poesia de caráter mimético” (*República* X, 595 a), especialmente depois de analisadas e delimitadas as partes da alma e suas virtudes⁴¹. São identificados e rejeitados os poetas-compositores de tais obras como os tragediógrafos e outros, porque “[...] todas as obras dessa espécie se me afiguram ser a destruição da inteligência dos ouvintes, de todos que não tiverem como antídoto o conhecimento de sua verdadeira natureza” (*República* X, 595b). Tal afirmação deitaria por solo a nossa leitura? Com ela, o filósofo teria deixado de “[...] aceitar que a poesia é importante e perigosa, para tentar provar que é realmente trivial e marginal [...]”, como expôs Annas (1981, p. 341)? Ainda não cremos nisto, mas observemos um pouco mais o Livro X⁴², após os interlocutores já terem discutido e estabelecido a educação destinada especialmente aos governantes.

40 Argumento que Annas (1981, p. 341) pensa ser condizente com a exposição do Livro III.

41 Análise que por falta de tempo e pelo que estamos a observar não tentaremos detalhar neste estudo.

42 Livro polêmico, devido à sua posição como desfecho do diálogo, mas também, e entre outros motivos, por retomar a questão da poesia, o que rendeu teorias acerca da República como aquela de J. Annas (1981, p. 335 ss.). Esta estudiosa entendeu que o Livro em questão teria sido ali acrescentado. Sendo assim, dividiu-o em dois, a começar pela expulsão dos poetas (*República* X, 595a-608c), seguido de parte dedicada a uma nova análise do tema da justiça. Porém, não o trataremos como tendo sido redigido à parte, mas observaremos no que pode contribuir para nossa discussão.

Agora, Sócrates expressa admiração e respeito por Homero, personificação da educação tradicional, mas aponta-o igualmente como guia primeiro dos tragediógrafos. Tal poeta não estaria acima da verdade, o que é (mal) exemplificado com a exposição sobre a cama pintada em relação à cama real⁴³. Assim, quem, como um pintor que a tudo desenha, arroga-se de tudo saber e ser capaz de fazer tudo é chamado de charlatão e imitador, porque ilude ao aparentar ter um saber real. Homero e os poetas trágicos são apontados como desta espécie, porque dizem saber todos os ofícios, saber tudo sobre o homem, sobre as divindades e sobre a virtude. Sócrates admite que podem ser hábeis com as palavras e outros artifícios que usam para representar algo sobre a virtude, por exemplo, o que não significaria que soubessem realmente da virtude (Cornford, 1944, p. 316). Portanto, diferem do bom poeta, que deve saber realmente do que vai tratar. Caso contrário, não são capazes de fazê-lo ou fazem algo distante da realidade, porém algo capaz de enganar quem não se dá conta disto.

Se soubessem o que fazem, trariam ao mundo uma obra e não mera imitação, sendo por tal motivo que não se deveria consultar Homero e outros poetas acerca de assuntos dos quais na realidade desconheceriam, como a educação do homem. Neste passo é definido o imitador: aquele que produz algo que está a três pontos distante da verdade, um fazedor de imagens. Sem ter êxito verdadeiro nas áreas que imita, como poderia pretender educar para elas? Se poetas como Homero e Hesíodo fossem capazes de agir e educar, teriam discípulos, argumentam.

Consideradas tais questões, os debatedores efetuam a “expulsão” dos poetas, por colocarem a razão por terra, deixarem a alma em mau governo e lisonjarem a parte irracional que não julga corretamente e não distingue a verdade. “Contudo, esta não é a maior acusação que fazemos à poesia: mas o dano que ela pode causar até às pessoas honestas, com exceção de um escassíssimo número, isso é que é o grande prejuízo” (*República X*, 605c). E reforçam que a imitação poética preza pelo irracional: por exemplo, quem lamenta busca sentir prazer, as paixões em geral, como aqueles retratos dos deuses que recusaram antes.

Assim, poetas como Homero não poderiam ser educadores da Grécia, reiterando aquilo que se apresentara já no Livro III.

Por conseguinte, ó Gláucon, quando encontrares encomiastas de Homero, a dizerem que esse poeta foi educador da Grécia, e que é digno de se tomar por modelo no que toca à administração e a educação humana, para aprender com ele a regular toda a nossa vida, deves beijá-los e saudá-los como sendo as melhores pessoas que é possível, e concordar com eles em que Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos, mas reconhecer que, quanto a poesia, somente se devem receber na cidade hinos aos deuses e encômios aos varões honestos e nada mais (*República X*, 606e-607a).

Notemos que estão expulsos os poetas como Homero, por não serem modelo digno de administrador ou de qualquer outro tipo de ensinamento necessário à *pólis*, reforçando que não têm conhecimento verdadeiro disto. Descartam-nos como “[...] os que imitam o mal” (Pereira, 2012, p. XXII). Assim, parecem também querer reformar a poesia e propô-la como cabível à cidade, para que as paixões não

⁴³ Não adentraremos as sendas da questão da mimesis no Livro X, mas somente abordaremos a questão do destronamento dos poetas de seu papel educador por falta de conhecimento verdadeiro.

imperem. “Há, portanto, ficções boas e outras más”, como ressalta Villela-Petit (2023, p. 62). Porém, não entendemos que buscassem retirar da cidade toda e qualquer poesia/poeta. Talvez, e segundo Compagnon (2010, p. 100-101), quisessem apenas expulsar os que não fazem narrativa simples, como a épica homérica e toda poesia (mimética?), entre outros motivos, por “[...] Homero pintar de forma deplorável os deuses e os heróis, fazendo deles seres imorais, ciumentos e altercadores, e porque jamais ele soube tornar ninguém virtuoso”, como explica Pradeau (2011, p. 76). Embora, ainda conforme o mesmo estudioso, pretendessem valer-se dos mitos tradicionais disseminados pelos poetas para a educação, porque tais mitos teriam o poder de mexer com a opinião; mas esses mitos seriam corrigidos, já que afetam o que deveria ser calado no homem e, com isso, afetam o bom andamento da cidade.

Algumas considerações a título de desfecho

A partir do que consideramos, temos que não se opera radicalmente, sequer no Livro X, uma “expulsão” dos poetas e da poesia da cidade idealizada⁴⁴. Embora a forma (ou algo na forma) tradicional de exposição poética seja banida tanto da educação das crianças, dos guardiões e mais ainda da educação dos governantes, percebemos que há poesia cabível a toda forma de educação. Mesmo Homero recebe elogios quando tem a possibilidade de incitar nos guardiões o que é devido. A proposta soa-nos mais como a de uma reforma da poesia (ou de sua substituição?), por exemplo, no modo como retrata os deuses em sua capacidade metamórfica⁴⁵.

Assim, após observar os livros que tratam da poesia e dos poetas, sem deixar de perceber suas divergências, a crítica elaborada na *República* aprece-nos, na verdade, tanto como um grande elogio da poesia por seu poder formador, quanto como uma rejeição de seu viés deformador. Onde o filósofo ser tão cioso quanto a ela a ponto de pô-la sob suspeita e forte vigilância, porém não de excluí-la em definitivo da cidade, justamente pelo reconhecimento desta sua potência⁴⁶.

Referências

ANNAS, Julia. **An introduction to Plato’s “Republic”**. Oxford: Clarendon Press, 1981.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barrot Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORNFORD, Francis. Macdonald. Introduction. In: **The Republic of Plato**. Oxford: Clarendon Press, 1944.

44 Conforme Jaeger, Platão não expulsa nem mesmo a poesia já existente, embora esta estivesse fora de seu padrão. “[...] não trata de negar-lhe qualidades estéticas. Essa poesia, porém, não tem cabimento no Estado seco e cheio de nervo que ele procura edificar, mas só em outros mais ricos e suntuosos” (Jaeger, 2010, p. 774). Apesar de que, para o que se indica na República, seria uma “poesia filosófica” como a de Platão a substituta da anterior. Embora Platão não admita isto no diálogo em questão, fá-lo nas Leis, Livro IV.

45 Há assuntos sobre os quais o discurso racional não alcança explicar, como aquele dos deuses (ver Trabattoni).

46 Talvez por isso o diálogo encerre-se com o “mito” de Er, exemplo de um discurso/ficção não exatamente verdadeiro, mas que se presta ao bem e à verdade.

DIÓGENES LAÉRCIO. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: EdUnB, 1987.

DIXSAUT, Monique. **Platão e a questão da alma**. Tradução de Cristina de Souza Agostini. São Paulo: Paulus, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin**. Perspectiva: São Paulo, 1993, p. 67-86. Disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/771>. Acesso em: 31 jul. 2023.

HESÍODO. **Teogonia**. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Herdra, 2022.

HESÍODO. **Trabalhos e dias**. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Herdra, 2022.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2012.

JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego**. Tradução de Arthur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia e prosa**. São Paulo: Cultrix, 2012.

MUNIZ, Fernando. **Platão e a arte na República**. In: Persuasão e formas de falsidade verbal segundo *República* II, 382b6-d5. In: **A "República" de Platão: outros olhares**. São Paulo: Loyola, 2011.

MOUZE, Létitia. **Educar o humano do homem: a obra estética e política do filósofo**. In: *Platão: Leituras*. Francesco Fontoura e Luc Brisson (Orgs.). São Paulo: Loyola, 2011.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha Pereira. Introdução. In: **República**. Lisboa: Caloust Gulbenkina, 2012.

PINOTTI, Graciela Elena Marcos. Platão e o problema da eficácia da verdade. Tradução de Dennys Garcia Xavier. Persuasão e formas de falsidade verbal segundo *República* II, 382b6-d5. In: **A "República" de Platão: outros olhares**. São Paulo: Loyola, 2011.

PLATÃO. **The Republic of Plato**. Tradução, introdução e notas de F. M. Cornford. Oxford: Clarendon Press, 1944.

PLATÃO. **As leis**. Tradução de Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 1999.

PLATÃO. **República**. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Caloust Gulbenkina, 2012.

PLATÃO. **Eutífron**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: ed. UFPA, 2015.

PLATÃO. **República**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: ed. UFPA, 2016.

PLATÃO. **Íon**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: ed. UFPA, 2020.

PRADEAU, Jean-François. O bom uso do discurso falso: os mitos. In: FRONTEROTTA, F.; BRISSON, L. (Orgs.). **Platão: Leitura**. São Paulo: Loyola, 2011.

TRABATTONI, Franco. A argumentação platônica. **ARCHAI: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental**. Brasília, n. 4, jan. 2010.

VILLELA-PETIT, Maria da Penha. Platão e a poesia na *República*. **Kriterion**: Belo Horizonte, nº 107, jun. 2003, p. 51-71. Disponível em <https://www.scielo.br/jj/kr/a/wjBXRmpDK7nPDjcT7ZCVhTn/?format=pdf>. Acesso em: 28 ago. 2023.

CONTRIBUIÇÕES DA LITERATURA NA PRÁTICA DOCENTE

Marinalva do Rego Barros Silva

Introdução

Um dos recursos de que nos utilizamos em busca de apreensão da realidade é a arte, porque trata do que poderia ter sido. A partir da construção de um mundo possível, a arte revela o inesperado, e desloca concepções e compreensões sobre a natureza, o ser humano e suas relações na sociedade.

A literatura constitui-se uma das mais significativas expressões da arte, pois trata-se de fenômeno estético que parte dos fatos da vida e os contém transfigurados sob a forma de representação. Consideremos que as representações nascem como um conjunto de ideias, apresentadas por palavras, gestos, imagens, advindos de produtos de interação e comunicação, socialmente compartilhados. A literatura nada mais é do que uma representação da realidade, seu ponto de partida e de chegada.

Com essa perspectiva, discuto neste texto as contribuições da literatura em situações de aprendizagem, a relação profícua que se dá entre a literatura e uma prática educativa que considere variadas formas de se relacionar com o conhecimento.

O ponto de partida das considerações aqui apresentadas está relacionado à minha trajetória pessoal e docente. O aspecto pessoal diz respeito à precocidade com que a literatura entrou em minha vida, em decorrência do convívio com um pai leitor, que se empenhava em desenvolver nos filhos o interesse pela leitura. Também decorre, em igual medida, do encantamento pelas expressões da sensibilidade, despertado por minha mãe, que marcou o espírito e a subjetividade dos filhos com os sons, ritmos e sentidos do patrimônio cultural de Monte do Carmo, histórica cidade do estado do Tocantins.

Seja no início da carreira docente com crianças de séries iniciais do ensino fundamental, seja no ensino médio como professora licenciada em história, busquei desenvolver nos alunos o interesse por textos literários para compreensão e aprofundamento dos conteúdos de história. Pude perceber, por meio do processo avaliativo e da observação cotidiana, que esse trânsito entre a história e a literatura favoreceu o desempenho escolar dos alunos na disciplina, levando-os a estabelecer conexões com outras áreas do conhecimento e a se interessarem pela leitura. Mais tarde, ao cursar o mestrado em educação, aprofundei essa compreensão com o auxílio da teoria das representações sociais.

Para que não transite por caminhos áridos, este texto será pontilhado com a palavra de Adélia Prado, uma poeta de Minas, que Drummond chamou de *lirica*, bíblica. A escolha de sua poesia como companhia resulta tão somente de um arbítrio pessoal: pela intimidade com sua palavra, fruto de anos de leitura diletante de seus textos; pela afinidade com a forma como expressa o interior de Minas, que é um pouco o retrato do norte de Goiás, esse sertão de onde venho; pela cumplicidade com sua paixão pela palavra; pelo deslumbramento com sua perícia em transformar as mais singelas ocorrências da

vida em matéria-prima da poesia. Nasceu em Divinópolis, Minas Gerais, em dezembro de 1935. Ali cresceu, estudou, tornou-se professora. Ali se casou, nasceram os filhos, os livros, os prêmios, a maturidade e a velhice. Professora e poeta, ofícios que ocuparam sua vida. Caminhar com a palavra de Adélia Prado é seguir uma trilha que nos conduz a um destino certo: as veredas da poesia.

Sobre Literatura

*Espírito, se for de Deus, eu adoro,
se for de homem, eu testo
com meus seis instrumentos.
Fico gostando ou perdô.
Procuro sol*

*porque sou bicho de corpo.
Sombra terei depois, a mais fria.*

(Adélia Prado, 1986, p.13)

A arte é um dos recursos utilizados pelos seres humanos para conhecer a realidade, que se constitui na constante e dialética relação entre homem e mundo. Morin (2007) considera que sujeito e mundo estão entrelaçados de maneira recíproca e inseparável, considerando o sujeito mergulhado em sua irredutível individualidade, enquanto ser recursivo que se fecha sobre si mesmo, e ao mesmo tempo em sua insuficiência, enquanto ser irresolúvel.

Na trama de relações que tece com o mundo, com os outros e consigo mesmo, esse sujeito procura conhecer-se, situar-se e, nessa busca, elabora representações da realidade, com vistas a traduzi-la. Essa tradução se torna possível por meio da linguagem. Segundo Orlandi (2008) a apropriação da linguagem pelo sujeito é social, uma vez que, ao produzi-la, esse sujeito encontra-se também reproduzido nela; ao crer-se fonte única de seu discurso, na realidade está retomando sentidos preexistentes.

A literatura é uma forma de linguagem, cujo traço mais marcante é a utilização da palavra como via de expressão. No texto literário, a palavra é colocada a serviço da criação artística, a revelar-se em uma linguagem que se apresenta necessariamente ambígua, em permanente atualização e abertura, de modo a efetivar-se o fenômeno literário na relação fecunda entre autor, texto e leitor.

Assim como as demais artes e as filosofias, as religiões e as ciências, a literatura é uma forma ou tipo de conhecimento. O conhecimento implica uma relação entre um sujeito que conhece e um objeto que é conhecido. A expressão da imagem mental resultante da correlação entre sujeito e objeto é um esforço de representação, que permite a outros sujeitos usufruir do conhecimento resultante dessa correlação, sem a necessidade de recorrer ao objeto.

Tais representações recebem o nome de signos, ou símbolos, sinais indicativos da relação gnosiológica que se realiza entre sujeito e objeto. Moisés (2003) assinala que, no caso específico da literatura, esses signos são conotativos, dotados de sentidos vários, em decorrência das implicações e associações que ocorrem no contexto em que se inserem.

A polivalência dos signos estéticos determina a variação na maneira como são captados. Além disso, está condicionada às mutações emocionais sofridas pelo leitor ou contemplador. A polivalência, portanto, é, a um só tempo, intrínseca (da própria natureza do signo estético) e extrínseca (depende da oscilação de sensibilidade do fruidor ou crítico). Em resumo: “[...] de contorno instável, a polivalência dos signos estéticos depende do contexto em que se localizam e de quem os interpreta” (Moisés, 2003, p. 32).

Ainda em Moisés (2003, p. 38) encontramos que literatura é um tipo de conhecimento expresso por meio de palavras de sentido polivalente. Então literatura é ficção. Se os conteúdos da ficção são imagens deformadas e transfundidas do mundo real, ficção e imaginação se equivalem. Sendo assim, é um tipo de conhecimento fundado na imaginação e expresso pela palavra escrita de valor multívoco e individual: “Literatura é a expressão dos conteúdos da ficção, ou da imaginação, por meio de palavras de sentido múltiplo e pessoal”.

Além de forma de conhecimento, a literatura é, essencialmente, um fenômeno estético, uma arte, assevera Coutinho (1978). Por isso, não visa a informar, ensinar, doutrinar etc. Secundariamente, no entanto, pode realizar essas tarefas, pois o literário ou o estético inclui o social, embora transformado em estético o valor significativo da literatura reside, pois, em seu aspecto estético-literário, o que lhe é garantido por elementos próprios de sua estrutura e por sua finalidade específica de despertar no leitor o sentimento estético, espécie de prazer que não pode ser confundido com informação, documentação ou crítica.

O produto literário é cultural. A literatura serve-se de signos linguísticos que representam o mundo e desvelam profundas dimensões do mesmo, para traduzir a cultura de uma sociedade. Para o contexto dessa discussão, destacamos o conceito de cultura em Edgar Morin (2007, p. 15), como “um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções”. Literatura e cultura encontram-se, pois, intimamente vinculadas, e seu discurso se caracteriza pela complexidade, revelando realidades que alcançam espaços de universalidade.

A literatura cria significantes e funda significados. Para Proença Filho (2004), a multissignificação é um traço marcante do texto literário, o que possibilita, por exemplo, as múltiplas leituras da obra de João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa. Ele conclui que “a permanência de determinadas obras se prende ao seu alto índice de polissemia, que as abre às mais variadas incursões e possibilita a sua atemporalidade” (Proença Filho, 2004, p. 40).

Portanto, quando se tem contato com um texto literário, convém não perder de vista que, além do dito, há o implícito, aquilo que não está dito, mas está significando. É por essa razão que a leitura é o momento crítico da constituição do texto, quando se desencadeia o processo de significação. Para Orlandi (2008), falar em legibilidade de um texto significa desconsiderar um processo em que estão incluídas determinações consideráveis, de natureza histórica, social, linguística, ideológica.

O texto literário abriga um diálogo de outros textos, característica que Julia Kristeva⁴⁷ denomina intertextualidade. Segundo Proença Filho (2004) essa característica permite a presença de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa; o texto bíblico, o da mitologia clássica e o da história do Brasil presentes em *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis; ainda a Bíblia e a história da conquista da América em *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Márquez. É a existência marcante dessa intertextualidade que a poeta Adélia Prado traduz com notável propriedade em um de seus poemas:

[...] Porque tudo que invento já foi dito
nos dois livros que eu li:
as escrituras de Deus,
as escrituras de João.
Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão.
(Adélia Prado, 1986, p. 26)

Desse modo, podemos considerar que a literatura como manifestação da cultura acompanha-lhe as mudanças, ao mesmo tempo em que carrega em si a marca da mutação, da variabilidade, seja no âmbito individual, seja em nível de representatividade cultural, pois, em seu bojo, reside a permanente invenção.

Sobre Poesia

Santo Antonio,
Procurai para mim
a carteira perdida,
vós que estais desafadigado,
gozando junto de Deus,
a recompensa dos justos.
(Adélia Prado, 1984, p. 79).

A literatura se expressa por meio da palavra. Daí ser possível que certos vocábulos respondam com mais conveniência ou propriedade aos reclames da emoção, à voz do *eu*. Trata-se da palavra ambígua, polivalente, capaz de insinuar mais que dizer, sugerir sem definir. Segundo Moisés (2003), na poesia, por exemplo, a palavra é despida de sua carga gramatical e lógica, para transformar-se no sinal de um fictício farol em plena bruma ou na luz de uma estrela que há milhares de anos havia explodido. A palavra poética despe-se de seu uso convencional e transmuda-se em linguagem cifrada.

⁴⁷ Teórica feminista e estudiosa da linguagem.

Quanto ao poema, é compreendido como a soma de signos por meio dos quais o poeta procura comunicar-se. Ferreira Gullar assinala que não pode nenhum poeta – nem ninguém – ter a pretensão de estabelecer rumos e regras para a poesia. Isso porque a poesia, como qualquer outro fenômeno social, está sujeita a determinações do espaço e do tempo históricos, mas o modo como essas determinações atuam sobre a produção do poema é absolutamente impossível de prever-se. Portanto, o fator decisivo na criação literária e artística é a personalidade do autor: “na inesgotável riqueza das interações dessa personalidade com o universo de significações sociais, afetivas e culturais reside a possibilidade de surgimento da obra poética” (Gullar, 2006, p. 157-158).

Gullar adverte que isso não pode traduzir-se em onipotência do autor, mas na afirmação de sua responsabilidade social e pessoal frente à sua obra. Porque ele fala sobre e pelos outros, mas só na medida em que fala de si e se confunde com os demais. Decorre daí que o caráter de seu texto se vincula à forma como reporta seus problemas e sentimentos aos de outros sujeitos. E conclui que é possível a um poeta, do lugar de sua experiência subjetiva e pessoal, falar por muitos, porque “é da própria natureza da arte romper as correntes da solidão, ainda que abismando-se nela” (Gullar, 2006, p. 159).

A poesia que habitava o poeta migra para o poema: depositário de signos que protege a poesia de evadir-se. Contudo, não se encerra aí o percurso da poesia. Seu destino é o espírito do leitor. Como assevera Moisés (2003) o poeta sente a poesia e a plasma no poema, mas sem o leitor essa poesia é letra morta à espera de decifração.

É, pois, pela via da leitura que a poesia do poema nos alcança. Mas, o que seria a leitura? Segundo Orlandi (2008), uma ocorrência linguística, pedagógica, social. Nessa perspectiva, o texto não é visto apenas como produto, mas considerado em seu processo de produção, de sua significação. O leitor, além de apreender-lhe o sentido atribui-lhe outros, conforme sua subjetividade, sua relação com outras formas de linguagem, com o universo simbólico e com o mundo.

Sobre sua relação com o ato de ler, Gullar confia uma marcante experiência ocorrida em sua juventude:

Foi no ato de ler e não no ato de escrever que a minha visão de literatura finalmente se configurou. [...] Nas palavras impressas, nas páginas amarelas do livro, eu adivinhava um fogo de vida que necessitava de mim, leitor, para acender-se. E era urgente acendê-lo, porque, se algum homem lograra guardar a vida em palavras, então escrever ganhava sentido. O ato de ler funda a verdade da literatura. Porque, de fato, a página é rasa e a palavra não é mais que um rabisco impresso nela (Gullar, 2006, p. 161).

Por meio da leitura, tornamo-nos coparticipes do ato criador do texto. Porque é o leitor quem reproduz o lírico ali depositado pelo poeta. Um lírico realimentado pela subjetividade e pela própria poesia que habita cada um de nós. Devemos, pois, considerar que literatura é ficção, imaginação acerca de algo que não existe particularizado na realidade. Por isso, o objeto da criação poética não pode ser submetido à verificação extratextual. “A literatura cria seu próprio universo, semanticamente autônomo em relação ao mundo em que vive o autor, com seus seres ficcionais, seu ambiente imaginário, seu código ideológico, sua própria verdade [...]” (D’Onofrio, 2004, p. 19).

É nesse sentido que a abordagem da literatura como elemento imprescindível na formação do professor adquire especial significado, e em defesa dessa postura existem muitas vozes.

Literatura e formação de professores

Vou eu mesma
fazer um creme de aveia
para passar no rosto.
Se me concentrar bem,
puxo do fundo de mim
o meu espírito que se derramará
sobre minha pele, olhos, cabelos.
Vão se apaixonar por mim
o músico, o poeta
que até hoje não me deu confiança..

(Adélia Prado, 1984, p. 79).

Pensar a literatura como aliada das funções pedagógicas parte da premissa de que, além do desenvolvimento da concepção estética e do gosto pela leitura, ela propicia ao aluno outros processos emocionais e cognitivos que podem favorecer a reflexão e a compreensão da realidade em sua complexidade. Para responder às demandas que emergem da sociedade em razão das novas configurações do mundo neste século XXI, a escola vê-se frente a múltiplos desafios. Considera-se que o processo educativo nesse novo contexto deve incluir o luto a toda forma de enclausuramento e considerar como uma das prioridades o reconhecimento da complexidade do ato de aprender.

Aprender em via de mão dupla, como recomenda Paulo Freire (2008, p. 23): "Ensinar não é transferir conhecimentos, nem formar é ação pela qual um sujeito criador dá forma, estilo ou alma a um corpo indeciso e acomodado. Não há docência sem discência".

Ensinar, como atividade inseparável de aprender, pressupõe relações dinâmicas entre os sujeitos e objetos de aprendizagem, implica o diálogo entre as disciplinas de modo a integrar o objeto do conhecimento, sem reduzi-lo à sua particularidade; processo de partilha em que aluno e professor encontram-se implicados na descoberta de um mundo plural.

Para Morin (2007), literatura, poesia e cinema não devem ser pensados como meros objetos de análises gramaticais, sintáticas ou semióticas. Devem, antes, ser consideradas como escolas da língua; escolas da qualidade poética da vida, da emoção estética e do deslumbramento; escolas da descoberta de si; escolas da complexidade humana. Porque, via de regra, uma única obra literária traz em seu enre-

do uma trama cultural que encerra ética, ciência, história; dilata o campo do dizível à infinitude de nossa vida subjetiva; utiliza a precisão da palavra e a sutileza da análise. É na literatura que se aprende sobre a condição humana de forma vívida e ativa.

Para Yunes,

Tanto a ciência, depois da física quântica, como a filosofia pós-heideggeriana veem-se compelidas a retomar o saber artístico como um terceiro incluído, contra os princípios da identidade e da não-contradição. O saber descentrado da poesia, da ficção, se desenvolve nas margens da razão e do mistério, do lógico e do mítico, do manifesto e do profético (Yunes, 2003, p. 278).

Com vistas a esclarecer melhor essa perspectiva sobre o conhecimento, a autora tece uma breve análise sobre a poesia de Fernando Pessoa e a prosa de Jorge Luis Borges e de Guimarães Rosa. Ressalta que, com esses autores, o pensamento não se intimida com o paradoxo, opta pela enunciação poética, ao invés de soluções apoéticas. "Isto não significa a negação da ciência, mas a possibilidade de oferecer-lhe uma linguagem capaz de enunciar sem temor as incertezas e de lidar com elas como possibilidades em aberto" (Yunes, 2003, p. 279).

A autora identifica que em Pessoa a metáfora produz imagens indispensáveis à ciência para lidar com suas descobertas pois esta, cada vez mais, trafega entre o poético e o filosófico, o imaginário e a razão; em Borges apresenta os laços estreitos entre a literatura, a física e a filosofia; da mesma forma que, em Guimarães Rosa, a experiência do mundo, o pensar filosófico e o fazer literário estão ligados, o sertão é universal. Guimarães Rosa propõe a terceira margem do rio, como uma via que se abre à percepção do imperceptível.

Yunes esclarece que não se está propondo substituir as fórmulas matemáticas ou elaborações conceituais por linguagem metafórica, mas reconhecer que a literatura e a ficção são atividades cognitivas de valor a serem utilizadas com proveito, e que autores *poiéticos* como Pessoa, Borges e Rosa não se caracterizam apenas como ficcionistas, mas como filósofos e cientistas que propõem novas dimensões de pensamento.

Costa (2003) é mais uma voz a crescer nesse diálogo, quando fala sobre a importância de o professor edificar seu percurso pedagógico em um processo de autodescoberta, abrindo mão da certeza em favor do questionamento que expõe novas possibilidades; de projetar um caminho com prudência e coragem, em uma aventura que permite riscos; de buscar um autor que dorme em seu inconsciente e promover sua revelação a si mesmo; de exercitar a escuta do seu aluno e a confiança no potencial de quem aprende.

Portanto, é apropriado que estejam disponibilizadas ao aluno diversas formas de linguagem, entre elas a poética. Linguagens que, para Orlandi, não são alternativas, mas se articulam, e essa articulação precisa estar presente no exercício da leitura na escola. É consenso que se espera da escola o empenho em proporcionar ao aluno o desenvolvimento de sua capacidade de reflexão, de tomar decisões frente aos desafios que se lhe apresentem, de elaborar o pensamento, ao invés do papel de mero receptor de conhecimentos previamente estabelecidos nos currículos escolares.

Tais questões evocam uma amplitude de perspectiva que envolve os sujeitos da obra educativa, permitindo que haja vínculo entre o sujeito e os objetos de aprendizagem, e que esta faça sentido para esse sujeito que aprende. Pensar a poesia como aliada das funções pedagógicas, parte da premissa de que a linguagem poética favorece o desenvolvimento da concepção estética, desenvolve a sensibilidade do aluno, desencadeia processos emocionais e cognitivos que estimulam a reflexão e a compreensão da realidade. É sabido que pela via estética, que o contato com a arte proporciona, elabora-se conhecimento e desenvolve-se o potencial criador.

Considerações finais

Sabemos que a literatura, expressão significativa da arte, é um fenômeno estético que parte dos fatos da vida e os contém sob a forma de representação. Portanto, é da natureza da arte literária a expressão dos conteúdos da imaginação, num duplo movimento de representação: as imagens são representações mentais da realidade sensível; os vocábulos são representações objetivas das imagens. A relação entre ambas é complexa, uma vez que a imagem é uma distorção da realidade, e a palavra, uma distorção da imagem.

A ausência de reconhecimento da literatura como arte subtrai desse produto estético a sua natureza primeira: sensibilizar, despertar o prazer que proporciona o encontro com uma linguagem que permite múltiplos significados e cuja revelação depende do leitor, de cada leitor. É no contato do leitor com a obra literária que, infinitas vezes, ela se concretiza. Nesse contato, ela se constitui; nesse momento, adquire significação. O universo concebido pelo texto literário depende da imaginação do leitor para torná-lo real. Aí reside o caráter de permanência de uma obra: o seu grau de polissemia, que permite inúmeras e variadas interpretações e leituras, conforme a subjetividade de cada um que sobre ela se debruça.

Do contato do leitor com textos literários resultam ocorrências que não são da ordem das coisas práticas e imediatas, dizem respeito a processos de descoberta, de deslumbramento, de encontro com novas dimensões do pensamento; significa aprender sobre a qualidade poética da vida, como sugere Morin (2007); significa considerar, diante dos fatos da vida, respostas que não sejam redutoras. Reconhecer a literatura como arte e o texto literário como produto estético autônomo ressignifica a prática docente, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento do gosto estético, ao encantamento pela leitura e pela arte nos espaços escolares.

Referências

- COSTA, Wanda Maria Maranhão. Pedagogia e complexidade: uma articulação necessária. In CARVALHO, Edgar de Assis; MENDONÇA, Teresinha (orgs.). **Ensaio de complexidade 2**. Porto Alegre: Sulina, 2003, 266-275.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do Texto 1**: Prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria da Literatura**. Rio de Janeiro: Civilizações Brasileira, 1978.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- GULLAR, Ferreira. **Sobre arte. Sobre poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária**: poesia. São Paulo: Cultrix, 2003.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento Complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- PRADO, Adélia. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- PRADO, Adélia. **Os componentes da banda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Discurso e Leitura**. 8. Ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- PROENÇA FILHO, Domício. **A Linguagem Literária**. São Paulo: Ática, 2004.
- YUNES, Elyana. Poiesis. In CARVALHO, Edgar de Assis; MENDONÇA, Teresinha (Orgs.). **Ensaio de complexidade 2**. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 276-283.



Parte 2
outras artes

ANTÍGONA, HEROÍNA DE TRAGÉDIA À LUZ DA POÉTICA DE ARISTÓTELES

Regina Célia Barcelos

Introdução

Antígona, peça escrita por Sófocles em cerca de 442 a.C., é uma das mais comentadas tragédias gregas¹. Não apenas o que se pode ler nas linhas explicitamente postas em seu enredo encanta a imaginação de quem se acerca de tal texto, mas é especial o fascínio exercido por aquilo que se pode ler nas suas entrelinhas. Por tais motivos é que propomos uma circunscrição para nossa pesquisa, a fim de não nos perdermos na imensidão implícita ou explícita de *Antígona*. Entre pensar se o que ali se percebe é um confronto entre Estado e domínio privado, se se trata de embate severo entre as leis da *pólis* e as leis divinas (Hegel, 2014), observaremos *Antígona*, mas sem esgotar tais possibilidades. Isso poderia nos fazer demorar mais que podemos neste estudo e, ainda assim, não apresentar uma saída satisfatória para essas questões, abertas há tanto tempo.

Sendo assim, nosso interesse com este estudo é comparar as propostas apresentadas por Aristóteles, especialmente no capítulo 13 de sua *Poética*, acerca do herói de tragédia², com o que percebemos no caráter e nas ações da *Antígona* da peça homônima. A jovem e impetuosa personagem da tragédia, ousada a ponto de desacatar um édito real e a figura masculina do seu rei-tio, é o que nos instiga a tal observação. Ademais, quando lemos comentários sobre *Antígona* como os que são feitos por estudiosos como K. Rosenfield (2008), que destaca o aspecto paradoxal do seu caráter, vemos nossos motivos de pesquisa reforçados.

Frente a tal leitura e outras que podem seguir numa mesma direção, questionamos: uma personagem como a *Antígona* de Sófocles, embora guarde tantas semelhanças com Édipo e, talvez, justamente por isso, é compatível com o perfil do herói que lemos ser proposto pela *Poética*? Para fazer tal comparação, começaremos com um breve resumo da peça e algumas considerações acerca daquela que se desenha como sua personagem principal. Prosseguiremos com a análise do conteúdo do livro 13 da *Poética* e de textos que possam nos auxiliar a entender melhor o que Aristóteles nos impõe ali como modelo de um herói de tragédia. Por fim, apresentaremos algumas palavras breves, à guisa de conclusão, a partir dos passos que vieram antes.

1 Há comentários tecidos, por exemplo, por Hölderlin (2008), Hegel, isso para citar apenas alguns dos nomes filosóficos que se ocuparam do texto de Sófocles, sem contar as inúmeras páginas que a peça inspirou de trabalhos acadêmicos como pretende ser o nosso.

2 Como nos instrui Valente (2011, p. 61), o termo herói não é empregado por Aristóteles para referir-se às personagens das tragédias, comédias, etc. É usado pela primeira vez no séc. XVI por comentadores italianos do tratado.

***Antígona*, um breve panorama da obra**

Antígona pode ser descrita sucintamente como uma obra na qual o rei tebano Creonte³ proíbe, sob pena de morte para os desobedientes, o sepultamento do cadáver de um dos filhos⁴ de Édipo, Polínicos, cujos despojos foram deixados à mercê dos animais. Antígona, filha de Édipo e Jocasta (antigos soberanos de Tebas), irmã de Polínicos e sobrinha de Creonte, toma a decisão de infringir o édito real e sepultar, de acordo com as leis soberanas dos deuses, o irmão preterido.

Surpreendida, a princesa é levada à presença de Creonte que a julga e a condena a ser sepultada viva em uma caverna subterrânea. A irmã de Antígona, Ismênia, que inicialmente se recusara a tomar parte no ato de rebeldia ao decreto real, proclama sua conivência com o objetivo de ser castigada junto com a irmã. Creonte toma Ismênia por louca e não lhe atribui culpa.

Hêmon, filho de Creonte e noivo de Antígona, tenta argumentar com o pai a favor da futura esposa e, diante da irredutibilidade do rei, promete morrer com a princesa.

Tirésias⁵, o vate cego guiado por um jovem, é levado à presença de Creonte e o adverte de que sua desobediência aos decretos divinos com a não permissão do sepultamento de Polínicos irá desencadear terríveis consequências para a casa real.

Finalmente persuadido, Creonte vai até a caverna onde Antígona foi encerrada viva e encontra a jovem suspensa, inerte em uma forca, e com seu filho Hêmon abraçado ao corpo dela. O jovem avança contra o pai, não consegue atingi-lo e mata-se a seguir.

A mãe de Hêmon, esposa do rei, Eurídice, tendo perdido seu filho mais velho na batalha contra os exércitos liderados por Polínicos e sabendo do suicídio do único filho que lhe restara, também põe fim à própria vida.

A peça acima resumida é composta por oito partes: o prólogo (dialogado) que precede a entrada do coro e apresenta o tema do drama; o párodo (canto que acompanha a entrada do coro, composto por quinze anciãos de Tebas); os episódios, que são cinco, com as personagens interagindo entre si e alternando com as intervenções do coro (estásimos); e o êxodo, ou seja, a cena final. Ao todo são 1352 versos que encerram a fabulação sofocliana acerca do *gênos* (família) dos Labdácidas. É esta peça, e em especial a personagem Antígona, que ocupará nossa atenção nas discussões sobre o herói da tragédia em questão. Para atingir este objetivo, faremos algumas considerações breves sobre o texto de Sófocles e sua personagem-título.

3 Neto de um spartoi, filho de Meneceu, irmão de Jocasta que assumiu o governo de Tebas, como regente, após a morte de Laio e acabou oferecendo o trono e sua irmã, a rainha-viúva Jocasta, em casamento para quem livrasse a região do monstro que entoava enigmas - Esfinge.

4 Édipo, figura mitológica retratada em várias obras, teve quatro filhos com Jocasta - Etéocles, Polínicos, Antígona e Ismênia. Quando Édipo abandona Tebas, ele faz Creonte prometer que zelaria por suas filhas e amaldiçoa seus filhos, que o abandonaram quando os cidadãos descobriram o incesto e baniram Édipo. Desde então, Etéocles e Polínicos revezam-se no trono tebano até que Etéocles recusa-se a prosseguir alternando o comando da cidade. Polínicos não se conforma com a decisão do irmão, alia-se a seis gene-raís e invade Tebas para tentar assumir o trono. Ambos se enfrentam no campo de batalha e cometem mú-tuo fratricídio ou mú-tuo suicídio. Etéocles é sepultado com todas as honras devidas aos guerreiros e os despojos de Polínicos são abandonados a descoberto fora dos muros da cidadela.

5 A mesma figura que, contra sua vontade, revela a Édipo - na obra posterior de Sófocles, *Édipo Rei* - a terrível verdade sobre a filiação do soberano, o assassinato de Laio e o incesto com Jocasta. "Tirésias tem o dom de aparecer a cada momento crucial do ciclo tebano - de Cadmo e da fundação até a destruição da cidade. Sua vida estranha, fora dos limites de tempo, espaço e gênero (no mito o vate muda também de sexo), ele é o emblema da anormalidade - maravilhosa e terrível - de Tebas" (Rosenfield, 2016, p. 35).

Antígona é fruto de seu tempo, dos arredores da época na qual foi escrita. O espírito belicoso dos helenos permeava as relações como uma constante sobre a qual a defesa dos princípios basilares gregos era levada às últimas consequências. Viver com dignidade, morrer com honra, prestar culto aos deuses, zelar pelos valores atados à integridade das normas inscritas nas leis e nos corações humanos, como defende tão veementemente Antígona (*Antígona*, vv. 450 e s.), eram aspectos indissociáveis da existência.

A Atenas anterior à composição do enredo rechaçou por duas vezes os persas. A dignidade do povo grego encontrou nestes feitos um importante paradigma, pois mesmo vencendo os atenienses não se empenharam em conquistar o território inimigo. Nesse caso, as batalhas foram em defesa do território grego e não de conquista (História da guerra do Peloponeso⁶). Exemplifiquemos isto sob outras perspectivas, as da literatura da época. Os valores pelos quais o povo grego se norteava podem ser mais bem explicados *in casu* concreto que através de palavras ou fórmulas meramente conceituais. Se retrocedermos e contemplarmos Édipo, veremos que a personagem mítica tenta, para manter sua honra e a honra de seus pais, fugir das predições do Oráculo de Delfos, após o que acaba por consagrar-se o herói tebano que rechaçou a Esfinge, conquistou a mão da rainha e ascendeu ao trono.

Édipo, imbuído do sincero propósito de descobrir o assassino do rei que lhe antecederia, descobriu que fora vítima do imponderável. Descobre-se autor de tal assassinato e que o rei morto era, na verdade, seu pai. Depois de inculpar-se a si mesmo arrancando os próprios olhos, foi expulso de Tebas por ser responsável pelo miasma que trouxe aos cidadãos tantos infortúnios.

Édipo sai da cidade na companhia da única filha que se digna a honrá-lo e que o acompanhou até o fim. A princesa acolhe o miasma, ostenta sua ascendência e permanece ao lado do pai. Retornando a Tebas, depara-se com dois irmãos mortos: um caído do lado de fora do Portal de Apolo⁷ e o outro tombado do lado de dentro da cidadela.

Desafiada pelo édito do rei Creonte, delirante e sôfrego pelo trono, Antígona se escora nos "preceitos divos, ágrafos, perenes, que não são de agora ou de ontem, pois sempivivem" (*Antígona*, vv. 454 - 456) e entesta com altivez "a petulância de um mortal" (*Antígona*, v. 459). Desse modo, uma mulher frente a frente com um poderoso rei torna-se signo da justiça divina *versus* legalidade humana, disposta a morrer por seu dever ancestral de sepultar um cadáver que já não está sob julgamento dos vivos. Retirar-lhe o direito de prestar os ritos fúnebres é o mesmo que caçar-lhe a dignidade de viver.

Assim, Antígona realça o caráter ético e político da peça de Sófocles e sua coragem em impô-la como paradigma para os cidadãos atenienses em uma época na qual os direitos das mulheres foram arbitrariamente cassados. Sinal disso é que houve uma censura prévia proibindo as atenienses de assistirem a *Antígona*, isso em um cenário no qual a maioria das mulheres não podia andar livremente pela cidade e estava impedida, dentre outras coisas, de ir sozinha a Ágora⁸.

6 Disponível em https://funag.gov.br/loja/download/0041-historia_da_guerra_do_peloponeso.pdf.

7 Cadmo funda a cidade de Tebas e engendra suas construções a partir do centro do local, lugar onde "ficaria a cama de Harmonia. Ao redor tudo devia modelar-se pela geometria dos céus. [...] Às sete faixas dos céus correspondiam sete portas, cada uma dedicada a um deus." (Calasso, 1990, p. 265) A porta sob a qual os irmãos se matam ilustra a desobediência de Laio às três advertências que Apolo lhe dirigiu sobre não gerar filhos, a fim de manter a cidade a salvo (Lesky, 2015, p. 105). Na peça Sete contra Tebas, são as mulheres (com quem Etéocles tem problemas políticos) de Tebas que o encorajam a seguir rumo ao Portal de Apolo, rumo à morte (Vernant; Naquet, 2014, p. 227).

8 Nicole Loraux (1988) faz uma referência sobre a 'irrelevância' da morte (e por analogia, da vida) da mulher na sociedade ateniense na p. 22. Segundo

Considerando as circunstâncias da época, agravadas pela covardia masculina (que se valia do uso da força contra o mais fraco) em interditar o acesso das atenienses ao teatro, local sagrado onde deflagravam-se grandes reflexões, a ousadia de Sófocles ainda nos agracia com sofisticadas ironias. O nome Antígona, por exemplo, e como observado por Rosenfield (2008, p. 13), “reforça essa indicação: Anti-gone significa: anti-, no lugar da (ou contra), gone, a progenitura”. Assim, pode significar de frente ou em frente à ascendência, ou aquela que se opõe à família, também segundo o *Dicionário Etimológico da Mitologia Grega* (Zufferli et al., 2013). Contudo, é Antígona quem envida esforços para amparar seu pai e garantir túmulo para o irmão.

Nossas considerações sobre o espírito agonístico grego (Nietzsche, 2002) e seus efeitos devem ser lembrados quando pontuamos a época em que *Antígona* foi apresentada, quando Atenas já estava em declínio e o heroico feminino era quase que absolutamente ignorado. Mas, algum tempo antes dos fatos que expomos, o caráter sagrado do feminino gozava de bastante prestígio. A função sacerdotal feminina, como aquela que zela pelos valores deíficos, era bastante evidente nas cerimônias de nascimento, desde a parteira até as liturgias de batismo e nos ofícios ritualísticos fúnebres, por exemplo (Harvey, 1987; Abbott, 1891). Porém, a atmosfera de progressivo declínio que se infunde em Atenas a partir da supressão dos valores resguardados pelo feminino acaba, como metástase, por produzir escárnios como os de Aristófanes (*Lisístrata*, 2010), além do fato da morte de Sócrates em 399 a.C., dentre outras mazelas.

A falocracia ateniense que constrangeu a maioria das mulheres a ficar em casa, extirpando parte expressiva de seus direitos, interditando-as de se expressarem publicamente, reforçou o caráter político e mítico da obra que predisse, de certo modo, a falência da Grécia Clássica, esta que anteriormente tanto contribuiu para o desenvolvimento da humanidade. Então, assim como no episódio das guerras contra os persas nas quais os atenienses se preocuparam em guardar o seu território sem usurpar terras alheias, o heroico feminino não se escora na conquista, no saquear os direitos de outrem, mas na defesa da dignidade de nascer, viver e morrer com honra, esforço típico da altivez greco-ateniense da época.

Neste sentido, a força de Antígona repousa em sua determinação ética em resguardar os valores do ser. A tutela das leis da vida e da morte sempre foram atributos do feminino, das guardiãs dos valores do existir por excelência. Pautadas em fatos como estes é que observaremos as propostas de Aristóteles na *Poética*, acerca das particularidades do herói de tragédia para que destaquemos os pontos que os conectam às ações heroicas de Antígona.

***Poética*: o herói de tragédia descrito por Aristóteles no capítulo 13**

O capítulo 13 da *Poética* começa tratando da boa forma de se compor uma tragédia. Para isso, dentre outras coisas, o filósofo descreve ali (assim como algures, p. ex. *Poética* 2 e 5) o caráter do herói

Xenofonte (apud Harvey, 1987, p. 348) às mulheres “somente lhes era permitido ver, ouvir e indagar o mínimo possível”. Na mesma obra, p. 349: “Sua ocupação era cuidar da casa e da roupa do marido, das crianças e dos escravos; ela saía raramente, e quando o fazia era em geral para comparecer a uma festa religiosa privativa das mulheres, a um sacrifício, ou procissão, ou representação dramática, e sempre seguida por um escravo ou outro serviçal; a mulher não ia ao mercado nem convivia com os amigos do marido”.

de tragédia e seus efeitos sobre os espectadores, como ele é constituído a partir de determinadas peculiaridades:

De fato, uma vez acordado que a composição da mais bela tragédia não deve ser 'simples', mas 'complexa', e que tal tragédia deve ser a mimese de fatos temerosos e dignos de compaixão (o que é próprio a essa modalidade de mimese), fica a princípio evidente que não se devem apresentar homens excelentes que passam da prosperidade à adversidade - pois nisso não desperta pavor nem compaixão, mas repugnância -, nem homens maus que passam da desventura à prosperidade - isso é o que há de menos trágico, pois nada possui do que convém ao trágico: com efeito, não suscita nem benevolência, nem compaixão, nem pavor -, nem mesmo quando um homem decididamente cruel passa da prosperidade à adversidade - pois tal maneira de tramar os fatos pode ter a ver com a expectativa humana (*Poética*, 1452b31 - 1453a3).

O passo acima apresenta boa parte do que gostaríamos de destacar neste estudo. Primeiramente, aborda a configuração do enredo trágico mais potente, sendo este simples, ou seja, com uma só ação a ser desenrolada, e não complexo. Em seguida, apresenta-nos que esse tipo de composição é uma imitação de coisas que se mostram dignas de serem temidas ou de despertar compaixão no público, e não outras paixões. Para que isso aconteça, é indicado que a personagem deve ir da situação favorável na qual se encontrava a uma que se mostre desventurada. Na sequência, Aristóteles propõe algo sobre o caráter do herói que pode ser capaz de tal feito: que não seja cruel. Isso é necessário para que o que se mostra seja configurado como tragédia. Assim, a identificação da plateia com sentimentos que a aproximem ou distanciem da personagem representada, que produzam sensação de reconhecimento nas ações encenadas, é uma das condições da boa tragédia e tarefa associada à figura do herói.

De fato, o identificar-se com determinada personagem ou com uma situação pela qual ela passa é o grande élan do teatro ático. Assim sendo, a peça é escrita e interpretada com o objetivo de provocar conexão com o espectador. Para Pinheiro (2015), a humanidade que nos conecta às personagens é imprescindível para que se estabeleça a semelhança descrita na *Poética* (1454a24). Ela é capaz de produzir empatia entre personagem da tragédia e público que, além de ser proposta como não cruel no passo supracitado, vem indicada por Aristóteles, na sequência, como sendo de caráter nobre e elevado. Desse modo, é capaz de sensibilizar a plateia, "que deve ser capaz de sentir-se de tal modo semelhante às personagens em cena que possa ser afetado pelo pavor e pela compaixão" (Halliwell, 1998, p. 79, *apud* Pinheiro, 2015, p. 127), embora a personagem mostre-se como melhor que o comum dos homens.

Estabelecido esse vínculo que se dá a certa distância, o transcorrer da obra tem como desafio trazer o espectador para mais próximo da história e da personagem, transpor os limites físico-temporais e induzi-lo a percorrer o trajeto do herói da *hýbris* (desmesura) à *díkē* (justiça), quando quem compõe o drama define quais palavras são decisivas e quais ações devem ser mais acentuadas com a finalidade de realçar sentidos e robustecer sensações.

Sendo assim, para tentarmos compreender determinados aspectos do herói de tragédia é importante alinhar alguns pontos sobre os quais Aristóteles descreveu a ação mimética crucial na dissociação entre as ações virtuosas e não virtuosas. A proposição segue alinhada à descrição do caráter do herói e dos seus feitos.

Visto que aqueles que realizam a mimese mimetizam personagens em ação, é necessário que estes sejam de elevada ou de baixa índole (as personagens seguem quase sempre esses dois únicos tipos, pois é pelo vício e pela virtude que se diferenciam todos os caracteres), em verdade ou melhores que nós, ou piores, ou tais quais, assim como fazem os pintores (*Poética*, 1448a1-1448a5).

Para Aristóteles, a tragédia está centrada nas ações, superando as características específicas que cada personagem possa ter, porém, dispensa atenção aos caracteres, que são distinguidos pelas escolhas ativas, pela tomada de decisões e pela defesa de pontos de vista que os dão a conhecer. As disposições emocionais não são pormenorizadas, pois o foco está na dinâmica das movimentações de ações ocasionadas pela disposição de caráter da personagem.

Nesses termos, as tragédias ocupam lugar de destaque, quer pelos efeitos educacionais, quer pela estética que caminha lado a lado com o imaginário local, ocupando um ponto central e inteligível para as atividades decorrentes de juízos valorativos e de apreciação estética. Assim, a experiência com a arte inteligível das tragédias e com os atos heroicos do protagonista encontra eco nas mentes e nas almas dos espectadores, inspira e desperta, inegavelmente, estados de pensamento e sentimentos advindos dos significados dos enunciados ou das ações encenadas. Tudo isso é potencializado quando há um herói com determinado caráter que favorece o alcance desses objetivos. Sendo assim, ao herói:

Resta, então, a situação intermediária, ou seja, aquela do homem que, sem se distinguir muito pela virtude e pela justiça, chega à adversidade não por causa de sua maldade ou vício, mas por ter cometido algum erro; como no caso daqueles entes que obtiveram grande reputação e prosperidade, como Édipo, Tiestes e os homens ilustres provenientes de grandes famílias. Assim, para atingir a beleza é preciso que o enredo seja antes simples do que duplo, como dizem alguns, e que a reversão da fortuna não ocorra em função da passagem da adversidade à prosperidade, mas, ao contrário, da prosperidade à adversidade, e que se dê não por causa da maldade, mas em função de um grande erro cometido pelo herói, que é tal como se enuncia ou melhor, ao invés de pior (*Poética*, 1453a8-16).

O passo sinaliza outra grande exigência da *Poética* para que se componha o herói de tragédia: cometer um grande erro (*hamartía*). Os membros de algumas das grandes famílias da mitologia grega são mestres em tais feitos. Estes os precipitam, nos enredos bem constituídos, verossímil e necessariamente, em desarranjos da fortuna, permitindo que ela cambie do esperado sucesso ao insucesso, o que compõe a peripécia.

Ainda, é oportuno lembrar que Aristóteles analisa as tragédias e as características dos heróis em um cenário cultural no qual determinados enunciados carregam consigo verdades comuns e costumes conhecidos e compartilhados pelos cidadãos. Igualmente, é importante registrar isso porque as palavras têm significados e não servem meramente para jogos verbais. Sendo assim, observemos Antígona, seus atos e seu discurso à luz do que acabamos de apontar.

Antígona frente à proposta da *Poética*

Notemos que em *Antígona* a princesa tebana, herdeira de um profundo infortúnio familiar, registra em suas falas contundentes o seu histórico, os princípios e os fins de sua existência. Mesmo em seus silêncios notamos os predicados que a tornam uma personagem tão marcante. Ao mesmo tempo ela grita, absolutamente só e desamparada, as verdades que são comuns aos tebanos e rechaça com altivez o engodo dissimulado do tio. A lei decretada por este parece carregar consigo uma genuína vontade de unir a cidade em torno de um objetivo em comum; porém, isso se mostra um ledó engano.

O hábito nos acostumou a ver Creonte como um tirano egoísta e ávido de poder. No entanto, desde os primeiros versos, Sófocles dá também à Antígona os mesmos traços egocêntricos: sublinha que ela se atribui um estatuto privilegiado no palácio e na linhagem dos Labdácidas. Em outras palavras, a heroína marca sua presença como aquela que substitui (a falta de) descendentes de Édipo. O poeta equilibrou a ação trágica opondo ao rei ou regente, Creonte, uma mulher, filha dos reis mais prestigiosos que afirma com veemência sua posição de destaque. Seria ela egocêntrica ou apenas consciente de seu papel no direito sucessório de sua linhagem? Eis a ambiguidade (sic) trágica que confere aos primeiros versos seu estranho frêmito. Antígona é totalmente diferente de sua irmã, Ismena. Esta representa o que é a mulher na pólis clássica (um ser frágil, suspeito, insignificante, cujo valor consiste em ser bonita e submissa), ao passo que Antígona tem a presença de espírito, o faro e a truculência de seu pai. Desde as primeiras palavras no Prólogo, ela fala com inaudita altivez, com uma superioridade surpreendente para uma moça tão jovem, comparável apenas à aura dos heróis lendários. [...] A enigmática beleza da heroína está nessa paradoxal mistura de traços, que tanto expressam a simples realidade (Antígona é uma princesa e a “última raiz” da linhagem dos Labdácidas) como podem indicar também grandes vícios (a desmedida egocêntrica e a paixão quase necrófila e incestuosa pelo irmão morto) ou esplêndidas virtudes (a coragem de defender a lei eterna dos deuses de baixo, isto é, da Terra e do Hades) (Rosenfield, 2008, p. 11).

Com tal aspecto paradoxal que beira, ao mesmo tempo, vício e virtude de caráter e de tempera, Antígona seria um herói modelo, como o que é descrito na *Poética* 13.

Diferente da sobrinha, Creonte deseja apenas encobrir as chamas com uma tênue camada de terra sem se preocupar em debelar o fogo que requeima Tebas, condenando o sobrinho morto à vil exposição e ao morredido túmulo a princesa que ousou defendê-lo de tal destino.

Com relação a isso, Aristóteles afirma que os justos são aqueles que praticam boas ações. Há que se destacar que a princesa está lutando para que o irmão insepulto seja tratado com um mínimo de dignidade. Dar túmulo aos mortos é um ato de justiça, como citamos anteriormente, e justiça, destacadamente equitativa (*Ética a Nicômaco*, 1137a5 -1138a3), quando se dispõe àqueles que necessitam de tal *díkē* o equilíbrio nos bens que lhes são de direito.

Tomemos por base que para Aristóteles o ser humano tem inclinação para buscar a verdade vinda do conhecimento (*Metafísica* A) e o bem comum e que tais propensões poderiam ser ensinadas (*Ética a Nicômaco* II). Na esteira de tais conceituações, as ações humanas devem ser inspiradas por virtudes ou medianias, por ações que pairam entre a falta e a demasia dos vícios humanos.

Se o conhecimento do mundo se dá a partir da experiência dos sentidos sem que isso signifique, de modo algum, que a experiência se esgote em si mesma (*De Anima* II), Antígona oferece-nos uma singular conjunção na qual ser membro involuntário de uma família espúria não exime a mulher justa de fazer o que é equitativamente devido ao parente insepulto. Agindo desta forma, a personagem sofociana não resguarda apenas os direitos que a religião cederia à sua família, mas também se preocupa com o bem da comunidade tebana. Ao fazer aquilo que julga ser justo e correto, Antígona livra a cidade já maculada por demais pelo miasma Labdácida de mais uma injúria, quer aos olhos das deidades, quer pela impureza da putrefação à qual se destina toda carne humana⁹. Porém, com tal comportamento resolutivo põe-se a si mesma sua condenação.

Assim, o herói de tragédia na *Poética* é o responsável pela sua queda, não por vício ou falta do caráter, mas por escolher fazer o melhor para a *pólis* ou para outrem em detrimento de optar pelo melhor para si. Na reverberação desta assertiva, a arte poético-mimética deve produzir ações verossímeis encadeadas necessariamente e requer que o herói de tragédia seja uma personagem que desperte empatia a partir dos hiatos que oscilam entre virtudes e vícios. E a personagem em questão, com suas decisões alheias ao que lhe é imposto, consegue fazer isso.

Antígona afirma ter nascido para amar e não age para satisfazer seus interesses e desejos, muito ao contrário. A jovem que decide acompanhar o pai em sua peregrinação, exilado e humilhado, é também a irmã que retorna a Tebas e depara-se com dois irmãos mortos. Determinada a concorrer para que Polinices chegue até Perséfone¹⁰, a princesa mantém-se isolada e não demonstra apreço por Ismênia, Hêmon ou pelo coro de anciãos que parece devotar, ao menos a princípio, profundo afeto por ela.

Cabe então a reflexão: para os gregos, perceber a ordem no cosmos ou a primazia de determinados deveres humanos sobre outros era questão essencial para a vida em comunidade. Havia um sentido de ordem objetiva e os esforços dos cidadãos justos, segundo Aristóteles, deveriam concentrar-se na busca pelo bem comum, no respeito aos direitos alheios e aos retos preceitos para a comunidade.

Na via oposta, quando Antígona marca sua posição contrária ao édito real, seu tio e rei tenta reiteradas vezes provar que o desrespeito à lei é uma afronta aos habitantes de Tebas, um insulto aos cidadãos que perderam parentes e amigos em uma guerra declarada por Polinices. "Foi essa a lei/ em que fundamentei meu hiperzelo, mas a Creon quis parecer que incorro, /irmão, na hamartia: erro trágico!" (*Antígona*, vv. 912 - 915). Antígona, por outro lado, argumenta que os dois infantes estão mortos e não cabe aos homens, além das honras fúnebres, julgar se um deve ser sepultado e o outro não. O decreto real insulta as leis divinas e o dever sagrado de proporcionar ao cadáver o acesso ao Hades e ao julgamento de Perséfone, não cabendo mais aos homens legislar sobre o morto. Com esta posição, Antígona

9 A não ser por intervenção divina, como lemos acontecer com o Pátroclo da *Ilíada*.

10 Deméter, uma das três filhas (Héstia e Hera) de Cronos, era considerada a deusa das colheitas, protegendo as plantações ou devastando-as quando os humanos a ultrajavam. Deu luz a Perséfone, filha de Zeus, a jovem sequestrada por seu tio Hades. Em desespero pelo sumiço da filha, Deméter acabou por devastar as florestas e campos pelos quais passou à procura de Perséfone, uma vez que a jovem não respondia ao seu chamado. Perséfone saiu para passear acompanhada por algumas ninfas para colher flores pelos vales da Sicília. Quando a jovem colheu um narciso, o chão sob seus pés se abriu e uma biga puxada por cavalos negros e conduzida por Hades saiu do solo e a raptou. Diante do problema, Zeus sentenciou que Perséfone, após cair em uma armadilha e comer uma romã - fruto dos mortos - deveria habitar com Hades em 3 meses, todos os anos. A decisão de Zeus ilustra a razão de por que no inverno a vida parece desaparecer; é o tempo em que Deméter sofre pela ausência da filha. (Wilkinson, 2018, p. 51)

está sozinha em sua resolução, seu propósito a torna a “vítima mais terrivelmente voluntária” (Lacan, 1988, p. 290). Todos parecem concordar com a alegação de que ela infringira a lei humana, isolando-se dos outros homens vivos. Seu tio lhe diz que nenhum outro tebano concorda com a princesa (*Antígona*, v. 508); mesmo o coro, que antes lhe parecia favorável, agora canta sua vida solitária (*Antígona*, v. 820); a própria princesa assume não ter amigos, nem quem lamente sua partida (*Antígona*, v. 876).

Resoluta como um herói de tragédia deve ser (Romilly, 2008), o que não cede espaço ao caráter perfeito, concordando com a proposta de Aristóteles na *Poética*, a heroína declina quando a irmã se oferece para morrer com ela depois de expostas as alegações e descoberto o crime. Antígona lembra que quando pediu ajuda à irmã, a preferência de Ismênia foi pelo tio e pela proteção palaciana. E talvez o erro trágico de Antígona esteja nesta inflexibilidade por amor. Através de sua posição firme e imutável, também sinal de seu caráter acima da média, ela incorre na falta fatal de sua resistência frente ao que considera injusto. O que redime a figura heroica de Antígona, ainda que se possa realmente destacar os traços de sua personalidade que a faziam destoar do que se esperava de uma mulher da época, como sinalizou Rosenfield.

Assim, o que se vê na obra é a busca pela justiça com o tratamento dos despojos de Polinices. O funeral deste, sem as cerimônias usuais atribuídas aos cidadãos, deveria ser levado a cabo pelos familiares. Tratava-se de uma responsabilidade familiar intransferível, um ato de justiça que visava a evitar que a alma do falecido vagasse errante pela terra. Ora, se dentre os atributos da *heroína* de tragédia o Estagirita afirma a ação virtuosa decorrente de um caráter superior, porém não perfeito, que privilegia o bem comum, obedecer ao édito real de Creonte seria acovardar-se diante da inescusável responsabilidade da princesa. Quanto à infração ao decreto real, Aristóteles assevera:

É também mais grave o delito que viola as leis não escritas; pois é próprio de uma pessoa melhor ser justa sem que a necessidade a obrigue. Ora as leis escritas são compulsórias, mas as não escritas não. Pode, contudo, argumentar-se de outra maneira que o delito é mais grave, se viola as leis escritas; pois quem comete a injustiça que atrai o temor e envolve o castigo também cometerá a que não tem castigo a temer. [...] Pois é óbvio que, se a lei escrita é contrária aos factos, será necessário recorrer à lei comum e a argumentos de maior equidade e justiça. E é evidente que a fórmula <<na melhor consciência>> significa não seguir exclusivamente as leis escritas; [...] ao passo que as leis escritas estão frequentemente a mudar; donde as palavras pronunciadas na *Antígona* de Sófocles; pois esta defende-se, dizendo que sepultou o irmão contra a lei de Creonte, mas não contra a lei não escrita. [...] é próprio de um homem mais honesto fazer uso da lei não escrita e a ela se conformar mais do que às leis escritas. [...] Também se a lei é ambígua, a fim de a contornar e ver a que sentido se acomoda, se ao justo ou ao conveniente, e em seguida usar a interpretação devida. E, se as circunstâncias que motivaram a lei já não existem, mas a lei subsiste, então é necessário demonstrá-lo e lutar contra a lei por esse meio (Retórica, 1374b-1375b).

Fiel aos seus deveres familiares e para com o divino, Antígona não procura uma solução alternativa, inferior a uma renúncia completa. Em tais circunstâncias e pelo que vemos, não haveria alternativa.

Viver e morrer com dignidade e honra é a própria substância da vida e nossa heroína lança-se deliberadamente à diligência dos assuntos divinos e à indiferença pelo mundo que a cerca; nada mais

heroico, pode-se depreender da leitura da *Poética*. Isso porque em tal resolução Antígona sinaliza novamente sua índole acima da média, porém incapaz de ceder, despertando na plateia temor pelo que pode acontecer e compaixão pela ação da personagem que, de tão bem-intencionada pode soar até ingênua ao condenar-se pelo excesso de zelo amoroso com o irmão. Sendo fiel à vocação para amar que ela veementemente afirma (*Antígona*, v. 523), existe uma profunda seriedade em sua decisão de ser útil aos deuses, de servir de modo consciencioso exatamente na posição em que está, a de princesa tebana e provável futura rainha. Torna-se, então, modelo para os tebanos.

A vida mais elevada, num vislumbre do que afirma Aristóteles ser a *eudaimonía* em sua *Ética a Nicômaco* (I), não pode ser definida por títulos hierárquicos, mas sim por um espírito determinado a viver, a agir em sintonia com o bem da comunidade. Sob esta ótica, a ação de Antígona é também um ato de extrema coragem, ressaltando novamente o caráter do herói presente na personagem. Abrir mão de seu dever familiar para manter privilégios e comodidades seria profanar sua vida e vocação para amar. O amor com o qual Antígona honra sua parentela longe está de ser um fim em si mesmo, antes e sobretudo é um dever que ela busca cumprir persistentemente servindo ao pai-irmão e ao irmão-primo. Assim, faz-se, novamente, modelo.

Por fim, sinalizamos que na *Poética* o eixo que conduz os agentes heroicos é o correto proceder, o que não suprime danos colaterais fortuitos das ações do herói de tragédia, antes os alimenta. Nesta perspectiva, Antígona encaixa-se nos atributos de tal herói.

Referências

ABBOTT, Evelyn. **Pericles and the Golden Age of Athens**. n.p. 1891. E-book Kindle.

ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Hedra, 2010.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. 3 ed. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian - Serviço de Educação e Bolsas, 2008.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini - 4 ed. São Paulo: EDIPRO, 2014.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2002.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior; Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pensa. 2 ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005.

CALASSO, Roberto. **As Núpcias de Cadmo e Harmonia**. Tradução de Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1987.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. São Paulo: Vozes, 2014.

HÖLDERLIN, Friedrich. Observações sobre Édipo e observações sobre Antígona. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. **Seminários, Livro VII: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1988.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza Guinsburg e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LORAUX, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher** - imaginário da Grécia Antiga. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Tradução e notas: Marcos Sinésio Pereira Fernandes. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia**. Lisboa: Guimarães Editores, 2002.

PEREIRA, Maria Helena Rocha. **Antígona**. Sófocles. Introdução, versão do grego e notas. 11 ed. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: 2018.

Pinheiro, Paulo. **Aristóteles. Poética**. Edição bilingue. Tradução, Introdução e Notas. São Paulo: Editora 3, 2015.

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Tradução de Leonor Santa Bárbara. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2008.

ROSENFELD, Kathrin A. **Antígona, intriga e enigma: Sófocles lido por Hölderlin**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ROSENFELD, Kathrin A. **Sófocles & Antígona**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso**. Tradução de Mário da Gama Kury. 4 ed. Editora Universidade de Brasília; Edições Imprensa Oficial de São Paulo; Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 1987.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VIEIRA, Trajano. **Antígone de Sófocles**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

WILKINSON, Philip. **O Livro da Mitologia**. Tradução de Bruno Alexander. São Paulo: Globo Livros, 2018.

ZUFFERLI, Carla et al. **Dicionário Etimológico da Mitologia Grega**. USP, 2013. Disponível em https://e-disciplinas.usp.br/pluginfile.php/409973/mod_resource/content/2/demgol_pt.pdf. Acesso em: 31 maio 2022.

O JUIZ DE PAZ NA ROÇA, DE MARTINS PENA: A REPRESENTAÇÃO DO ESCRIVÃO E DO JUIZ NA SOCIEDADE BRASILEIRA DO SÉCULO XIX

Roseli Bodnar

Se se perdessem todas as leis, escritos, memórias da história brasileira dos primeiros cinquenta anos deste século XIX, que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época (Silvio Romero, 1953, p. 1477).

Introdução

Este texto busca refletir sobre a representação do escrivão e do juiz de paz na sociedade brasileira do século XIX, a partir da peça *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena, que estreou em 1838. O objetivo é compreender como o texto dramático apresenta a imagem do país de então, sobretudo dos profissionais ligados à lei e à ordem social, e o modo de ser de sua gente e seus costumes.

Luís Carlos Martins Pena (1815-1848) foi um importante dramaturgo do século XIX, considerado o precursor de uma dramaturgia voltada à sociedade brasileira. Sua comédia de costumes estava intrinsecamente ligada ao nacional e ao popular, a linguagem usada é coloquial, com descrição de cenas rápidas e muita ação. Talvez seja esse o motivo de a peça ser ainda tão contemporânea e encenada, pela aproximação com a linguagem e com a temática. Frise-se que a linguagem é muito acessível e contemporânea, embora sejam observadas algumas palavras do contexto histórico e social da época em que foi escrita.

A representação do escrivão e do juiz na sociedade brasileira do século XIX

O texto dramático de Martins Pena revela a cultura jurídica do século XIX, com seus vícios nas relações sociais, os favorecimentos políticos e a corrupção dos seus integrantes.

O *escrivão*, naquela época, era uma espécie de *escrevente*, um *assessor jurídico* que tinha a função de ajudar nas audiências. Em *O juiz de paz da roça*, aparece em desvio de função, pois parece ocupar o lugar que, presume-se hoje, seria de um oficial de justiça, ao se deslocar para cumprir uma medida judicial. Na peça, o escrivão vai em busca de Manuel João para coercitivamente obrigá-lo a cumprir a função de guarda nacional e acompanhar um preso até a cidade. Há uma referência no texto sobre a Revolução Farroupilha, ocorrida no Rio Grande do Sul, de 1835-1845. Ainda, como a peça é de 1838, o contexto político e social abarca várias outras rebeliões, como a Cabanagem, no Pará; a Sabinada, na Bahia; e a Balaiada, no Maranhão.

Somente na Cena V menciona-se o juiz já anunciado no título da obra - *O juiz de paz na roça* - mas ele ainda não é apresentado em exercício da função de Direito. Na cena, há um dado histórico-social interessante sobre a alimentação no século XIX, assinalando que, nitidamente, inferia a classe social de uma família: diferenças de classe são marcadas pelos horários das refeições. Há uma referência ao jantar, mas pela leitura da primeira cena, no início da peça, pela descrição, sabe-se que se passa no período da tarde, logo após o almoço.

CENA V

(*Maria Rosa com uma tigela na mão, e Aninha a acompanha*).

Manuel João – Adeus, senhora Maria Rosa.

Maria Rosa – Adeus, meu amigo. Estás muito cansado? Manuel João – Muito. Dá-me cá isso?

Maria Rosa – Pensando que você viria muito cansado, fiz a tigela cheia.

Manuel João – Obrigado. (*Bebendo*) Hoje trabalhei como gente... Limpei o mandiocal, que estava muito sujo... Fiz uma derrubada do lado de Francisco Antônio... Limpei a vala de Maria do Rosário, que estava muito suja e encharcada, e logo pretendo colher café. Aninha?

Aninha – Meu pai?

Manuel João – Quando acabares de jantar, pega em um samborá e vai colher o café que está à roda da casa. Aninha – Sim senhor.

Manuel João – Senhora, a janta está pronta?

Maria Rosa – Há muito tempo.

Manuel João – Pois traga.

Maria Rosa – Aninha, vai buscar a janta de teu pai. (*Aninha sai.*)

[...]

Aninha – Minha mãe, a carne-seca acabou-se.

Manuel João – Já?!

Maria Rosa – A última vez veio só meia arroba¹¹.

Manuel João – Carne boa não faz conta, voa. Assentem-se e jantem. (*Assentam-se todos e comem com as mãos. O jantar consta de carne-seca, feijão e laranjas.*) Não há carne-seca para o negro?

Aninha – Não, senhor.

Manuel João – Pois coma laranja com farinha, que não é melhor do que eu. Esta carne está dura como um couro. Irra! Um dia destes eu... Diabo de carne!... hei de fazer uma plantação... Lá se vão os dentes!... Deviam ter botado esta carne de molho no corgo¹²... que diabo de laranjas tão azedas! (*Batem à porta.*) Quem é? (*Logo que Manuel João ouve bater na porta, esconde os pratos na gaveta e lambe os dedos*)

(Pena, 1995, p. 20)

¹¹ A arroba equivale a 7,5 quilos

¹² Um pequeno riacho.

No Brasil Colônia, eram seguidos os hábitos alimentares europeus, com duas refeições para os mais abastados: o jantar, que ocorria por volta do meio-dia; e a ceia, por volta das dezenove horas. Hoje seriam equivalentes ao nosso almoço e jantar. No século XIX, em geral, havia quatro refeições: a primeira, bem cedo ou de madrugada, chamada de almoço; o jantar, entre meio-dia e quatorze horas; uma merenda, no final da tarde; e, por volta de vinte e duas horas, a ceia.

Entre as famílias mais pobres, como é o caso da família de Manuel João, verifica-se, pelos diálogos, que havia somente a janta e em porções bem reduzidas. O escravo comia se sobrasse algo; em geral, itens produzidos na fazenda, tais como farinha, frutas e legumes.

Essa reflexão ganha relevância, visto que, na cena XIII, o juiz janta bem no final do dia, em razão do grande número de audiências e, também, porque recebia presentes das pessoas, como galinhas, ovos, bananas etc. Ou seja, o horário do jantar diz muito sobre a classe social a que pertence determinada pessoa ou família.

Na sequência, ainda na cena V, temos o diálogo entre o escrivão, que cumpre uma decisão do juiz de paz, e Manuel João.

Escrivão, dentro – Dá licença, Senhor Manuel João?

Manuel João – Entre, quem é.

Escrivão, entrando – Deus esteja nesta casa.

Maria Rosa e Manuel João – Amém.

Escrivão – Um criado da Senhora Dona e da Senhora Doninha.

Maria Rosa e Aninha – Uma sua criada. (Cumprimentam.)

Manuel João – O senhor por aqui a estas horas é novidade.

Escrivão – Venho da parte do senhor juiz de paz intimá-lo para levar um recruta à cidade.

Manuel João – Ó homem, não há mais ninguém que sirva para isto?

Escrivão – Todos se recusam do mesmo modo, e o serviço, no entanto há de se fazer.

Manuel João – Sim, os pobres é que o pagam.

Escrivão – Meu amigo, isto é falta de patriotismo. Vós bem sabeis que é preciso mandar gente para o Rio Grande; quando não, perdemos esta província.

Manuel João – E que me importa eu com isso? Quem as armou que as desarme.

Escrivão – Mas, meu amigo, os rebeldes têm feito por lá horrores! Manuel João – E que quer o senhor que se lhe faça? Ora é boa!

Escrivão – Não diga isto, Senhor Manuel João, a rebelião...

Manuel João, gritando – E que me importa eu com isso?... E o senhor a dar-lhe...

Escrivão, zangado – O senhor juiz manda dizer-lhe que se não for, irá preso.

Manuel João – Pois diga com todos os diabos ao senhor juiz que lá irei.

Escrivão, à parte – Em boa hora o digas. Apre! custou-me achar um guarda... Às vossas ordens.

Manuel João – Um seu criado.

Escrivão – Sentido nos seus cães.

Manuel João – Não mordem.

(Pena, 1995, p. 20-22)

A cena VI apresenta uma conversa entre mãe e filha, em que a primeira esclarece as implicações de não se acatar uma ordem do juiz de paz e as razões de se convocar coercitivamente homens para servir na Guerra dos Farrapos. Observa-se que há uma relação de poder entre o juiz e os roceiros daquele lugar, o magistrado atua impondo destinos, julgando querê-los de modo arbitrário e, muitas vezes, contrário ao razoável e ao senso de justiça dos demais envolvidos.

CENA VI

Maria Rosa – Pobre homem! Ir à cidade somente para levar um preso! Perder assim um dia de trabalho...

Aninha – Minha mãe, pra que é que mandam a gente presa para a cidade?

Maria Rosa – Pra irem à guerra.

Aninha – Coitados!

Maria Rosa – Não se dá maior injustiça! Manoel João está todos os dias vestindo a farda. Ora pra levar presos, ora pra dar nos quilombos... É um nunca acabar.

Aninha – Mas meu pai pra que vai?

Maria Rosa – Porque o juiz de paz o obriga.

Aninha – Ora, ele podia ficar em casa; e se o juiz de paz cá viesse buscá-lo, não tinha mais que iscar a Jibóia e a Boca-Negra.

Maria Rosa – És uma tolinha! E a cadeia ao depois?

Aninha – Ah, eu não sabia.

(Pena, 1995, p. 22-23)

No texto em estudo, a função do juiz é representar a lei e a ordem no lugarejo em que atua como representante judicial. Conforme texto da Constituição brasileira da época, a de 1824¹³, o ofício estava regido por lei, a saber:

¹³ Nesta citação, usa-se a grafia da época conforme consta no texto constitucional de 1824.

No título 6º, da Constituição de 1824, traz especificações sobre o poder judiciário, suas incumbências e sanções.

TITULO 6º

Do Poder Judicial.

CAPITULO UNICO.

Dos Juizes, e Tribunaes de Justiça.

Art. 151. O Poder Judicial independente, e será composto de Juizes, e Jurados, os quaes terão logar assim no Civel, como no Crime nos casos, e pelo modo, que os Codigos determinarem.

Art. 152. Os Jurados pronunciam sobre o factio, e os Juizes applicam a Lei.

Art. 153. Os Juizes de Direito serão perpetuos, o que todavia se não entende, que não possam ser mudados de uns para outros Logares pelo tempo, e maneira, que a Lei determinar.

Art. 154. O Imperador poderá suspendel-os por queixas contra elles feitas, precedendo audiencia dos mesmos Juizes, informação necessaria, e ouvido o Conselho de Estado. Os papeis, que lhes são concernentes, serão remettidos á Relação do respectivo Districto, para proceder na fórma da Lei.

Art. 155. Só por Sentença poderão estes Juizes perder o Logar.

Art. 156. Todos os Juizes de Direito, e os Officiaes de Justiça são responsaveis pelos abusos de poder, e prevaricações, que commetterem no exercicio de seus Empregos; esta responsabilidade se fará effectiva por Lei regulamentar.

Art. 157. Por suborno, peita, peculato, e concussão haverá contra elles acção popular, que poderá ser intentada dentro de anno, e dia pelo proprio queixoso, ou por qualquer do Povo, guardada a ordem do Processo estabelecida na Lei.

Art. 158. Para julgar as Causas em segunda, e ultima instancia haverá nas Provincias do Imperio as Relações, que forem necessarias para commodidade dos Povos.

Art. 159. Nas Causas crimes a Inquirição das Testemunhas, e todos os mais actos do Processo, depois da pronuncia, serão publicos desde já.

Art. 160. Nas civeis, e nas penaes civilmente intentadas, poderão as Partes nomear Juizes Arbitros. Suas Sentenças serão executadas sem recurso, se assim o convencionarem as mesmas Partes.

Art. 161. Sem se fazer constar, que se tem intentado o meio da reconciliação, não se começará Processo algum.

Art. 162. Para este fim haverá juizes de Paz, os quaes serão electivos pelo mesmo tempo, e maneira, por que se elegem os Vereadores das Camaras. Suas attribuições, e Districtos serão regulados por Lei.

Art. 163. Na Capital do Imperio, além da Relação, que deve existir, assim como nas demais Provincias, haverá tambem um Tribunal com a denominação de - Supremo Tribunal de Justiça - composto de Juizes Letrados, tirados das Relações por suas antiguidades; e serão condecorados com o Titulo do Conselho. Na primeira organização poderão ser empregados neste Tribunal os Ministros daquelles, que se houverem de abolir.

Art. 164. A este Tribunal Compete:

I. Conceder, ou denegar Revistas nas Causas, e pela maneira, que a Lei determinar.

II. Conhecer dos delictos, e erros do Officio, que commetterem os seus Ministros, os das Relações, os Empregados no Corpo Diplomatico, e os Presidentes das Provincias.

III. Conhecer, e decidir sobre os conflictos de jurisdicção, e competencia das Relações Provinciaes.

(Brasil, 1824).

A função e a competência de um juiz de paz, no século XIX, equivaliam às de um juiz leigo, escolhido pela população, que deveria pacificar as partes, por isso era chamado "juiz de paz". Seria o responsável pela conciliação pré-processual e era nomeado mediante eleição. No século XIX, existia um juiz de paz em cada freguesia e/ou paróquia. Na atualidade, poderíamos pensar em uma analogia com o papel desempenhado pelo árbitro nas audiências de Conciliação e Arbitragem.

Conforme a Lei de 29 de novembro de 1832¹⁴:

PARTE PRIMEIRA

Da Organização Judiciaria

TITULO I

De varias disposições preliminares, e das pessoas encarregadas da Administração da Justiça Criminal, nos Juizos de Primeira Instancia

CAPITULO I

DISPOSIÇÕES PRELIMINARES

Art. 1º Nas Provincias do Imperio, para a Administração Criminal nos Juizos de primeira instancia, continuará a divisão em Districtos de Paz, Termos, e Comarcas.

Art. 2º Haverá tantos Districtos, quantos forem marcados pelas respectivas Camaras Municipaes, contendo cada um pelo menos, setenta e cinco casas habitadas.

Art. 3º Na Provincia, onde estiver a Côrte, o Governo, e nas outras os Presidentes em Conselho, farão quanto antes a nova divisão de Termos, e Comarcas proporcionada, quanto fôr possível, á concentração, dispersão, e necessidade dos habitantes, pondo logo em execução essa divisão, e participando ao Corpo Legislativo para ultima aprovação.

Art. 4º Haverá em cada Districto um Juiz de Paz, um Escrivão, tantos Inspectores, quantos forem os Quarteirões, e os Officiaes de Justiça, que parecerem necessarios.

Art. 5º Haverá em cada Termo, ou Julgado, um Conselho de Jurados, um Juiz Municipal, um Promotor Publico, um Escrivão das execuções, e os Officiaes de Justiça, que os Juizes julgarem necessarios.

Art. 6º Feita a divisão haverá em cada Comarca um Juiz de Direito: nas Cidades populosas porém poderão haver até tres Juizes de Direito com jurisdicção cumulativa, sendo um delles o Chefe da Policia.

¹⁴ Nesta citação, usa-se a grafia da época conforme consta no texto da Lei de 1832.

Art. 7º Para a formação do Conselho de Jurados poderão ser reunidos interinamente dous, ou mais Termos, ou Julgados, e se considerarão como formando um unico Termo, cuja cabeça será a Cidade, Villa, ou Povoação, onde com maior commodidade de seus habitantes possa reunir-se o Conselho de Jurados.

Art. 8º Ficam extinctas as Ouvidorias de Comarca, Juizes de Fóra, e Ordinarios, e a Jurisdição Criminal de qualquer outra Autoridade, excepto o Senado, Supremo Tribunal de Justiça, Relações, Juizos Militares, que continuam a conhecer de crimes puramente militares, e Juizos Ecclesiasticos em materias puramente espirituaes.

Art. 9º A nomeação, ou eleição dos Juizos de Paz se fará na fórmula das Leis em vigor, com a differença porém de conter quatro nomes a lista do Eleitor de cada Districto.

Art. 10. Os quatro Cidadãos mais votados serão os Juizes, cada um dos quaes servirá um anno, precedendo sempre aos outros aquelle, que tiver maior numero de votos. Quando um dos Juizes estiver servindo, os outros tres serão seus Supplentes, guardada, quando tenha lugar, a mesma ordem entre os que não tiverem ainda exercido esta substituição.

Art. 11. O Juiz de Paz reeleito não será obrigado a servir, verificando-se a sua reeleição dentro dos tres annos, que immediatamente se seguirem áquelle, em que tiver servido effectivamente.

CAPITULO II

DAS PESSOAS ENCARREGADAS DA ADMINISTRAÇÃO DA JUSTIÇA CRIMINAL EM CADA DISTRICTO

SECÇÃO PRIMEIRA

Dos Juizes de Paz

Art. 12. Aos Juizes de Paz compete:

§ 1º Tomar conhecimento das pessoas, que de novo vierem habitar no seu Districto, sendo desconhecidas, ou suspeitas; e conceder passaporte ás pessoas que lho requererem.

§ 2º Obrigar a assignar termo de bem viver aos vadios, mendigos, bebados por habito, prostitutas, que perturbam o socego publico, aos turbulentos, que por palavras, ou acções offendem os bons costumes, a tranquillidade publica, e a paz das familias.

§ 3º Obrigar a assignar termo de segurança aos legalmente suspeitos da pretensão de commetter algum crime, podendo cominar neste caso, assim como aos comprehendidos no paragrapho antecedente, multa até trinta mil réis, prisão até trinta dias, e tres mezes de Casa de Correção, ou Officinas publicas.

§ 4º Proceder a Auto de Corpo de delicto, e formar a culpa aos delinquentes.

§ 5º Prender os culpados, ou o sejam no seu, ou em qualquer outro Juizo.

§ 6º Conceder fiança na fórmula da Lei, aos declarados culpados no Juizo de Paz.

§ 7º Julgar: 1º as contravenções ás Posturas das Camaras Municipaes: 2º os crimes, a que não esteja imposta pena maior, que a multa até cem mil réis, prisão, degredo, ou desterro até seis mezes, com multa correspondente á metade deste tempo, ou sem ella, e tres mezes de Casa de Correção, ou Officinas publicas onde as houver.

§ 8º Dividir o seu Districto em Quarteirões, contendo cada um pelo menos vinte e cinco casas habitadas.

Art. 13. Sancionado, e publicado o presente Codigo, proceder-se-ha logo á eleição dos Juizes de Paz nos Districtos que forem novamente creados, ou alterados, os quaes durarão até ás eleições geraes sómente.

SECÇÃO 2ª

Dos Escrivães de Paz

Art. 14. Os Escrivães de Paz devem ser nomeados pelas Camaras Municipaes sobre proposta dos Juizes de Paz d'entre as pessoas, que, além de bons costumes, e vinte e um annos de idade, tenham pratica de processos, ou aptidão para adquiril-a facilmente.

Art. 15. Aos Escrivães compete:

§ 1º Escrever em fórma os processos, officios, mandados, e precatorias.

§ 2º Passar procurações nos autos, e certidões do que não contiver segredo, sem dependencia de despacho, com tanto que sejam de verbo ad verbum.

§ 3º Assistir ás audiencias, e fazer nellas, ou fóra dellas, citações por palavras, ou por carta.

§ 4º Acompanhar os Juizes de Paz nas diligencias de seus officios.

(BRASIL, 1832).

A Lei de 1832, acima citada, foi reformada pela Lei n. 261 de 1841¹⁵, por D. Pedro II.

D. Pedro II, por Graça de Deus o Unanime Acclamação dos Povos, Imperador Constitucional e Defensor Perpetuo do Brasil. Fazemos saber a todos os Nossos Subditos, que a Assembléa Geral Decretou, e Nós Queremos a Lei seguinte.

TITULO I

Disposições Criminaes

CAPITULO I

Da Policia

Art. 1º Haverá no Municipio da Côrte, e em cada Provincia um Chefe de Policia, com os Delegados e Subdelegados necessarios, os quaes, sobre proposta, serão nomeados pelo Imperador, ou pelos Presidentes. Todas as Autoridades Policiaes são subordinadas ao Chefe da Policia.

Art. 2º Os Chefes de Policia serão escolhidos d'entre os Desembargadores, e Juizes de Direito: os Delegados e Subdelegados d'entre quaesquer Juizes e Cidadãos: serão todos amoviveis, e obrigados a acceitar.

Art. 3º Os Chefes de Policia, além do ordenado que lhes competir como Desembargadores ou Juizes de Direito, poderão ter uma gratificação proporcional ao trabalho, ainda quando não accumularem o exercicio de um e outro cargo.

Art. 4º Aos Chefes de Policia em toda a Provincia e na Côrte, e aos seus Delegados

¹⁵ Nesta citação, usa-se a grafia da época conforme consta no texto da Lei de 1841.

nos respectivos districtos compete:

§ 1º As attribuições conferidas aos Juizes de Paz pelo art. 12 § § 1º, 2º, 3º, 4º, 5º e 7º do Codigo do Processo Criminal.

§ 2º Conceder fiança, na fôrma das leis, aos réos que pronunciarem ou prenderem.

§ 3º As attribuições que ácerca das Sociedades secretas e ajuntamentos illicitos concedem aos Juizes de Paz as leis em vigor.

§ 4º Vigiar e providenciar, na fôrma das leis, sobre tudo que pertence á prevenção dos delictos e manutenção da segurança o tranquillidade publica.

§ 5º Examinar se as Camaras Municipaes tem providenciado sobre os objectos do Policia, que por Lei se achão a seu cargo, representando-lhes com civilidade as medidas que entenderem convenientes, para que se convertão em Posturas, e usando do recurso do art. 73 da Lei do 1º de Outubro de 1828, quando não forem attendidos.

§ 6º Inspeccionar os Theatros e espectaculos publicos, fiscalizando a execução de seus respectivos Regimentos, e podendo delegar esta inspecção, no caso de impossibilidade de a exercerem por si mesmos, na fôrma dos respectivos Regulamentos, ás Autoridades Judiciarias, ou Administrativas dos lugares.

§ 7º Inspeccionar, na fôrma dos Regulamentos as prisões da Provincia.

§ 8º Conceder mandados de busca, na fôrma da Lei.

§ 9º Remetter, quando julgarem conveniente, todos os dados, provas e esclarecimentos que houverem obtido sobre um delicto, com uma exposição do caso e de suas circumstancias, aos Juizes competentes, a fim de formarem a culpa.

Se mais de uma autoridade competente começarem um processo de formação de culpa, proseguirá nelle o Chefe de Policia ou Delegado, salvo porém o caso da remessa de que se trata na primeira parte deste parographo.

§ 10. Velar em que os seus Delegados, e Subdelegados, ou subalternos cumprão os seus regimentos, e desempenhem os seus deveres, no que toca a Policia, e formar-lhes culpa, quando o mereção.

§ 11. Dar-lhes as instrucções que forem necessarias para melhor desempenho das attribuições policiaes que lhes forem incumbidas.

Art. 5º Os Subdelegados, nos seus districtos, terão as mesmas attribuições marcadas no artigo antecedente para os Chefes de Policia e Delegados, exceptuadas as dos § § 5º, 6º e 9º.

Art. 6º As attribuições criminaes e policiaes que actualmente pertencem aos Juizes de Paz, e que por esta Lei não forem especialmente devolvidas ás Autoridades, que crêa, ficão pertencendo aos Delegados e Subdelagados.

Art. 7º Compete aos Chefes de Policia exclusivamente:

§ 1º Organisar, na fôrma dos seus respectivos Regulamentos, a estatistica criminal da Provincia, e a da Côrte, para o que todas as Autoridades criminaes, embora não sejam Delegados da Policia, serão obrigadas a prestar-lhes, na fôrma dos ditos Regulamentos, os esclarecimentos que dellas dependerem.

§ 2º Organisar, na fôrma que fôr prescripta nos seus Regulamentos, por meio dos seus Delegados, Juizes de Paz e Parochos, o arrolamento da população da Provincia.

§ 3º Fazer ao Ministro da Justiça, e aos Presidentes das Provincias, as participações que os Regulamentos exigirem, nas épocas e pela maneira nelles marcadas.

§ 4º Nomear os Carcereiros, e dimitti-los, quando não lhes mereção confiança.

Art. 8º Para o expediente da Policia, e escripturação dos negocios a seu cargo, poderão ter os Chefes de Policia das Provincias um até dous Amanuenses, cujos vencimentos, e os dos Carcereiros, serão marcados pelo Governo, e sujeitos á approvação da Assembléa Geral Legislativa. O expediente da Policia da Côrte poderá ter maior numero de Empregados.

Art. 9º Os Escrivães de Paz e os Inspectores de Quarteirão servirão perante os Subdelegados, sobre cuja Proposta serão nomeados pelos Delegados.

Art. 10. Para a concessão de um mandado de busca, ou para a sua expedição ex-officio, nos casos em que este procedimento tem lugar, bastaráõ vehementes indicios, ou fundada probabilidade da existencia dos objectos, ou do criminoso no lugar da busca. O mandado não conterà nem o nome, nem o depoimento de qualquer testemunha. No caso de não verificar-se a achada, serão communicadas a quem soffreu a busca as provas em que o mandado se fundou, logo que as exigir.

Art. 11. Acontecendo que uma Autoridade Policial, ou qualquer Official de Justiça, munido do competente mandado, vá em seguimento de objectos furtados, ou de algum réo em districto alheio, poderá alli mesmo apprehende-los; e dar as buscas necessarias, prevenindo antes as Autoridades competentes do lugar, as quaes lhes prestarão o auxilio preciso, sendo legal a requisição. No caso, porém, de que essa communicação prévia possa trazer demora incompativel com o bom exito da diligencia, poderá ser feita depois, e immediatamente que se verificar a diligencia.

Art. 12. Ninguem poderá viajar por mar ou por terra, dentro do Imperio, sem Passaporte, nos casos e pela maneira que fôr determinado nos Regulamentos do Governo.

[...]

CAPITULO IV

Dos Juizes de Direito

Art. 24 Os Juizes de Direito serão nomeados pelo Imperador d'entre os Cidadãos habilitados, na fórmula do art. 44 do Codigo do Processo; e quando tiverem decorrido quatro annos da execução desta Lei, só poderão ser nomeados Juizes de Direito aquelles Bachareis formados que tiverem servido com distincção os cargos de Juizes Municipaes, ou de Orphãos, e Promotores Publicos, ao menos por um quadriennio completo.

Art. 25. Aos Juizes de Direito das Comarcas, além das attribuições que tem pelo Codigo do Processo Criminal compete:

1º Formar culpa aos Empregados Publicos não privilegiados nos crimes de responsabilidade.

Esta jurisdicção será cumulativamente exercida pelas Autoridades Judicarias a respeito dos Officiaes que perante as mesmas servirem.

2º Julgar as suspeições postas aos Juizes Municipaes e Delegado.

3º Proceder, ou mandar proceder ex-officio, quando lhe fôr presente por qualquer maneira algum Processo crime, em que tenha lugar a accusação por parte da Justiça, a todas as diligencias necessarias, ou para sanar qualquer nullidade, ou para mais amplo conhecimento da verdade, e circumstancias, que possam influir no julgamento. Nos crimes em que não tiver lugar a accusação por parte da Justiça, só a poderá fazer a requerimento de parte.

4º Correr os Termos da Comarca o numero de vezes, que lhe marcar o Regulamento.

5º Julgar definitivamente os crimes de responsabilidade dos Empregados Publicos não privilegiados.

Art. 26. Os Juizes de Direito, nas correições que fizerem nos Termos de suas Comarcas, deverãõ examinar:

1º Todos os processos de formação de culpa, quer tenham sido processados perante os Delegados e Subdelegados, quer perante o Juiz Municipal; para o que ordenarãõ que todos os Escrivães dos referidos Juizes lhes apresentem os processos dentro de tres dias, tenham ou não havido nelles pronuncia, e emendarãõ os erros que acharem, procedendo contra os Juizes, Escrivães, e Officiaes de Justiça, como fôr de direito.

2º Todos os processos crimes que tiverem sido sentenciados pelos Juizes Municipaes, Delegados e Subdelegados; procedendo contra elles, se acharem que condemnãõ ou absolvêrãõ os réos por prevaricação, peita, ou suborno.

3º Os livros dos Tabelliães e Escrivães para conhecerem a maneira por que usãõ de seus Officios, procedendo contra os que forem achados em culpa.

4º Se os Juizes Municipaes, do Orphãos, Delegados, e, Subdelegados, fazem as Audiencias, e se são assiduos o diligentes no cumprimento dos seus deveres, procedendo contra os que adiaem em culpa.

(Brasil, 1841).

Os juízes leigos, eleitos por pares da localidade, até então tinham poder de prender e julgar lides. Por isso, a Lei nº 261, de 1841, no Art. 6º, apresenta uma reforma importante ao retirar do juiz de paz tanto as atribuições criminais como as policiais.

Acerca do tema, a Constituição Federal de 1988, conforme art. 98, II, estabelece que a União, no Distrito Federal e nos Territórios, e os Estados criarão a Justiça de Paz, remunerada, com competência para, na forma da lei, celebrar casamentos, verificar, de ofício ou em face de impugnação apresentada, o processo de habilitação e exercer atribuições conciliatórias, sem caráter jurisdicional, além de outras previstas na legislação. A partir disso, o juiz de paz, conforme artigo 14, § 3º, da CF, deve ter idade mínima de 21 anos, ser filiado a partido político e ser eleito pelo voto direto. Também, rege o ofício nº. 35, de 14 de março de 1979, em alguns estados, o juiz de paz indica profissional de carreira.

Nas cenas X, XI e XII da obra em estudo, tem-se o juiz de paz em exercício de função, em uma audiência na qual recebe todos os moradores de uma só vez e em que cada um apresenta seus requerimentos. O escrivão recolhe as solicitações e as lê em voz alta, na presença de todos.

As lides e as pequenas demandas dos moradores da roça

A cena XI apresenta uma lide entre Inácio José, casado com Josefa Joaquina, contra Gregório – o degredado. No requerimento, o casal acusa Gregório de dar “embigadas”¹⁶ em Josefa Joaquina. Diante do juiz, Gregório nega o fato e diz que não daria embigadas em bruxas. Para resolver a lide, o juiz de paz diz:

Juiz – Está bom, senhora, sossegue. Sr. Inácio José, deixe-se destas asneiras, dar embigadas não é crime classificado no Código. Sr. Gregório, faça o favor de não dar mais embigadas na senhora; quando não, arrumo-lhe com as leis às costas e meto-o na cadeia. Queiram-se retirar.

Inácio José, *para Gregório* – Lá fora me pagarás.

Juiz – Estão conciliados. (*Inácio José, Gregório e Josefa [Joaquina] saem.*) Sr. escrivão, leia outro requerimento.

(Pena, 1995, p. 26)

Assim, causa riso no leitor. Por certo, deve ter feito rir o público nos teatros em que a peça foi representada no século XIX. Notadamente, o teor das lides e as pequenas demandas trazidas pelos moradores da roça eram todas ligadas ao dia a dia e à convivência entre vizinhos.

Escrivão, *lendo* – “O abaixo-assinado vem dar os parabéns a V.S.^a por ter entrado com saúde no novo ano financeiro. Eu, II.” sr. juiz de paz, sou senhor de um sítio que está na beira do rio, aonde dá muito boas bananas e laranjas, e como vêm de encaixe, pelo a V.S.^a o favor de aceitar um cestinho das mesmas que eu mandarei hoje à tarde. Mas, como ia dizendo, o dito sítio foi comprado com o dinheiro que minha mulher ganhou nas costuras e outras cousas mais; e, vai senão quando, um meu vizinho, homem da raça do Judas, diz que metade do sítio é dele. E então, que lhe parece, sr. juiz, não é desaforo? Mas, como ia dizendo, peço a V.S.^a para vir assistir à marcação do sítio. Manuel André. E.R.M.¹⁷.”

Juiz – Não posso deferir por estar muito atravancado com um roçado; portanto, requeira ao suplente, que é o meu compadre Pantaleão.

Manuel André – Mas, sr. juiz, ele também está ocupado com uma plantação.

Juiz – Você replica? Olhe que o mando para a cadeia.

Manuel André – Vossa Senhoria não pode prender-me à toa; a Constituição não manda.

Juiz – A Constituição!... Está bem!... Eu, o juiz de paz, hei por bem derrogar a Constituição! Sr. escrivão, tome termo que a Constituição está derrogada, e mande-me prender este homem.

Manuel André – Isto é uma injustiça!

Juiz – Ainda fala? Suspendo-lhe as garantias...

Manuel André – É desaforo...

16 Significado de embigada: o mesmo que umbigada, ou seja, choque de umbigo com umbigo. Na dança ou no samba de roda era assim chamado porque cada participante, ao sair da roda, convidava um novo par para a dança dando-lhe uma umbigada.

17 No texto, essa sigla E.R.C. tem como significado “espera receber mercê”.

Juiz, *levantando-se* – Brejeiro!... (*Manuel André corre; o juiz vai atrás.*) Pega... Pega... Lá se foi... Que o leve o diabo. (*Assenta-se.*) Vamos às outras partes.

(Pena, 1995, p. 27-28)

Nota-se que o juiz usa sua função em benefício próprio, recebendo pequenos presentes em exercício da função, muitos deles direto do objeto da lide, como, nesse caso, bananas oriundas do sítio em litígio. Esse era um crime previsto na Constituição, Art. 156, conforme texto da lei:

Art. 156. Todos os Juizes de Direito, e os Officiaes de Justiça são responsaveis pelos abusos de poder, e prevaricações, que commetterem no exercicio de seus Empregos; esta responsabilidade se fará effectiva por Lei regulamentar.

Art. 157. Por suborno, peita, peculato, e concussão haverá contra elles acção popular, que poderá ser intentada dentro de anno, e dia pelo proprio queixoso, ou por qualquer do Povo, guardada a ordem do Processo estabelecida na Lei.

(Brasil, 1824).

Faz-se interessante observar a relação de poder entre o juiz e Manuel André, que parece um homem um pouco mais esclarecido que os demais, que sabe escrever e que já ouviu falar da constituição. O juiz, diante da rebeldia, manda prendê-lo, e quando questionado sobre a constituição, diz que pode derogá-la.

Escrivão, *lendo* – Diz João de Sampaio que, sendo ele “senhor absoluto de um leitão que teve a porca mais velha da casa, aconteceu que o dito acima referido leitão furasse a cerca do Sr. Tomás pela parte de trás, e com a sem-cerimônia que tem todo o porco, fossasse a horta do mesmo senhor. Vou a respeito de dizer, Sr. Juiz, que o leitão, carece agora advertir, não tem culpa, porque nunca vi um porco pensar como um cão, que é outra qualidade de alimária e que pensa às vezes como um homem. Para V.S.^a não pensar que minto, lhe conto uma história: a minha cadela Tróia, aquela mesma que escapou de morder a V.S.^a naquela noite, depois que lhe dei uma tunda nunca mais comeu na cuia com os pequenos. Mas vou a respeito de dizer que o Sr. Tomás não tem razão em querer ficar com o leitão só porque comeu três ou quatro cabeças de nabo. Assim, peço a V.S.^a que mande entregar-me o leitão. E.R.M.”

Juiz – É verdade, Sr. Tomás, o que o Sr. Sampaio diz?

Tomás – É verdade que o leitão era dele, porém agora é meu.

Sampaio – Mas se era meu, e o senhor nem mo comprou, nem eu lho dei, como pode ser seu?

Tomás – É meu, tenho dito.

Sampaio – Pois não é, não senhor. (*Agarram ambos no leitão e puxam, cada um para sua banda.*)

Juiz, *levantando-se* – Larguem o pobre animal, não o matem!

Tomás – Deixe-me, senhor!

Juiz – Sr. Escrivão, chame o meirinho. (*Os dois apartam-se.*) Espere, Sr. Escrivão, não é preciso. (*Assenta-se.*) Meus senhores, só vejo um modo de conciliar esta contenda, que é darem os senhores este leitão de presente a alguma pessoa. Não

digo com isso que mo deem.

Tomás – Lembra Vossa Senhoria bem. Peço licença a Vossa Senhoria para lhe oferecer.

Juiz – Muito obrigado. É o senhor um homem de bem, que não gosta de demandas. E que diz o Sr. Sampaio?

Sampaio – Vou a respeito de dizer que se Vossa Senhoria aceitar, fico contente.

Juiz – Muito obrigado, muito obrigado! Faça o favor de deixar ver. Ó homem, está gordo, tem toucinho de quatro dedos. Com efeito! Ora, Sr. Tomás, eu que gosto tanto de porco com ervilha!

Tomás – Se Vossa Senhoria quer, posso mandar algumas.

Juiz – Faz-me muito favor. Tome o leitão e bote no chiqueiro quando passar. Sabe aonde é?

Tomás, *tomando o leitão* – Sim, senhor.

Juiz – Podem se retirar, estão conciliados.

Sampaio – Tenho ainda um requerimento que fazer.

Juiz – Então, qual é?

Sampaio – Desejava que Vossa Senhoria mandasse citar a Assembleia Provincial.

Juiz – Ó homem! Citar a Assembleia Provincial? E para quê?

Sampaio – Pra mandar fazer cercado de espinhos em todas as hortas. Juiz – Isto é impossível! A Assembleia Provincial não pode ocupar-se com estas insignificâncias.

Tomás – Insignificância, bem! Mas os votos que Vossa Senhoria pediu-me para aqueles sujeitos não era insignificância. Então me prometeu mundos e fundos.

Juiz – Está bom, veremos o que poderei fazer. Queiram-se retirar. Estão conciliados; tenho mais que fazer (*Saem os dois.*) Sr. Escrivão, faça o favor de... (*Levanta-se apressado e, chegando à porta, grita para fora:*) Ó Sr. Tomás! Não se esqueça de deixar o leitão no chiqueiro!

Tomás, *ao longe* – Sim, senhor.

(Pena, 1995, p. 28-30)

Cabe frisar aqui que o dono do leitão é Sampaio, e quem oferece o porquinho (que não é dele) ao juiz é Tomás. Portanto, ele presenteia o juiz com algo que não é dele. Sampaio, por sua vez, pede que a Assembleia Provincial vote sua demanda de cercar todas as hortas. No trecho, fica clara a prevaricação e a compra de votos em troca de vantagens, presentes ou influência política, como visível na fala de Tomás com o juiz: “Tomás – Insignificância, bem! Mas os votos que Vossa Senhoria pediu-me para aqueles sujeitos não era insignificância. Então me prometeu mundos e fundos” (Pena, 1995, p. 30).

Nesse contexto, o juiz desconhece as leis de sua própria função, bem como dos procedimentos jurídicos para relatar o resultado da lide entre querelante (autor) e querelado (réu), sendo que é um representante da lei e da ordem. Também, percebe-se que não possui traquejo para receber e ouvir as partes envolvidas na lide.

Escrivão, *lendo* – Diz Francisco Antônio, natural de Portugal, porém brasileiro, que tendo ele casado com Rosa de Jesus, trouxe esta por dote uma égua. “Ora, acontecendo ter a égua de minha mulher um filho, o meu vizinho José da Silva diz que é dele, só porque o dito filho da égua de minha mulher saiu malhado como o seu cavalo. Ora, como os filhos pertencem às mães, e a prova disto é que a minha escrava Maria tem um filho que é meu, peço a V.S.^a mande o dito meu vizinho entregar-me o filho da égua que é de minha mulher.”

Juiz – É de verdade que o senhor tem o filho da égua preso?

José da Silva – É verdade; porém o filho me pertence, pois é meu, que é do cavalo.

Juiz – Terá a bondade de entregar o filho a seu dono, pois é aqui da mulher do senhor.

José da Silva – Mas, Sr. Juiz...

Juiz – Nem mais nem meios mais; entregue o filho, senão, cadeia.

José da Silva – Eu vou queixar-me ao Presidente.

Juiz – Pois vá, que eu tomarei a apelação.

José da Silva – E eu embargo.

Juiz – Embargue ou não embargue, embargue com trezentos mil diabos, que eu não concederei revista no auto do processo!

José da Silva – Eu lhe mostrarei, deixe estar.

Juiz – Sr. Escrivão, não dê anistia a este rebelde, e mande-o agarrar para soldado.

José da Silva, *com humildade* – Vossa Senhoria não se arrenege! Eu entregarei o pequira.

Juiz – Pois bem, retirem-se; estão conciliados. (*Saem os dois*) Não há mais ninguém? Bom, está fechada a sessão. Hoje cansaram-me!

Manuel João, *dentro* – Dá licença?

Juiz – Quem é? Pode entrar.

Manuel João, *entrando* – Um criado de Vossa Senhoria.

Juiz – Oh, é o senhor? Queira ter a bondade de esperar um pouco, enquanto vou buscar o preso. (*Abre uma porta do lado.*) Queira sair para fora.

(Pena, 1995, p. 30-32)

Nesse trecho, o vizinho que roubou o potro, José da Silva, é que irá se queixar ao Presidente. Na querela, eles usam termos voltados à área do Direito, como apelação, embargo e auto do processo. O juiz, quando contrariado, tenta fazer valer suas ordens, ameaça mandar para a cadeia ou, ainda, tirar o indulto que livra o indivíduo de ser convocado para servir na guerra.

A corrupção está por todo o texto, tanto por parte dos personagens, que representam a população, como por parte do juiz, que representa a lei. Busca-se sempre uma solução com um jeitinho, um engodo, uma malandragem, um agrado (sobretudo nos requerimentos), um presente.

Na Cena XXI, um diálogo entre o juiz e o escrivão chama a atenção, pois o primeiro confessa que não sabe despachar e dar sentenças.

CENA XXI

Casa do Juiz. Entra o Juiz de Paz e [o] Escrivão.

Juiz – Agora que estamos com a pança cheia, vamos trabalhar um pouco. (*Assentam-se à mesa.*)

Escrivão – Vossa Senhoria vai amanhã à cidade?

Juiz – Vou, sim. Quero-me aconselhar com um letrado para saber como hei de despachar alguns requerimentos que cá tenho.

Escrivão – Pois Vossa Senhoria não sabe despachar?

Juiz – Eu? Ora essa é boa! Eu entendo cá disso? Ainda quando é algum caso de embigada, passe; mas casos sérios, é outra cousa. Eu lhe conto o que me ia acontecendo um dia. Um meu amigo me aconselhou que, todas as vezes que eu não soubesse dar um despacho, que desse o seguinte: “Não tem lugar”. Um dia apresentaram-me um requerimento de certo sujeito, queixando-se que sua mulher não queria viver com ele, etc. Eu, não sabendo que despacho dar, dei o seguinte: “Não tem lugar”. Isto mesmo é que queria a mulher; porém [o marido] fez uma bulha de todos os diabos; foi à cidade, queixou-se ao Presidente, e eu estive quase não quase suspenso. Nada, não me acontece outra.

Escrivão – Vossa Senhoria não se envergonha, sendo um juiz de paz?

Juiz – Envergonhar-me de quê? O senhor ainda está muito de cor¹⁸. Aqui para nós, que ninguém nos ouve, quantos juizes de direito há por estas comarcas que não sabem aonde têm sua mão direita, quanto mais juizes de paz... E além disso, cada um faz o que sabe. (*Batem.*) Quem é?

Manuel João, *dentro* – Um criado de Vossa Senhoria.

Juiz – Pode entrar.

(Pena, 1995, p. 38-39)

Quando o escrivão confronta o juiz sobre ele sentir ou não vergonha por não ser apto para o cargo que ocupa, o magistrado cita os juizes de direito que também não possuem competência para o cargo e sua função.

Pode-se fazer um paralelo com a política atual, em que candidatos a vereadores, a deputados e a senadores não sabem exatamente quais as incumbências do cargo, fazendo algumas promessas que não podem ser cumpridas, pois não são da competência do cargo. Também, pode-se pensar naqueles políticos que são eleitos e que não fazem ideia de como construir uma agenda, propor projetos e participar de comissões com relatoria. Por isso, torna-se importante a função ocupada por assessores, que, muitas vezes, fazem o trabalho que seria do parlamentar.

¹⁸ Usado aqui no sentido de “aparência”.

Considerações finais

A peça do dramaturgo fluminense apresenta uma linguagem coloquial e cenas curtas, com tema ainda hoje atual: a corrupção e o desconhecimento das leis.

Luis Carlos Martins Pena (1815-1848) foi um importante dramaturgo do século XIX, criador da comédia nacional, o chamado “Molière brasileiro”, considerado o precursor de uma dramaturgia voltada para a sociedade brasileira.

No século XIX, as indicações para cargos públicos e de confiança eram parte da cultura jurídica, o que acabava “elegendo incapazes” para os cargos públicos. Ao revisitar a peça *O juiz de paz na roça* e refletir sobre a representação do escrivão e do juiz de paz na sociedade da época, observa-se que ambos não são aptos para o exercício da função. Evidenciam-se, assim, a precariedade da justiça, a presença da corrupção no judiciário e o tensionamento de poder entre o representante da lei/justiça e o povo comum.

Referências

BRASIL. **Constituição (1824)**. Constituição Política do Império do Brasil. Brasília: Senado, 1824.

BRASIL. **Código Penal brasileiro (1941)**. Brasília: Senado, 1941.

BRASIL. LEI DE 29 DE NOVEMBRO DE 1832. **Código do Processo Criminal de Primeira Instância**. Brasília: Senado, 1832.

BRASIL. A Lei nº 261, de 03 de dezembro de 1841. **Reforma do Código do Processo Criminal**. Brasília: Senado, 1841.

PENA, Martins. **As melhores comédias de Martins Pena**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.

ROMERO, Silvio. **História da Literatura brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E A NARRATIVA FANTÁSTICA

Bibiana Borges Amaral
Kyldes Batista Vicente

Introdução

Por muitos anos, as histórias em quadrinhos foram vistas como uma literatura marginalizada e um meio de comunicação em massa. Entretanto, com o decorrer dos anos, as HQs passam a serem vistas com outros olhos, a linguagem simples, direta, de fácil interpretação, conquistou os mais diversos tipos de públicos.

Neste texto, o propósito é trazer o histórico das histórias em quadrinhos e como elas buscam o imaginário e o fantástico na construção da narrativa.

Contextos histórico das histórias em quadrinhos

O que te vem à cabeça quando falamos: histórias em quadrinhos? Pare e pense um pouco. A grande maioria das pessoas, quando se fala em histórias em quadrinhos, associam a narrativa sequencial das HQs aos super-heróis, histórias em quadrinhos que foram e são amplamente difundidas e conhecidas no mundo inteiro. E essas pessoas não estão erradas. Porém, a historiografia das HQs começa bem antes das “revistinhas” do *Super-Homem* ou do *Capitão América*. Para compreendermos a narrativa sequencial dos quadrinhos, vamos voltar no tempo e resgatar a história e as influências que fizeram a nona arte, os quadrinhos, serem amados por muitos no mundo inteiro e render milhões em produções audiovisuais adaptadas.

A necessidade de contar e ouvir histórias está presente na sociedade desde o seu surgimento. O homem, mesmo que ainda primitivo, sem muitas habilidades, já sentia a necessidade de se comunicar e externar seus sentimentos e momentos vividos. Ressalta-se que o surgimento da narrativa sequencial, lembrando que ainda não estamos falando das HQs propriamente ditas, está ligada à evolução humana e à necessidade do homem se expressar.

Os quadrinhos como conhecemos hoje passaram por inúmeras mudanças, e a popularização das HQs é fruto de grandes acontecimentos históricos do século XX, como a “quebra” da bolsa de valores de Nova York e as guerras mundiais. Se antes as HQs eram leituras marginalizadas, ainda que de grande apelo social, hoje são vistas de forma diferente, mas seguem sendo um meio de comunicação de massa. O gênero não se restringe aos clássicos de heróis e vilões. Atualmente, os recursos narrativos abordados nos quadrinhos podem ser ficcionais ou estar relacionados a fatos históricos, transmitindo conceitos, visões de mundo, informações e até conhecimentos científicos. Assim, trazem as mais diversas temáticas para serem discutidas com uma linguagem simples e direta que pode ser compreendida por qualquer pessoa.

Mas quando as histórias em quadrinhos surgiram? Quais as influências dessa arte no mundo atual? O que é arte sequencial?

Da pré-história ao século XX

O homem desde os primórdios de sua existência necessitava se comunicar e se expressar. Embora não seja possível precisar a data, é cabível dizer que a sociedade primitiva já contava histórias antes mesmo da tradição escrita e até mesmo antes de se expressar verbalmente. O homem buscava meios para demonstrar suas experiências vividas e sua relação com a comunidade em que vivia e com o mundo, e foi assim, buscando uma forma/meio de comunicação, que o homem desenvolveu e criou a “arte” dos desenhos nas paredes das cavernas, atividade que se confirma por meio das pinturas rupestres e registros deixados nas cavernas paleolíticas.

A comunicação se dava e era vivida através de desenhos simples e traços básicos; entretanto, são desenhos com explicações e representações da vida cotidiana da sociedade da época, em descrições sequenciais dos acontecimentos. E era assim que, há 35 mil anos, a sociedade primitiva se comunicava. Podemos dizer então que é onde surgem as primeiras narrativas sequenciais. A pintura rupestre é a mais longínqua forma de comunicação gráfica das primeiras civilizações e antecedeu a linguagem escrita e verbal. Não se caracteriza, obviamente, como um tipo de escrita, até porque não havia uma padronização ou uma organização fonética, mas marca o início da comunicação entre os seres humanos.

O ato de contar histórias por meio de imagens se desenvolveu nas mais diversas culturas e civilizações. Os artistas gregos também se utilizavam da arte sequencial (imagens em sequência), como, por exemplo, os baixos-relevos em vasos, que eram usados para narrar e contar histórias. Já na Idade Média, as tapeçarias e os vitrais das igrejas góticas narravam passagens da bíblia. Esses são alguns exemplos dos antecessores das histórias em quadrinhos e que de alguma maneira influenciaram na forma e narrativas das HQs atuais. Com o surgimento da palavra escrita, contar histórias ficou mais fácil, sendo os mais antigos textos escritos que conhecemos os contos egípcios – *Os contos dos mágicos* –, datados por volta de 4.000 antes de Cristo.

Por incrível que pareça, fica claro que a origem das HQs está relacionada ao surgimento da civilização. Mas outro fato importante para o surgimento da narrativa sequencial das HQs foi a imprensa. A história em quadrinhos é um produto cultural de consumo e sua popularização aconteceu através dos jornais, ainda no século XIX. Com a Revolução Industrial houve a mecanização dos processos de impressão, e os jornais, livros e as HQs começaram a ser impressos em maior quantidade e com mais velocidade. E o que antes era restrito às classes sociais mais abonadas financeiramente passa a chegar em “larga escala” para todos. A massificação dos quadrinhos se dá a partir da prensa a vapor, daí em diante a arte das HQs passa por inúmeras transformações até chegar à era dos quadrinhos tal qual conhecemos hoje.

As primeiras HQs surgiram na Europa, no século XIX, com as novelas e histórias ilustradas do professor, escritor e artista suíço, Rodolphe Topffer. Ele criou em 1827 o *M. Vieux-Bois*, que foi classificado como “literatura em estampas”. Na época, o gênero criado pelo quadrinista foi um sucesso, pois combi-

nava a narrativa visual (figuras) e textos curtos e breves de até duas linhas, no estilo legenda. Podemos citar ainda como precursores das HQs o alemão Wilhelm Busch, que criou, em 1865, as aventuras bem-humoradas dos moleques traquinas personagens de *Max und Moritz*. Temos ainda o francês Georges Colomb com a narrativa de um provinciano e suas duas filhas, a *Famille Fenouillard*, criada em 1889, e o ítalo-brasileiro Ângelo Agostini com *Nhô Quin*, de 1869, que narrava a história de um caipira que troca a vida no interior por aventuras na cidade do Rio de Janeiro.

No que se refere aos precursores das histórias em quadrinhos, ainda existem divergências quanto a seus inventores; entretanto, é inegável que, independentemente de quem seja o criador das HQs, foi nos Estados Unidos que o gênero floresceu e se popularizou através dos jornais impressos. Os primeiros quadrinhos como conhecemos hoje começaram a surgir nos jornais americanos aos finais de semana e tinham um teor mais engraçado, voltado para o humor. É unânime que *Yellow Kid* (1895), de Richard F. Outcault, marca o surgimento dos *comics*. A narrativa é sobre um garoto de camisolão amarelo, cabeça grande e enormes orelhas. *Yellow Kid* é considerado a primeira história em quadrinhos continuada e trazia semanalmente as histórias de pessoas de etnias não norte-americanas no beco de Hogan. Foi publicado pela primeira vez em 5 de maio de 1895 por Joseph Pulitzer em um suplemento dominical e colorido no Jornal *New York World*. É o primeiro personagem fixo de um jornal de grande circulação da época. Eis, então, o nascimento das HQs no formato de narrativa que conhecemos hoje.

Histórias em Quadrinhos na América Latina; *Comics* nos Estados Unidos; Mangá no Japão; *Fumetti* na Itália; Banda Desenhada em Portugal; *Bandes Dessinéés* na França; e *Tebeo* na Espanha, independentemente da terminologia, a narrativa sequencial das HQs tomou grandes proporções de publicação mundo a fora. Entre 1900 e 1920, predominavam as narrativas humorísticas e nessa época foram criados os *Syndicates*, grandes distribuidoras/agências norte-americanas que organizavam e gerenciavam os negócios dos quadrinhos. Os *Syndicates* tinham direitos autorais sobre o trabalho dos desenhistas e eram responsáveis por manter um padrão, um modelo e um código de ética para que os quadrinhos pudessem ser publicados nos periódicos. Temas como família e sociedade eram abordados nas HQs, e eram proibidos assuntos ou desenhos imorais, palavrões e cenas de violência contra mulheres, crianças e animais. Foi por meio dessas grandes distribuidoras que as HQs de fato se popularizaram.

A popularização das HQs também esteve ligada a grandes momentos de crise pelo mundo, como as duas grandes Guerras Mundiais e a quebra da bolsa de valores de 1929. As consequências econômicas e sociais dessas crises fizeram com que as pessoas buscassem nos quadrinhos um alento e uma fuga psicológica: "Nesta época, os quadrinhos tornam-se uma forma de entretenimento mais acessível e assumem funções que a literatura e a imprensa não conseguiram atingir, como o alcance entre as classes menos letradas" (Mendo, 2008, p. 17).

Entre as décadas de 1930 e 1940, começam a surgir narrativas com histórias policiais, fantasia, faroeste e guerras. Esse é também o período entre guerras e de crescimento do nazismo, no qual o mundo viveu os seus piores momentos, pois as pessoas viviam em constante estado de terror e angústia. Assim, as narrativas bem-humoradas passam a dar espaço aos conteúdos ideológicos, originando com isso os primeiros super-heróis. As HQs viraram ferramenta de massificação nas mãos de regimes totalitários e democráticos.

Tarzan lutou contra os nazistas na África. Capitão América defendeu a democracia e direito de liberdade ianque. Heróis dos mangás defendiam os interesses do Imperialismo japonês. Alguns autores, movidos por sentimentos chauvinistas ou coagidos pelos próprios líderes, construíram as aventuras em contextos que radicalizavam a luta do Bom (sua nação) contra o Mal (nação inimiga) (Anselmo, 2008, p.19).

Os heróis invadem os quadrinhos e acabam se tornando grandes formadores de opinião, são eles que têm soluções para os perigos vividos pelos humanos. Homens e mulheres com características humanas, mas com superpoderes capazes de salvar o mundo fictício dos quadrinhos. Ao longo da história, as narrativas sequenciais passaram por altos e baixos, como, por exemplo, a falta de papel ocasionada no pós-guerra. As produções das histórias em quadrinhos ficaram prejudicadas, e as narrativas ficaram graficamente mais pobres. Na década de 1950, mais um problema, os quadrinhos foram questionados e atacados em relação a sua qualidade ética e quanto a como poderiam influenciar na formação da personalidade dos jovens. Devido a esses questionamentos, as HQs deixam de abordar elementos ideológicos nas narrativas.

Já na década de 1960, o ar contestador e ideológico volta às páginas dos quadrinhos, e muitos criadores e desenhistas tentam manter distância das normas impostas pelos editores e mercado. O desenhista é elevado a outra posição, deixa de ser coadjuvante da sua própria narrativa, e o seu nome passa a ter mais importância do que a do personagem ou da publicação. Assim surge o movimento *underground*, que revoluciona o quadrinho adulto com teor político. Já em 1970, as novas publicações anunciam o mundo da fantasia, nos quais os universos fantásticos e a ficção científica preenchem os quadros das HQs. Nas décadas de 1980 e 1990, as HQs se apropriam dos conceitos do fantástico e levantam assuntos complexos para a época, com heróis vivenciando conflitos existenciais.

Desde o seu surgimento, as histórias em quadrinhos passaram por inúmeras mudanças e atualizações, agregando um enorme contingente de fãs em todos os cantos do mundo e das mais diversas idades. O mundo dos quadrinhos vem ganhando cada vez mais espaço, deixaram de ser/ter apenas narrativas engraçadas ou fantasiosas. Mas o que são histórias em quadrinhos? A narrativa se desenvolve como nos livros de literatura?

HQs: formatos e recursos da narrativa

Histórias em quadrinhos é a denominação dada à arte de narrar histórias por meio de imagens e textos em sequência, normalmente na horizontal. Esse gênero apresenta elementos narrativos, tais quais aos da literatura: enredo, personagens, tempo, lugar, início, meio e fim e se utiliza da linguagem verbal e não verbal (imagens). São enredos narrados quadro a quadro, por meio de desenhos e textos que utilizam o discurso direto, característico da língua falada.

Contar e ouvir histórias está na essência do ser humano desde os tempos das cavernas. Sobre o ato de contar histórias, Eisner diz que:

As histórias são usadas para ensinar o comportamento dentro das comunidades, discutir morais e valores, ou para satisfazer curiosidades. Elas dramatizam relações sociais e os problemas de convívio, propagar ideias ou extravasa fantasias. [...] Uma história tem um início, um fim, e uma linha de eventos colocados sobre uma estrutura que os mantêm juntos. Não importa se o meio é um texto, um filme ou quadrinhos. O esqueleto é o mesmo. O estilo e a maneira de se contar pode ser influenciado pelo meio, mas a história em si não muda (Eisner, 1989, p. 11-13).

Sabemos que os quadrinhos são capazes de unir linguagens distintas e que juntas constroem uma narrativa, que é capaz de atrair jovens e adultos, sendo ainda um meio de comunicação em massa e possuindo diversas vertentes e formatos. Sobre a união do verbal e do visual das histórias em quadrinhos, Eisner complementa:

A história em quadrinhos lida com dois importantes dispositivos de comunicação, palavras e imagens [...]. Na verdade, eles derivam de uma mesma origem, e no emprego habilidoso de palavras e imagens encontra-se o potencial expressivo do veículo (Eisner, 1989, p. 13).

McCloud (1995, p. 156) vai além, para ele “palavras e figuras tem um grande poder para contar histórias quando completamente exploradas”. O autor define a relação entre imagem e escrita como um par de dançarinos.

Em Quadrinhos, as palavras e imagens são como parceiros de dança e cada um assume sua vez conduzindo. [...] Quando cada parceiro reconhece o seu papel e se apoiam mutuamente, os quadrinhos podem se equiparar a qualquer uma das formas de arte da qual extrai seu potencial (Mccloud, 1995, p.156).

Entre os tipos mais conhecidos de narrativa sequencial podemos citar:

a) Mangá: histórias em quadrinhos japonesas que tem sua origem relacionada com o teatro de sombra e com os *e-makimono*s, grandes rolos de pergaminhos com desenhos e pinturas. Um fato importante sobre os mangás é que a sua leitura deve ser feita de trás para frente, da direita para esquerda. São destinados aos mais variados públicos e foi a partir dos *mangás* que surgiram os *animes* (animações japonesas).

b) *Graphic Novel*: também conhecidas como romances gráficos em português, são narrativas mais extensas e apresentadas em um único volume, podendo ter continuação ou não. Cita-se, como exemplo, *Maus*, de Art Spiegelman, que foi a primeira *graphic novel* a ganhar o Prêmio Pulitzer especial de literatura, em 1992.

c) Tirinhas: sequências de até quatro quadrinhos com tom crítico, irônico e humorístico, presentes em jornais e revistas, abordam conteúdos filosóficos, políticos e sociais. Muitos personagens de tirinhas são conhecidos no mundo inteiro, como a polêmica *Mafalda*, a personagem criada pelo cartunista argentino Quino em 1964.

d) Charge: tem um teor mais político e social e estimula a visão crítica dos acontecimentos de uma forma bem-humorada; porém, é preciso estar atento aos fatos atuais para entender essa narrativa visual.

e) Cartum: assim como a charge, também se utiliza do humor e da crítica e é na maioria das vezes uma única imagem, possuindo um caráter mais universal e atemporal, podendo ou não conter palavras (texto).

Na produção da narrativa das histórias em quadrinhos, na maioria das vezes, o autor é o escritor, o desenhista, o roteirista. É ele quem vai dar vida à história utilizando os recursos visuais e verbais para estruturar a narrativa. Mas quais são os recursos estruturais dos quadrinhos?

Vamos começar pelo requadro, principal característica visual dos quadrinhos. O requadro é o que determina as margens de uma vinheta. Pode ser composto por uma moldura, uma linha demarcatória ou uma borda. Cada quadro tem a função de congelar o momento. É ele quem demarca a área de contenção do desenho (textos, sinais e grafismos).

Tal como no uso de quadrinhos para expressar a passagem do tempo, o enquadramento de imagens que se movem através do espaço realiza a contenção de pensamentos, ideias, ações, lugar ou locação. Com isso, o quadrinho tenta lidar com os elementos mais amplos do diálogo: a capacidade decodificadora cognitiva e perceptiva, assim como a visual. O artista, para ser bem-sucedido nesse nível não verbal, deve levar em consideração a comunhão da experiência humana e o fenômeno da percepção que temos dela, que parece consistir em quadrinhos ou episódios (Eisner, 1989, p. 38).

Nas HQs, cada quadro tem a função de completar o outro, seguindo uma ordem sequencial e cronológica dos acontecimentos da narrativa. A sequência de um quadro após o outro é o que cria a narrativa em si e pode ser parte da linguagem não verbal da arte sequencial. A forma como a linha é traçada também traz significado à narrativa. Requadros retangulares com traçado reto sugerem ações no presente, a não ser que balão de fala contradiga a ação. Já o traçado sinuoso ou ondulado indica passado, é o que chamamos de *flashback* e exerce a função de mudança de tempo ou deslocamento cronológico, podendo ainda sugerir dimensão. Sobre o recurso narrativo do requadro, Eisner (1989) explica que:

O formato (ou ausência) do requadro pode se tornar parte da história em si. Ele pode expressar algo sobre a dimensão do som e do clima emocional em que ocorre a ação, assim como contribuir para a atmosfera da página como um todo. O propósito do requadro não é tanto estabelecer um palco, mas antes aumentar o envolvimento do leitor com a narrativa. Enquanto o requadro convencional, de contenção, mantém o leitor distanciado - ou fora do quadrinho [...]. Além de acrescentar à narrativa um nível intelectual secundário, ele procura lidar com outras dimensões sensoriais (Eisner, 1989, p. 46).

Apesar da importante função narrativa do requadro, a marca registrada dos quadrinhos, e o que dá dinamicidade à narrativa, são os balões, que são os espaços reservados às falas e pensamentos dos personagens. O balão é composto pelo corpo (onde está o texto) e o rabicho, que indica qual personagem está falando. Segundo Eisner (1989), foi através dos balões que as HQs ganharam "som", o autor exemplifica que os balões podem ter formas variadas, como:

- a) balão-fala: representa a fala regular do personagem e é representado pela linha reta;
- b) balão-pensamento: quando o rabicho é representado por bolinhas, indicando que a fala se passa na mente do personagem;

c) balão-elétrico: bordas zigzagueadas, indica som emitido por aparelhos eletrônicos ou elétricos;

d) balão-cochicho: semelhante ao de fala, mas com letras menores;

e) balão-ondulado: indica o temor ou medo do personagem.

Outro importante recurso é a caixa, que está inserida no quadro e tem como principal função recordar ao leitor os fatos narrados na HQ anterior. Indica também a simultaneidade dos acontecimentos da narrativa, a passagem de tempo ou o deslocamento do espaço.

Quanto à linguagem utilizada pelas HQs, destacam-se as onomatopeias, que são a expressão do mundo sonoro da narrativa dos quadrinhos. São palavras que indicam sons ambientes, ruídos, barulhos ou interjeições humanas. A grande parte das onomatopeias derivam de termos da língua inglesa; isso se deve ao fato de o idioma, por vezes, ser sintético, ou seja, utilizar palavras que traduzem o real significado de alguns sons. A onomatopeia é o processo de formação de palavras ou fonemas com o objetivo de tentar imitar o barulho de um som quando são pronunciadas, por exemplo, toc-toc (batida da porta), atchim (espirro), boom (explosão). Temos, ainda, as metáforas visuais que são bastante usadas nas histórias do gênero de humor. Sendo uma forma de representar através de imagens, ao invés de texto.

Como já foi dito, a narrativa sequencial dos quadrinhos é fruto da popularização da mídia impressa. É um produto de raízes populares e deve a sua massificação ao jornais norte-americanos e a prensa a vapor. A difusão dos quadrinhos foi universal e atingiu todos os tipos de público. Luyten (1985) é categórica quando afirma: "as Histórias em Quadrinhos deixaram, ou melhor, ultrapassaram a condição de instrumento de consumo para tornar-se símbolo da civilização contemporânea" (Luyten, 1985, p. 10).

O Brasil, não diferente do resto do mundo, também teve suas publicações. Impossível não citar a primeira revista a editar quadrinhos, a *Tico-tico*, de 1905, primeira obra dedicada exclusivamente ao público infantil e colorida. Diferente do que estamos acostumados com as HQs hoje, *Tico-tico* tinha poucas páginas com quadrinhos, pois era composta em sua grande parte de texto. Recheada de fábulas e fatos sobre a história do Brasil, *Tico-tico* tinha como principal personagem Chiquinho, um menino loiro de cabelos compridos que mais parecia uma cópia de *Buster Brown*, criado por R. Outcault (o primeiro desenhista de quadrinhos americano), o mesmo autor de *Yellow Kid*. Entretanto, se você nasceu depois da década de 1960, em algum momento leu a *Turma da Mônica*, de Maurício de Souza, que por muitos anos foi líder de vendas no mercado de quadrinhos infantis brasileiros.

Trajetórias da literatura fantástica

O ato de contar e ouvir histórias atravessa os séculos, e está entrelaçado à espécie humana desde os primórdios de sua existência. Ao buscarmos em um dicionário de língua portuguesa, teremos as seguintes definições para a palavra conto: gênero de prosa de ficção; narrativa folclórica, história mentirosa; narrativa ficcional breve; historieta, estória; conto popular; narrativa breve, escrita ou falada, com uma ação e poucos personagens. Embora não seja possível precisar a data, é possível afirmar que

a sociedade primitiva já contava histórias antes mesmo da tradição escrita, através de pinturas rupestres. É possível concluir assim, que as histórias em quadrinhos e a contação de histórias são tão antigas quanto a espécie humana.

Para falar de literatura fantástica, é preciso que voltemos alguns bons anos, séculos mesmo. Entre os contos mais antigos, podemos citar ainda a história de Caim e Abel, uma narrativa bíblica, os textos literários do mundo clássico greco-latino, a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero, e *As Mil e uma noites do Oriente*. Os contos inicialmente foram transmitidos de forma oral, as pessoas reuniam-se em volta da fogueira para contar e ouvir histórias, histórias que tinham como principal função educar, transmitir ensinamentos de uma geração para outra e manter vivas as tradições da sociedade da época.

No século XIV, o conto deixou de ser transmitido exclusivamente via oral e passou a ser também transmitido através da escrita. A evolução do conto pode ser dividida em duas fases: a sagrada e a artística. A primeira fase seria a pré-história do conto, onde este era visto como um relato sagrado, e servia como meio para educar. Os velhos contavam suas origens e doutrinavam os jovens, e ainda, por meio dos contos, podiam justificar algumas proibições. Ligam-se nesse contexto dois ciclos ritualísticos: a iniciação e as representações da morte. Na segunda fase, quando o conto se liberta da religião, ele passa a ter vida própria, o sagrado e o divino dão espaço à criação artística. Neste momento, o mito, o conto folclórico e o conto de fadas se misturam. A partir dos mitos, nascem os contos de fadas e os contos maravilhosos.

O fantástico surge das histórias de contos de fadas dos celtas, das histórias de terror e fantasmas do período gótico e de muitas outras histórias relatadas, nas quais nem o personagem, nem o leitor sabem o que estão vivendo. O gênero fantástico traz à tona o estranhamento do leitor, mescla o real e o imaginário, criando seres encantados em um mundo onde tudo é possível.

O gênero, que surgiu no século XVIII e início do século XIX, ainda é debatido e confunde muitos leitores sobre suas raízes e origens. O búlgaro Tzvetan Todorov, que nasceu em 1939 e faleceu em 2017, foi o principal linguista a estudar a literatura fantástica e seus subgêneros. Muitos trabalhos sobre literatura fantástica foram publicados nos últimos anos, mas Tzvetan Todorov é, indiscutivelmente, o teórico que mais se dedicou aos estudos e tendências do gênero. Em 1968, quando escreveu *Introdução a literatura fantástica*, inicia o processo de discussões acerca do gênero e, por isso, é considerado de extrema importância para a fundamentação deste projeto de pesquisa.

Para Todorov (1980), o fantástico ocupa o tempo da incerteza, da dúvida. No mundo dos humanos, como explicar a existência de fadas, vampiros, faunos, diabos, terras encantadas, humanos com características de animais e objetos falantes? Dessa forma, os elementos da narrativa fantástica não podem ser explicados pelas leis naturais. A dúvida entre o real, o irreal, o inexplicável e a incerteza é o que faz a literatura fantástica acontecer. O teórico afirma que "há um fenômeno estranho que pode ser explicado de duas maneiras, por tipos de causas, naturais e sobrenaturais. A possibilidade de vacilar entre ambas é que cria o efeito fantástico" (Todorov, 1980, p. 23).

Todorov (1980) divide ainda o fantástico, o maravilhoso e o estranho em outros subgêneros. O fantástico, seja qual for o subgênero, tem que gerar incertezas, dificuldades para decifrar os fatos. O gênero sobrevive na invenção, revela pensamentos e ações que contrariam os princípios básicos, que costumam orientar o pensamento natural humano. Se antes esse gênero explorava o medo, a incerteza entre o real, o inexplicável e o sobrenatural, passa então a explorar o psicológico do ser humano, inserindo nas narrativas temas como alucinações, pesadelos, loucura e outros elementos ligados a mente humana.

Considerações finais

Histórias em quadrinhos, hoje, possuem um alcance amplo. De diferentes idades, gêneros e culturas, seus leitores costumam manter uma fidelidade que assume formatos variados e que acresce ao universo das HQs novas interpretações e significados.

Nesse contexto, o fantástico representou um importante papel. Narrativas fantásticas sempre foram ouvidas em todos os tempos, seja ao redor de fogueiras, em mesas de bar e de salões literários, em reuniões familiares, entre amigos que se deliciam provocando pavor, sustos, descobertas, deslumbramentos. O fantástico faz parte de nós, a infinitude do mundo vai além de conceitos ou construções enrijecidas.

Histórias em quadrinhos e literatura fantástica aproximam-se nessa quebra de limites. Mais do que fuga do cotidiano, são busca de novas possibilidades, tantas vezes mais reais do que o automatismo de vivências cotidianas. E alimentam-se mutuamente como conteúdo, estratégias, pontos de vista. O público de histórias em quadrinhos aprende desde cedo a perceber distintas nuances de cor, forma, tracejados e desenhos que se ligam ao nosso inconsciente. Somos conquistados, nos quadrinhos, pelo reflexo de histórias que já ouvimos, pela linguagem, pela arte, pelo que, em nossa individualidade, é coletivo. A leitura silenciosa, individualizada, é ao mesmo tempo tão cultural.

E esses são pontos também essenciais na literatura fantástica. A individualidade e o outro, questões universais mescladas a histórias que nos percorrem desde tempos imemoráveis. O efeito de um conto fantástico ocorre no acionar de gatilhos, são medos conjuntos, tão nossos e tão do outro.

Principalmente a partir dos anos 70 do século XX, o fantástico ocupa um importante espaço no universo das histórias em quadrinhos. Seus leitores, talvez pela abertura de perspectivas que as HQs proporcionam, em sua junção da palavra com a imagem, acolhem suas histórias, tornam-se membros dessa comunidade maior, apaixonada pelo estranhamento e pelo inusitado.

Talvez, mesmo, seja o fantástico, como palavra, na sua transformação para o mundo da narrativa sequencial, a imagem capaz de permitir a consciência do quão diverso, e sempre tão pouco conhecido, é o ser humano e o mundo que habitamos.

Referências

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

LUYTEN, Sonia Maria Bibe. **O que é histórias em quadrinhos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MENDO, Anselmo Gimenez. **História em Quadrinhos: impresso vs. Web**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Makron Books, 1995.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

UMA REFLEXÃO SOBRE O REFUGIADO E AS POTÊNCIAS DA CRUELDADE NO SISTEMA SOCIAL

Fátima Salvador

Introdução

O presente ensaio analisa as principais temáticas que saltam na obra literária *No Friend But the Mountains* (2018) que conquistou os prêmios de literatura e de não-ficção no Victorian Premier's Literary Awards, e que a sua vez estão presentes no filme *El Hoyo* (2013) escrito por David Desola e Pedro Rivero e dirigido por Bong Joonho. A obra de Behrouz Boochani, jornalista curdo-iraniano, preso em 2013, quando tentava a sua sorte chegar à Austrália para pedir asilo, é um retrato vívido de inúmeros refugiados vítimas de um sistema que tortura pessoas inocentes. Do outro lado temos um filme no qual a prisão é uma clara alusão e alegoria à estratificação da sociedade por classes, onde as mais beneficiadas estão acima de todas as outras.

Em *No Friend But the Mountains* (2018), um livro escrito com recurso de um celular, através do envio de milhares de mensagens, a maioria através da aplicação Whatsapp, durante cinco anos e traduzidas a partir de Farsi, é possível perceber as camadas de confinamento vivenciadas pelo autor desde a viagem de barco da Indonésia até a chegada a prisão na ilha de Manus, na Papua Nova Guiné. Camadas estas também retratadas em *El Hoyo* (2013), cuja prisão possui 333 níveis onde em cada um deles estão dois prisioneiros que são alimentados através de uma plataforma com a comida que vai descendo desde o primeiro nível até o último, parando apenas breves segundos em cada um.

De um lado temos um livro que trata de várias temáticas cruéis com uma certa poesia e sátira e do outro *El Hoyo*, no qual o propósito é fazer o espectador refletir sobre como a sociedade poderia e deveria ser mais justa e solidária, e de como seria necessário um movimento coletivo iniciado por algo ou alguém para que chegássemos a esse resultado. Traços de uma correlação com os dias atuais, um convite à reflexão. Temáticas potentes que serão salientadas nesta escrita, sendo elas: Camadas de Confinamento; Identidade: Construção de um eu-outro; Memória e Identidade; Descolonização e Colonialidade Moderna; Sistema Quiriarcal; Comida: Poder, Sorte e Sociabilidade; O espaço-tempo do refúgio forçado; e, Animalização - jardim zoológico da crueldade.

A escolha dessas obras justifica-se pela maneira como elas expõem paradigmas de organização do caos, um conceito que ressoa com a ideia de uma luta interna travada contra o caos, que, como afirmam Deleuze e Guattari (1992, p. 261), envolve "uma afinidade paradoxal com o inimigo e um confronto constante com as opiniões que nos prometiam proteger do próprio caos".

Camadas de confinamento

Em *No Friend But the Mountains* (2018) temos uma série de confinamentos que se inicia a partir da viagem de barco, onde os tripulantes estão sujeitos a um pesadelo marcado pela má infraestrutura do barco, a tempestade em alto-mar, a falta de comida e espaço adequado para aqueles que ali vão em busca de uma nova vida. Uma espécie de cárcere instaurado desde o início pelo lugar e pela incerteza da viagem. Pessoas de diferentes nacionalidades confinadas e sujeitas a própria sorte.

A forma como Behrouz Boochani descreve sua experiência nesse ambiente, revela a fragilidade da viagem, seu olhar sobre si mesmo e sobre o outro na condição de refugiado¹⁹. Ao mesmo tempo em que é possível verificar uma aproximação do autor com os que ali estão de forma solidária, nota-se um distanciamento e até um desprezo pelos seus companheiros, por meio de sua narrativa, na qual ele os nomeia com adjetivos e parece sentir-se ora incapaz, ora penalizado por enquadrar-se naquele ambiente de insegurança e ao mesmo tempo de esperança em relação ao futuro, por ser sua única alternativa para chegar até a Austrália.

Após o naufrágio, há um rebocar dos tripulantes para outro navio, em seguida para a Ilha de Natal e a seguir a Ilha de Manus. Todos estes espaços expõem um cenário marcado pela expressiva dimensão de seus fluxos, pelo desrespeito à dignidade humana e pela crescente violência na sua contenção, tornando os que ali estão sujeitos forçados a uma condição de extrema vulnerabilidade.

Na prisão de Manus, notam-se várias estratégias de controle, desde filas onde predomina a lei do mais forte e do mais sagaz, até a prisão no autocarro; um pequeno percurso que os refugiados devem fazer neste meio de transporte até chegar a um local com o intuito de dar um simples telefonema. Um sistema médico descrito por Boochani como incapaz e encurralador. E, finalmente o espaço geográfico da ilha que o mantém cativo. Esses locais, conforme descrito pelo jornalista, assemelham-se a verdadeiras prisões: cercados e monitorados, com regras incompreensíveis e inflexíveis, onde constantemente falta comida, eletricidade, as condições sanitárias são precárias e são proibidas atividades interativas, como jogos de tabuleiro (Boochani, 2018).

Em *El Hoyo* temos uma prisão vertical apresentada em vários níveis com dois prisioneiros por cela. Uma vez por dia, uma plataforma cheia de comida desce de nível por nível até passar por todas as celas para cada prisioneiro se alimentar. O problema encontra-se no fato da comida nunca chegar aos níveis mais baixos, pois os que estão nos primeiros níveis consomem tudo. Os "hóspedes", como são chamados no filme, passam um mês em um determinado nível e, no mês seguinte, são transferidos para outra cela, localizada um nível acima ou abaixo.

A prisão retratada neste filme é uma alusão e alegoria à estratificação da sociedade por classes, onde as mais beneficiadas estão acima de todas as outras, no sentido literal e/ou figurativo.

Ao observar *No Friend But the Mountains* (2018) com *El Hoyo* (2013), percebe-se a presença de um sistema no qual há um domínio de estratégias de dominação. Tal sistema ladeia seus prisioneiros de tal forma que, ao mesmo tempo em que eles parecem compreender o seu funcionamento, perdem-se

¹⁹ Refugiado no sentido de alguém que está em busca de asilo e vê-se obrigado a arriscar-se em busca de-se refúgio.

diante de um organismo imprevisível em sua máxima desumanidade.

Nessa perspectiva, observa-se o poder simbólico²⁰, “que surge da falta de percepção sobre o caráter histórico e contingente das relações sociais e das regras que organizam os campos, vistas como naturais” (Bourdieu, 1994, p. 1-19).

Identidade: construção do eu-outro

A busca pela identidade é uma constante, uma vez que o ser humano está sujeito a influências externas, desejos e reflexões internas, o que leva a mudanças em seu modo de ser, ver e viver em sociedade. Identidade é sempre uma avaliação retrospectiva, um processo de retorno ao que se foi. Assim, estamos em constante transformação, pois revisitar quem somos faz parte da construção da identidade. Segundo Pollack (1992), a identidade se constrói em relação aos outros, baseada em critérios de aceitabilidade, admissibilidade e credibilidade, por meio de uma negociação contínua com o ambiente ao redor.

Em diálogo com o filósofo dinamarquês Kierkegaard (1979), no que diz respeito ao processo de individualização, o primeiro passo para o indivíduo é assumir-se como tal. Ao longo da vida, a identidade se desenvolve gradualmente, pois ninguém nasce com ela plenamente formada. A pessoa vai se descobrindo e moldando suas relações de acordo com o que lhe convém, não no sentido de ter múltiplas identidades, mas de criar diversas imagens de si que transformam sua relação com o mundo. Nesse contexto, o simples ato de existir e a tomada de consciência levam ao empoderamento, em que o indivíduo assume decisões, o que implica escolhas.

A obra “Bull (plates I-XI)”, de Pablo Picasso, de 1945, representa essa multiplicidade. A imagem decomposta do touro sugere que, embora apresentemos diversas versões de nós mesmos, todas convergem para uma única essência. Essas representações, no fundo, são manifestações políticas de quem somos, sempre sujeitos a pequenos “ajustes” ao longo do tempo.

No livro *No Friend But the Mountains* (2018) há um conflito entre identidade e ambiente. Sufocados por um espaço hostil, os refugados/prisioneiros sentem a necessidade de reafirmarem-se, cada um a sua maneira, buscando alternativas que não invalidem a sua essência. A crise encontra-se no espaço e nas condições degradantes a que são submetidos. Além disso, os prisioneiros são identificados por um número e usam roupas largas, algo que produz identidades fragmentadas²¹, perturbadas; um sentido de si mesmo deformado como revela o próprio autor vítima deste sistema:

20 De acordo com (Bourdieu, 1989, p.7) há um poder que se deixa ver menos ou que é até mesmo invisível. Esse poder, que se exerce pela ausência de importância dada a sua existência, poder ignorado, que fundamenta e movimenta uma série de outros poderes e atos. O poder que está por trás, escondido nas entre-linhas e que é cunhado com este propósito. Quando reconhecido, estamos diante do poder simbólico. “O poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade da-queles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (Bourdieu, 1989, p.7).

21 Identidade fragmentada no sentido de provocar um sentido de ausência de si mesmo, uma negação do seu “eu” que se vê forçado a submeter-se a regras impostas pelo ambiente.

Até agora, ainda não vi ninguém vestido assim: com camisola de manga curta que chega aos pulsos e ainda por cima amarela. Uma combinação horrível de cores: uma t-shirt amarela, um par de calções pretos e pernas despidas até ao par de chinelos de praia. Não importa quem sou, não importa o que penso, com estas roupas transformaram-me noutra pessoa (Boochani, 2019, p. 133).

Já em *El Hoyo* (2013), nota-se, através do discurso, o desejo de dominância presente por meio de superioridade, soberba e desinteresse por aqueles que em determinado momento regem o topo. Um sentido de ver na diferença a oportunidade para ser essa identidade que também é gerada na dessemelhança. Sobre o eu, Kierkegaard destaca:

É uma conexão que não se cria com algo externo, mas sim com o próprio ser. Além disso, e de forma mais profunda do que na relação em si, ela se caracteriza pela capacidade de direcionar essa conexão para o interior de si mesmo. “O eu não é a relação em si, mas sim o seu voltar-se sobre si própria, o conhecimento que ela tem de si própria depois de estabelecida” (Kierkegaard, 2007, p. 195).

O indivíduo, portanto, está envolto em uma camada superficial de sua própria circunstância existencial. Nesse contexto, Kierkegaard apresenta a concepção de um ser que, ao se revelar, simultaneamente se mantém oculto, justamente por sua singularidade. Esse indivíduo, que se desvela gradualmente no processo de individualização, é o mesmo que se esconde, passando por uma transformação contínua, onde o “outro” que surge é, na verdade, apenas uma manifestação do mesmo “eu”.

Memória e identidade

Discutir memória e identidade exige, primeiramente, uma compreensão cuidadosa do significado desses conceitos, evitando abordagens rígidas, pois são temas que demandam uma análise profunda para captar sua relevância. Isso é essencial ao explorá-los no contexto da obra literária *No Friend But the Mountains* (2018) e no filme *El Hoyo* (2019), duas narrativas que se entrelaçam ao abordar questões centrais sobre a fragilidade humana dentro de um sistema social projetado para suprimir a singularidade.

Neste contexto, serão abordados três tipos de memória: individual, coletiva e comunicativa. A memória individual refere-se ao que é exclusivo de cada pessoa, ligada à sua personalidade, que, por sua vez, permite múltiplas manifestações, já que o ser humano se adapta e se revela de maneiras diferentes ao longo da vida. Seu comportamento varia conforme suas experiências, fases de vida e percepções do que é conveniente. No entanto, é importante lembrar que essa particularidade está sempre sujeita, direta ou indiretamente, a influências externas.

Concernente a *No Friend But the Mountains* (2018) a partir do olhar de Boochani percebe-se uma luta travada pela preservação da particularidade. Desde o simples desejo em conquistar um espaço que seja só seu, até a busca por dessemelhanças entre os que ali estão. Ação que em muitos momentos revela-se como um ato de resistência por tratar-se de uma memória construída sob o consentimento de cada pessoa, por mais que sofra interferências do ambiente que o cerca.

No que tange a *El Hoyo* (2013), que conta a história de Goreng (Ivan Massagué), um homem que acaba numa prisão voluntariamente, a temática da sobrevivência coloca em evidência o desejo individual de sair daquela situação, a diligência em manter-se vivo até o final e a demanda do ambiente como fator determinante do comportamento.

O espaço na narrativa, atua diretamente na ação das personagens "influenciando seus pensamentos, emoções, formas de ação e até possíveis transformações que elas sofram de acordo com os espaços que ocupam". (Richter 2007, p.11). Nessa obra cinematográfica há uma preocupação na apresentação do lugar, como se ele se fundisse com a personalidade dos personagens, trazendo uma descrição visual que instaura no espectador uma certeza: a de que o ambiente também revela quem são as pessoas dessa história.

Para compreender melhor essa ideia de memória, é importante discutir a memória coletiva, que se apresenta como um fenômeno social.

Como a consciência, a linguagem e a personalidade, a memória é um fenômeno social, e na medida em que recordamos, não só descemos às profundezas de nossa vida interior mais própria, mas introduzimos nesta vida (interior) uma ordem e uma estrutura que estão socialmente condicionadas e que nos ligam ao mundo. Toda consciência está mediada pelo social (Assmann, 2008, p.18).

Assim, até as memórias mais íntimas estão ligadas ao contexto social, seja no ato de transmitir ou de recordar o que foi transmitido. Nesse sentido, Assmann (2008) ressalta que toda lembrança carrega um desejo de atenção e pertencimento. Portanto, a memória não é apenas um produto do social; as relações sociais também se tornam viáveis por meio dela.

A interação com o outro possibilita uma forma de apoio comunicativo, onde a pessoa seleciona fragmentos de suas interações, como se houvesse uma necessidade mental de, no futuro, relembrar essas experiências. Esse processo está relacionado à memória comunicativa.

A memória comunicativa não é institucional; ela não é suportada por nenhuma instituição de aprendizagem, transmissão e interpretação; ela não é cultivada por especialistas e não é convocada ou celebrada em ocasiões especiais; ela não é formalizada e estabilizada por nenhuma forma de material simbolizado; ela vive na interação e comunicação cotidianas e, por muitas razões, tem somente um limitado tempo, no máximo três gerações (Assmann, 2008, p.110).

"Esse tipo de memória está fundamentado na memória cotidiana (everyday memory)" (Assmann, 1995, p. 126). Ela se caracteriza por ser organizada pelo próprio indivíduo, que guarda informações relacionadas a conversas e eventos do dia a dia em situações comuns. Contudo, não constitui um sistema de ideias; é mediada socialmente por contratos de comunicação entre os grupos (Assmann, 1995). A exemplo disso, Boochani retrata em sua escrita um prisioneiro ao qual ele se refere como "O Prostituto", este estabelece uma relação comunicativa com o grupo de forma caricata, também uma forma de protesto por agir na contramão do sistema opressor que os sufoca.

Como num estilo de cuecas femininas, usa-as enfiadas entre as nádegas. Isto leva a audiência aos pícaros. É assim que ele fica conhecido como O Prostituto.

Ele transporta [...] Ele é um homem que ridiculariza tudo, e a sua presença, a sua dança e o seu canto ajudam-nos a esquecer a violência da prisão por um instante (Boochani, 2019, p. 173).

No longa-metragem, a personagem Goreng, ao propor uma mudança na prisão, cria uma dinâmica com o espaço e com os outros prisioneiros. Coloca-se em evidência sugerindo a divisão dos recursos e, para isso, passeia pelos níveis buscando, além de negociar, encontrar outras alternativas para remediar o caos ali estabelecido.

Figura 1: Goreng e seus companheiros na prisão



Fonte: *El Hoyo* (2013).

Descolonização e colonialidade moderna

O conceito de descolonização oferece uma poderosa ferramenta para analisar a relação intrínseca entre a dominação colonial e a modernidade, impactando profundamente as estruturas de poder, identidade e conhecimento. Descolonização, esse conceito possui um forte potencial para pensar sobre como a dominação colonial está intrinsecamente relacionada à modernidade, seja na dimensão do poder, do ser ou do saber. Do poder no sentido de domínio a partir de uma estrutura rígida formada socialmente, do ser por implicar na construção identitária e no saber por conceber a forma de ver e relacionar-se com o mundo.

Para Mbembe (2014), a descolonização como acontecimento histórico é um momento de transição da modernidade tardia: busca se apropriar dos valores da modernidade e transnacionalizá-los. Enquanto a colonização impedia qualquer forma de pertencimento ao impossibilitar a identidade e cidadania do colonizado e, ao mesmo tempo, destruía a cultura local, a descolonização tem como foco principal abrir o mundo no sentido de despertar algo novo que anteriormente estava enclausurado, desabrochando e possibilitando ao colonizado criar, modificar, habitar e pertencer ao mundo.

O conceito de colonialidade moderna refere-se a como a modernidade se encontra inseparavelmente ligada à expansão colonial ocidental, à exploração e ao controle. Em sua escrita, Boochani deixa claro seu posicionamento anticolonialista, ele entende o colonialismo de uma forma histórica, filosófica e visceral.

De acordo com Fanon (1968), para sair da realidade colonial, é fundamental o processo pelo qual o colonizado ganha autonomia e passa a falar por si em primeira pessoa, empoderando-se do seu eu, o que a sua vez não tem apenas a finalidade de despertar a autoconsciência individual, mas sim a evolução da humanidade, a abertura do mundo. Esse entendimento se inicia com uma retomada crítica e dinâmica da cultura tradicional pelo colonizado. Ele é o motor da consciência dos oprimidos, visto que permite a identificação dos inimigos e dos porquês das opressões sofridas, proporcionando a geração de uma revolta que, se organizada na forma de luta pela libertação nacional, seria capaz de gerar a consciência nacional e a permanência do projeto descolonizador que garantisse o real poder democrático a todos.

El Hoyo retrata a falta de comunicação existente entre os níveis pelos quais estão separados os prisioneiros, e a tentativa de diálogo é algo evidente por parte de alguns. Porém predomina uma sensação de individualidade, o senso de cada um por si é iminente. Quem está acima despreza os que estão embaixo, como se não pudessem cair, ou seja, como se a situação não tivesse probabilidade de se inverter. Está claro que toda essa relação está subjugada a um poder maior que funciona como um sistema de controle.

No que tange à obra literária, vemos o início de uma revolta liderada pelos refugiados e ganha força na prisão de Manus um ato legítimo, desesperador e essencial em sua totalidade.

Sistema quiriarcial

No Friend But the Mountains (2018) e *El Hoyo* (2013), duas obras assinaladas por estruturas de poder que incitam a violência. Os subjugados reproduzem essa disseminação; uma reação espontânea e individual contra a realidade insuportável e o sofrimento a que estão expostos. Um modo de agir que aos poucos se torna coletivo e que busca transformar o mundo ao seu redor com o propósito de gerar algo revolucionário.

Boochani nomeia de Sistema Quiriarcial a estrutura composta pela prisão onde está mantido e tudo que a rege. O termo significa: sistemas intersetados que se reforçam e multiplicam com o objetivo de punir, subjugar e suprimir. Substratos ideológicos que tem uma função governativa.

Um sistema cujo apetite é disseminar a violência. Seu objetivo é criar prisioneiros perversos e desprezíveis, destruir o comportamento e programar a repetição e a uniformidade. Para isso, utiliza-se de elementos de tortura e controle aos que estão encarcerados. Em *No Friend But the Mountains* (2018), temos uma ventoinha que gera mais barulho que frescor; um telefone no qual o acesso é regado e quase inalcançável; remédios e um sistema de saúde defasado; um cigarro que atua como moeda de troca por aqueles que nem sequer fazem uso dele e um gerador que no olhar do autor tem vontade própria, pelo fato de funcionar "a bel-prazer".

Quanto à prisão, a obra literária possui três componentes básicos nos quais se destacam os prisioneiros, os nativos que são denominados de "papus" e os australianos. Todos envolvidos e subordinados a um sistema enrijecido, frio e que pouco se importa com seus prisioneiros que a toda hora se mutilam e cometem suicídio.

No transcorrer do longa-metragem, Goreng acorda e se depara ao lado de uma mulher que trabalha para a administração da plataforma e, sem a menor noção de como funciona o local, ela acredita na lei e justiça para estabelecer a ordem. Desse modo, pede as pessoas que estão abaixo, passando fome, que dividam a comida, assim não faltará a ninguém. Todavia, ao perceber que a linguagem gentil de comunicação da mulher não funciona, o personagem faz os que estão abaixo obedecerem-no através de ameaças e violência. Neste momento ele encontra na opressão a única forma de fazer com que as pessoas ouçam e sigam o que ele acredita ser o certo.

Comida: poder, sorte e sociabilidade

O ato de comer em *No Friend But the Mountains* (2018) é descrito como um momento de luta, onde prevalece a lei do mais astuto. A presença marcante de uma personagem apelidada por Boochani de “Vaca”, que se apodera da melhor parte da alimentação, mostra a crueldade a que estão expostos os refugiados, e a difícil tarefa da sobrevivência devido ao descaso daqueles que são responsáveis por alimentá-los.

A organização da fila na hora da refeição relatada na obra literária é um verdadeiro massacre, uma lógica da dominância que passa pela ideia de merecimento, atrelando também o ato de comer à própria sorte. Sob o olhar de Boochani, a refeição passa a ser um momento sacrificial no qual ele se vê como vítima e não consegue reagir ao que já está programado.

A fila é uma réplica da linha de montagem de uma fábrica. Disciplina total. Calculada e precisa. A primeira fase é no fim da fila, um lugar coberto com um toldo, um lugar de onde ninguém consegue ver onde a fila acaba. A fila dá uma volta por trás dos quartos ocupados pelos naturais do Sri Lanka. Ao fim de pelo menos meia hora, chega-se ao fim da curva e apercebemo-nos de que a fila se estende por mais trinta metros. (Boochani, 2019, p..223). As filas têm o poder e estabelecem um princípio: as pessoas que na prisão se comportarem de maneira mais desprezível e bruta têm uma vida mais confortável. À medida que o tempo passa na prisão, este tipo de justiça transforma-se em princípio e cada vez mais e mais prisioneiros se coadunam com a cultura desses indivíduos, os poucos que ocupam a dianteira da fila (Boochani, 2019, p. 229).

Com respeito à comida, *El Hoyo* (2013) destaca, além de poder, um estado de sorte. No filme, durante a refeição a comida é enviada através de uma plataforma, e aqueles que estão nos níveis acima são agraciados com o melhor, enquanto os outros comerão os restos. Um cenário que provoca desespero e potencializa o pior no ser humano.

A mesa é lugar de encontros, confissões e sociabilidade, pode destacar o amor, a amizade, o poder, entre outros. Quando pequenos comemos junto com a família, reunimo-nos em festas e comemorações. Questões de amor e negócio também são temáticas abordadas durante a refeição, quando decisões podem ser tomadas (Nascimento, 2007).

El Hoyo (2013) mostra algumas parcerias que vão sendo feitas, junto à refeição ou ao que sobrou dela, como a de Goreng e Trimagasi personagens que se conhecem no nível 48 da plataforma. Contratos

de amizade que se estabelecem entre alguns a ponto de juntos criarem uma estratégia para burlar o mecanismo vigente e convencer os cozinheiros do que realmente se passa naquela prisão. O que no fim seria a única esperança: enviar uma criança para o piso zero, local onde a comida é deixada na plataforma pelos cozinheiros como uma mensagem de todo o terror desta prisão.

Figura 2: Goreng e seus companheiros em volta da comida a conversar



Fonte: *El Hoyo* (2013).

Através dos diálogos em algumas cenas, fica evidente que, por detrás da estrutura existe uma administração e regras a serem cumpridas, uma delas impõe que a comida só pode ser consumida enquanto a “mesa” encontra-se no nível da dupla, caso guardem algo para ser consumido posteriormente, podem ser torturados com frio ou calor. Tal como acontece na obra literária aqui analisada, onde é contra as “regras” guardar a comida para depois.

Há uma cena que é de grande importância e esclarecedora a respeito de uma possível interpretação final, quando Goreng, antes de entrar no poço, é questionado sobre seu prato favorito. Tudo indica que a comida que desce diariamente é a preferida de cada prisioneiro, ou seja, se cada um comesse apenas o que corresponde a seu prato, haveria comida para todos.

O espaço-tempo do refúgio forçado

Há uma poética “espaço-tempo” presente na obra literária aqui analisada. A maneira como o autor/refugiado descreve o espaço traz à tona a relação estabelecida com o lugar, além de haver muitas metáforas criadas nas vivências.

Um banheiro que em dado momento representa um local de liberdade, por ser o único refúgio dos prisioneiros longe do olhar invasivo dos guardas. E que no mesmo instante passa de um esconderijo para um local de morte, no qual ocorrem suicídios, automutilações e até abuso sexual.

A interação entre o sujeito e o espaço domina a mente e a vida dos refugiados por se tratar de um espaço regido por fronteiras limitadoras da liberdade, um ambiente sufocante e desconfortável em sua primazia, ademais tem a capacidade de moldar o comportamento dos prisioneiros até por um instinto de sobrevivência.

Boochani faz alusão a um espaço íntimo dentro da prisão, um local utilizado por ele e outro companheiro a quem ele nomeia “O Jovem Sorridente”, é junto às flores, que ao seu ver parecem camomi-

las. Uma zona da prisão onde pode individuar²², isso no sentido de manter sua privacidade e estabelecer uma relação consigo mesmo, a ponto de estar ligado às faculdades plenas de sua própria humanidade. Está presente nesse contexto um tempo metafórico, não linear e imensurável: o tempo *Kairós*, que no grego significa momento certo e oportuno. Contudo, paralelamente a isso, tem-se um tempo *cronos*²³, capaz de personificar a própria punição neste cenário e do qual não se pode fugir facilmente.

Segundo a perspectiva introduzida por Bergson (1999), estamos imersos em uma temporalidade contínua, onde a duração prevalece. A memória, longe de ser uma regressão do presente ao passado, representa, na verdade, o avanço do passado dentro do presente. Nosso corpo, junto a tudo o que o rodeia, é a extremidade em movimento que o passado impulsiona constantemente em direção ao futuro.

Partindo para *El Hoyo* (2013), um filme com várias mudanças repentinas e com um cenário limitado a uma plataforma, a cada novo andar lança-se uma nova luz sobre como a sociedade está fragmentada e move-se de acordo com a manipulação de um sistema. Um espaço totalmente refém da imprevisibilidade. Pessoas que haviam estado em níveis mais baixos são impactadas à medida que se locomovem de andares e que agora triunfaram para andares superiores. E, ao invés de se solidarizar com os que estão por baixo de si, perdem a empatia, como se quisessem compensar o tempo perdido, conscientes de que podem não chegar tão perto do topo novamente.

Animalização: jardim zoológico da crueldade

A animalização do homem é um fenômeno que pode ser abordado de diferentes maneiras. Desde a consideração do homem que é animalizado por realizar atos não humanos até àqueles que são tratados pela sociedade como animais, passando pela animalização na forma de fábulas ou das histórias em quadrinhos (Lacaz-Ruiz *et al.*, 1998, p. 28).

Constata-se que a relação estreita entre homem e animal condiz com a influência categórica do homem. Não obstante, o ser humano é antes animal, dotado de instintos intrínsecos e congênitos a sua condição humana, sendo assim, animalizar-se tão somente quando descumpre normas comportamentais ou em seus íntimos sexuais, é negar sua natureza. Por conseguinte, a zoomorfização²⁴/animalização no contexto social ocorre com o intuito de atribuir ao humano características que se acredita pertencer ao animal. Em síntese, de forma pejorativa e marginal, a zoomorfização acontece nos mais diversos âmbitos sociais.

22 A individuação envolve a questão do significado, do sentido de vida e nunca tem um ponto final, é um eterno vir - a - ser, envolve a luta da pessoa para achar a realização no trabalho da própria vida, daí vem o termo self (si mesmo), que é a autorrealização no sentido pessoal mais amplo. Para Hall (1986, p. 62), "poder-se ia traduzir individuação por realização do si mesmo como ser... A individuação é a manifestação do potencial inato e congênito da vida... Nem todas as potencialidades podem ser realizadas, de modo que a individuação jamais se completa. A individuação é mais uma busca que alvo, é mais direção a seguir que local de descanso na caminhada. As respostas à clássica questão - quem sou eu? permanece a todo o momento aberta a modificações" (HALL, 1986, p. 62).

23 Cronos é a personificação do tempo calculado, aquele subordinado ao relógio e do qual não conseguimos fugir facilmente.

24 A zoomorfização ou animalização é um processo em que equiparamos ou somos equiparados a animais não humanos por características pelas quais os próprios animais humanos os designam. Tais paradigmas da zoomorfização são corroborados de forma social e na Literatura, apontando essa característica, muitas vezes, como seletiva de classes e/ou excludente.

Em *No Friend But the Mountains*, Boochani refere-se a alguns companheiros de prisão com o nome de animais, uma invenção da diferença: a animalização como distinção do “eu”²⁵ e do “outro”²⁶ no seu imaginário. Percebe-se por meio de suas colocações a separação comportamental de acordo como nomeia os outros refugiados. Diante disso, cria-se uma fronteira tênue entre humano-animal.

Além disso, o próprio ambiente descrito pelo autor conduz a essa animalização. Quartos que são verdadeiros currais pela própria infraestrutura apresentada, uma prisão cujas condições básicas deixam a desejar. Portanto, uma animalização, reflexo também do meio, das condições desiguais vivenciadas pelo indivíduo, expondo sua falta de higiene à condição do animal não humano, por exemplo, o fato de que os prisioneiros muitas vezes se veem quase obrigados a fazerem suas necessidades a céu aberto.

Fizeram um quarto como se fosse um curral para ovelhas ou cabras. Lá dentro, cheira lama porque o chão de cimento está cheio de buracos e a terra é húmida... aquele cheiro a terra pútrida misturado como o cheiro horrível do hálito hediondo dos prisioneiros. Uma reação química de dois cheiros nojentos, aliada ao fedor do esgoto a céu aberto que escorre ao longo do quarto (Boochani, 2019, p. 193).

A junção homem/animal é complexa considerando que o próprio homem zoomorfiza seu semelhante, artifício encontrado por este em algumas ocasiões para ampliar sua mão dominadora, desconsiderando suas semelhanças e o sentimento de dor partilhado por ambos. Fator presenciado no filme aqui analisado, no qual algumas personagens desprezam as outras, cospem e defecam na comida que irá para o outro simplesmente por estarem em um nível privilegiado dentro da prisão/plataforma.

A animalização aparece, quase invisível na esfera social. Na maioria das vezes, ignora-se que ao se referir como bichos, assumem características humanas pensadas para animais específicos. Entretanto, é importante destacar que esta caracterização condiz com a desmoralização social, já que ao zoomorfizar o outro, o homem acaba por banalizá-lo e marginalizá-lo. Esta característica estilística na literatura é propícia à introdução da realidade do homem e da mulher marginalizados, pelo comportamento, pelo trabalho, pela etnia, condição financeira, ou pelas desigualdades de classes, considerados abaixo dos padrões impostos pela sociedade.

Considerações finais

A análise das obras literárias *No Friend But the Mountains* (2018) e *El Hoyo* (2013) fomenta a reflexão sobre a importância de voltar-se para temáticas como as dos refugiados, bem como de manter um olhar constante para a estrutura social em que estamos inseridos e seus modelos de controle. Além disso, possibilita novas leituras sobre o impacto do espaço sobre os que nele estão subjugados.

As narrativas aqui investigadas tiveram como base os estudos sobre identidade dos autores Pollack (1992) e Kierkegaard (1979), com a preocupação de trazer à compreensão os percursos abordados dentro dos enredos.

25 Eu: Aqui há uma busca pela individualidade, pela preservação do que é singular.

26 Outro: O termo aqui representa diferença.

O livro escrito pelo jornalista Boochani recebeu premiação de literatura pelo país que o manteve cativo. Uma obra poética impactante em sua essência. Na categoria de melhor filme estrangeiro no Oscar do filme *Roma, El Hoyo* (2013) provoca impacto e discussões em torno das potências da crueldade. Esmiuçar tais conteúdos é compreender os porquês das escolhas estéticas e temas nestes envolvidos, que a sua vez chocam seus leitores e espectadores por tratar de temáticas cruéis.

Enquanto a obra literária se preocupa em trazer descrições detalhadas do horror sofrido pelas personagens e retrata o ambiente como um dos componentes principais, podendo este até ser considerado como personagem desse relato de não-ficção, o filme é primoroso com a fotografia, excessivamente escuro, se apropriando de cores quentes e contrastantes.

O cotidiano da prisão em *Manu*, que é pano de fundo da narrativa, expõe a crueldade e a violência sofrida pelos refugiados, e o hotel/prisão aborda os problemas sociais, dentre os quais se destaca uma fortíssima metáfora que critica a falta de consciência humana e empatia pelo próximo. Uma alusão à desigualdade social, à injusta distribuição de recursos e riquezas.

Com um desenlace que deixa espaço para o preenchimento pelo espectador, no longa-metragem temos um fim inacabado, um convite a refletir sobre a barbárie do sistema social de forma bem explícita: quem está acima não se importa com quem está abaixo; quem está abaixo perde qualquer senso de compaixão após ter seus recursos e dignidade cortados. O fim em *No Friend But the Mountains* (2018) é um grito de desespero, um pedido de socorro e, acima de tudo, uma denúncia de tudo o que se passa naquela prisão com os refugiados/prisioneiros.

Referências

ASSMANN, Aleida. Canon and Archive. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook**. Berlin: Walter De Gruyter, 2008. p. 97-107.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Unicamp, 2011.

ASSMANN, Jan. **Collective memory and cultural identity**. *New German Critique*, n. 65, p. 125-133, 1995.

BOOCHANI, Behrouz. **Sozinho nas Montanhas**. Portugal: Casa das Letras. 2019.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. **Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção Trans).

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HALL, JAMES A. **A Experiência Junguiana. Análise e Individuação**. São Paulo: Editora Cultrix, 1986.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. **Diário de um sedutor; temor e tremor; O desespero humano**. Tradução: Carlos Grifo, Maria J. Marinho; Adolfo C. Monteiro. In. *Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural: 1979.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. **O Conceito de Angústia**. Tradução de Sérgio Telles. São Paulo: Editora Vozes, 2007.

LACAZ-RUIZ, Rogério; CORREA, Vanessa Fernandes; TAVARES, Flávia de Almeida; SCOTON, Rodrigo de Almeida. **A animalização do homem: uma visão ontológica do ser individual e do ser social**. *Videtur (USP)*, São Paulo, v.4, n.4, p.29-38,1998. Disponível em: <http://www.hottopos.com/videtur4/animalo.htm>. Acesso em: 28 abr. 2015.

MBEMBE, Achille. **As sociedades contemporâneas sonham com o apartheid**.

Mutamba: *Sociedade, Cultura e Lazer*, jan., 2014.

NASCIMENTO, Angelina Bulcão. **Comida: Prazeres, Gozos e Transgressões**. 2. ed. rev. e ampl. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 288.

RICHTER, Nanci Geroldo. **Os espaços infernais e labirínticos em Ensaio sobre a cegueira**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

RILEY, Dylan. **A teoria das classes de Pierre Bourdieu**. Tradução de Marcos Pestana. *Revista Outubro*, n. 31, 2º semestre de 2018, p. 78-103.

RONECKER, Jean-Paul. O homem e o animal. In: **O simbolismo animal: mitos, crenças, lendas, arquétipos, folclore, imaginário**. São Paulo: Paulus, 1997.

POLLAK, Michael. Memórias, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: Ed UFRJ, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POLLAK, Michael.. **Memória e identidade social**. In: CAPRARO, Ana Lúcia Goulart (Org.). *Memória e identidade social*. Curitiba: Editora UFPR, 1992. p. 1-19.

Referência audiovisual

DESOLA, David e RIVERO, Pedro. **El Hoyo**. [FilmeVídeo]. Produção de Galder Gaztelu-Urrutia; Direção de Bong Joon-ho. Brasil. 2019. 94 min. Colorido.

A FICÇÃO SERIADA E OS EFEITOS DE NARRAÇÃO

Julienne da Silva Silveira
KylDES Batista Vicente

Introdução

Este texto trata dos efeitos de narração e as estratégias de serialização. Partimos da reflexão acerca da ficção seriada, tratando da origem e da evolução, bem como de seus aspectos televisivos. A seguir, nos debruçamos sobre os efeitos do material em série para a narrativa e como tais aspectos estabelecem a contação de histórias no meio televisivo. Para tal, foram pesquisados teóricos relativos à narrativa, especialmente no que diz respeito ao narrador.

Serialização

Para Vicente (2018), a minissérie surgiu nos Estados Unidos em 1966, com a adaptação de *The Rise and Fall of the Third Reich*, produzida por David L. Wolper e exibida na ABC. Vicente (2012, p. 92) afirma que “O termo tornou-se comum em meados dos anos 70, especialmente com o sucesso de *Rich Man, Poor Man*, baseado no romance de Irwin Shaw, em 1976”. O sucesso da minissérie americana deve-se em parte ao seu horário fixo na programação em noites consecutivas. Na noite do último episódio, a minissérie obteve 71% de audiência e 130 milhões de telespectadores. O termo minissérie (mini-series) na televisão britânica quase não é utilizado, exceto para nomear as referências às importações americanas. No início dos anos 50, serials como *The Quatermass Experiment* (1953) demonstraram popularidade, e a série *The Prisoner*, de Patrick Mc Goohan, originalmente com sete episódios, devido a preocupações do estúdio de vendê-la, foi expandida para 17 episódios.

O formato televisivo da narrativa na programação brasileira integra telenovelas, minisséries e unitário. Segundo Diniz (2019), as narrativas longas são classificadas como telenovelas; as médias, super-séries, as séries ou as minisséries; as curtas, o unitário, que é exibido apenas em um único dia. Vicente (2018) afirma que em média a novela tem 180 capítulos, e a minissérie, por sua vez, é composta por cerca de 20 ou 30 capítulos. Para Feitosa (2012, p. 6), “[...] as microsséries, tipo de ficção seriada com poucos capítulos, têm cerca de quatro a dez, e um investimento diferenciado no tratamento da imagem e dos temas abordados [...]”.

Na ficção televisiva, as produções de conteúdos narrativos dominam a maioria dos canais brasileiros, Rede Globo, SBT, Record e Band. Mas a emissora que domina a narrativa televisiva é a Rede Globo de Televisão, são aproximadamente cinco horas de exibição de telenovelas. Na Rede Globo de Televisão, com o fim da novela *Malhação* em 2021, estão sendo exibidas duas telenovelas no *Vale a pena ver de novo*, *O cravo e a Rosa*, depois do *Jornal Hoje*, e a novela *A favorita*, às 17h, no lugar de *Ma-*

lhação; a novela das seis, *Mar do Sertão*; a novela das sete, *Cara e coragem*; e o remake *Pantanal* (2022), telenovela criada e escrita por Benedito Rui Barbosa e exibida na TV Manchete em 1990²⁷. Frisa-se que diferentemente das séries e microsséries, produzidas em episódios que variam de 25 a 10 episódios, as telenovelas são transmitidas em capítulos, que podem chegar até 250, exibidos durante cinco a seis meses em horários semanais.

A minissérie, por sua vez, exige menos capítulos. Às vezes, o diretor escolhe por gravar todos os capítulos antes da estreia, depende da equipe e do orçamento disponibilizado para a produção. Segundo Vicente (2018, p. 86), “Até a última década, as demais emissoras optavam por importá-las do mercado latino-americano”.

Leite (2015, p. 39) explica, “[...] que em determinados anos foram produzidos mais de uma minissérie, sendo que nos anos 1987, 1996 e 1997 a Globo não exibiu minisséries inéditas produzidas pela emissora em sua programação”. Percebe-se que as minisséries, a partir de 2009, reduziram o número total de episódios na emissora.

Nesse percurso, as obras literárias foram contempladas.

Tabela 1. Obras contempladas (1982 a 2012)

Período \ Temática	Adaptação literária	Reconstituição histórica	Contemporânea
1982/1992	08	14	09
1993/2003	10	08	03
2004/2012	08	08	04
Total	26	30	16

Fonte: Feitosa, 2012.

De acordo com Feitosa (2012, p. 9), “Se observarmos por ano, nota-se uma leve preferência, na segunda década, por produzir adaptações literárias”. A primeira minissérie da Rede Globo, exibida em 1980, contemplou a história de *Lampião e Maria Bonita*. Com esse produto, a direção realizou uma pesquisa minuciosa para a produção do texto. Com isso, a TV Globo inaugurou mais um formato de grandes sucessos em sua programação aberta. Para Feitosa (2012, p. 12):

O horário após às 22 horas na grade de programação da Rede Globo, há algum tempo, é destinado às experimentações tanto estéticas quanto narrativas. A exibição de minisséries, desde 1982, nessa fatia da grade marca também esse território. Se antes o espaço era ocupado por telenovelas, a partir daquele ano abre-se para a produção de novos formatos: minisséries, microsséries e seriados (Feitosa, 2012, p. 12).

A autora destaca que os grandes sucessos de adaptações literárias foram *O tempo e o vento* (1985), adaptação da obra de Erico Verissimo, *Grande sertão veredas* (1985), adaptação da obra de Guimarães Rosa, e *Tenda dos milagres* (1985), da obra original de Jorge Amado.

Conforme Balogh (2002), adaptam-se também obras renomadas de autores como William Shakespeare, *O Cravo e a Rosa* (2000); e Jane Austen, em *Orgulho e Paixão* (2018). Segundo Reimão,

²⁷ Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/benedito-ruy-barbosa/noticia/benedito-ruy-barbosa.ghtml>. Acesso em: 18 jul. 2022.

Dos anos 1980 para cá, parece que as minisséries, produtos de maior prestígio e sofisticação no conjunto da produção televisiva ficcional seriada, é que passam então, a ser o espaço da adaptação de romances de autores nacionais com ênfase para este fato. Nas minisséries, o recurso a tramas e personagens advindos de romances de escritores brasileiros parece ter duas funções básicas: a primeira delas seria fornecer personagens e enredos mais sólidos que os da média das telenovelas, muitos deles com traços de 'época' ou regionalismos que se destacam em uma produção que se propõe ser mais cinematográfica que televisiva. Uma segunda função que as minisséries parecem ter, especialmente as oriundas de adaptações literárias, é a de atuarem como forma de legitimação do veículo TV no conjunto das produções culturais nacionais, no sistema cultural brasileiro como um todo, um sistema que, cada vez mais, gravita em torno desse meio (Reimão, 2004, p. 29-30).

No Brasil, percebe-se há prevalência de textos brasileiros com temáticas sobre a cultura, regionalismo, política e história. As produções de telenovelas são carro-chefe da emissora, gerando audiência e exportação do produto narrativo.

Tabela 2. As novelas brasileiras mais exportadas

As novelas brasileiras mais exportadas	
Título	Quantidade de países
1 - Avenida Brasil (2012)	148
2. Totalmente Demais (2016)	135
3. A Vida da Gente (2011)	132
4. Caminho das Índias (2009)	117
5. Da Cor do Pecado (2004)	107
6. O Clone (2001)	107
7. Insensato Coração (2011)	100
8. Passione (2010)	91
9. Império (2015)	88
10. Laços de família (2000)	86

Fonte: Adaptado de GSHOW, 2021.²⁸

Ressalta-se a valorização das telenovelas brasileiras no mundo. Segundo reportagem do *Gshow*, o Brasil é uma referência global desde 1970. A telenovela brasileira da emissora Rede Globo é reconhecida pela qualidade e popularidade em suas produções e às vezes atinge o mesmo sucesso em terras estrangeiras. Na tabela, verifica-se a quantidade de países que compraram as telenovelas para serem transmitidas em outras línguas. Em primeiro lugar, está *Avenida Brasil*, vendida para 148 países.

Segundo Lopes (2009, p. 29), "Não resta dúvida de que a novela constitui um exemplo de narrativa que ultrapassou a dimensão do lazer e impregna a rotina cotidiana da nação". Podemos observar no quadro que a novela *Avenida Brasil* é um produto de sucesso da emissora e trouxe para as telas da televisão o nome de uma avenida bastante conhecida no Rio de Janeiro, com uma narrativa que conquistou milhões de brasileiros.

²⁸ Disponível em: <https://gshow.globo.com/podcast/novela-das-g/noticia/confira-as-10-novelas-brasileiras-mais-exportadas-e-os-paises-que-mais-compram.ghml>. Acesso em: 07 ago. 2022.

Com o surgimento das minisséries na televisão brasileira, Távola (1988) explica que

Chegamos às minisséries por uma inquietação, além de uma necessidade comercial, de mercado mesmo, da própria Globo. Primeiro, chegamos ao chamado seriado, com *Plantão de Polícia*, com *Malu Mulher*, que repercutiu no mundo todo, e com *Carga Pesada*. Foi a primeira experiência saindo da novela propriamente dita. A Globo comprava seriados americanos demais e, de repente, pensou-se: “Por que não fazer os seriados aqui? Em vez de comprar os *Dallas*, o *Casal 20*, porque não realizar os nossos próprios seriados?”. E foram feitos com muito sucesso na época. Numa segunda fase, depois desse tempo em que o seriado deixou de ser importante para a programação, tentamos levantar a bandeira da minissérie. [...] A minissérie, com uma média de vinte episódios e numa outra faixa de horário, possibilita o exercício e uma melhor discussão de temas, com um texto mais conciso, mais sintético, com a ação se desenvolvendo num ritmo que a história peça, sem tantas concessões (Távola, 1988, p.170-171).

A minissérie brasileira carrega um formato mais fechado. Para Balogh (2004, p. 99), “cabe assinalar que muitas dessas obras de ficção televisiva vêm trazendo para o público retratos decerto ainda mais sutis, mais aprofundados e multifacetados da cultura brasileira em suas produções do que é permitido às telenovelas, dado o seu ritmo de produção”. Contudo, Balogh afirma que

[...] a minissérie constitui o formato mais fechado de todos os demais formatos de ficção que a tradição televisiva consagrou: séries, seriados, unitários e telenovelas. A minissérie só vai ao ar quando inteiramente terminada. A novela, pelo contrário, mais parece um grande gerúndio em processo de gestação enquanto é exibida, passível de mudanças e modulações, caracterizada por uma cotidianidade próxima àquela da vida do espectador. Todas estas características tornam a novela um texto bem mais poroso e vulnerável às inserções de merchandising, tanto político quanto social, além do comercial propriamente dito. O texto da minissérie devido à sua clausura poética é o que mais se aproxima do universo literário, até mesmo em termos de extensão, que no Brasil é muito mais longa que no estrangeiro, se presta admiravelmente para a transposição de romances. A mesma clausura do texto torna o formato bem mais impermeável do que os demais a qualquer tipo de inserção estranha ao texto, sobretudo de merchandising. A posição das minisséries no mosaico de programação, em geral após as dez horas da noite, dirige os processos de recepção para um público mais seletivo e mais exigente do que o das novelas prévias do mosaico. Todos estes fatores acentuam o esmero das minisséries em relação aos demais formatos, tanto é assim que elas constituem *la crème de la crème* da programação das emissoras e, em consequência, os formatos mais disputados pelos profissionais da área (Balogh, 2005, p.193-194).

Para ela, as principais minisséries foram:

O Auto da Compadecida. Globo, 1999. Adaptação de Guel Arraes da obra homônima de Ariano Suassuna. Direção de Guel Arraes. Elenco: Matheus Nachtergaele, Selton Mello e outros. *Os Maias*. Globo, 2001. Adaptação de Maria Adelaide Amaral e colaboradores da obra homônima de Eça de Queiroz. Direção geral de Luiz Fernando Carvalho. Elenco: Walmor Chagas, Ana Paula Arósio, Fábio Assunção e outros. *A Casa das Sete Mulheres*. Globo, 2003. Adaptação livre de Maria Adelaide Amaral e Walter Negrão da obra homônima de Letícia Wierzchowski. Direção geral de Jayme Monjardim. Elenco: Nívea Maria, Eliane Giardini, Camila Morgado e outros. *Anos Rebeldes*. Globo, 1992. Roteiro de Gilberto Braga e colaboradores. Direção de Denis Carvalho. Elenco: Cláudia Abreu, Cássio Gabus Mendes, Malu

Mader e outros. Chiquinha Gonzaga. Roteiro de Lauro Cezar Muniz. Direção geral de Jayme Monjardim. Elenco: Gabriela Duarte, Regina Duarte, Carlos Alberto Ricelli e outros (Balogh, 2004, p. 101).

Na televisão, pela perspectiva de Balogh, a minissérie se aproxima da literatura pela linguagem poética, mas vários fatores podem afetar a produção da obra e o grau de relevância da minissérie para a programação (Balogh, 2004, p.194).

Em entrevista para UOL, o cineasta Fernando Meireles diz "Um filme nacional de sucesso leva dois milhões de pessoas ao cinema; com uma minissérie na TV, você atinge 20 milhões"²⁹.

Feitosa (2012) afirma que os formatos de capítulos das minisséries sofreram algumas alterações e apresenta as principais obras e seus respectivos diretores,

Na década de 1990 esse padrão sofreu uma leve alteração: a maioria das minisséries era exibida com quinze ou 25 capítulos. No final daquela década as exibições de Hilda Furacão, de Glória Perez (1998), com 32 capítulos e Chiquinha Gonzaga, de Lauro César Muniz (1999) com 38 capítulos era um indício do que seria o formato, em termos de período de exibição, na década de 2000, em que as minisséries passaram a ter uma duração quase de uma novela do horário das 18 h. Como exemplo desse fenômeno podemos citar A muralha, de Maria Adelaide Amaral (2000), 51 capítulos; Aquarela do Brasil, de Lauro César Muniz (2000), 60 capítulos; e A casa das sete mulheres, de Maria Adelaide Amaral (2003), 52 capítulos. Essa modificação pode ser atribuída a uma tentativa de fidelizar o telespectador no horário das 22h por um período mais longo e ainda, como expressão de produções do tipo "metáfora da nação" (Motter & Mungoli, 2007/2008). Esses tipos de produtos audiovisuais, explicam as autoras, constroem uma narrativa em que se busca uma auto-imagem, onde se procura um conceito para se entender: "uma nação cujo povo se (re)conhece muito mais pelas imagens e discursos fragmentados da linguagem televisual do que pelas palavras impressas nas páginas dos livros, confirmando uma tradição de compreensão, já detectada na literatura, muito mais ligada à oralidade que à escrita, à emoção que à razão" (p. 158). Na mesma trilha de auto-reconhecimento da nação a microssérie. Hoje é dia de Maria, de Luiz Fernando Carvalho, levada ao ar, em duas fases, no ano de 2005, a primeira com oito capítulos, em janeiro e, a segunda com cinco capítulos, em outubro, com uma temática fantástica, um tratamento de imagem diferenciado, constituiu-se em acontecimento experimental na televisão brasileira, conseguindo ter sucesso de público e de crítica. A partir daí, observa-se um retorno a produções mais curtas, embora ainda alternadas com produções que se assemelham ao formato telenovela tanto na extensão quanto na existência de várias tramas e núcleos como é o caso das minisséries JK, de Maria Adelaide Amaral (2006) e Amazônia, de Gloria Perez (2007). A preferência por exibir microsséries parece se firmar no período mais recente, a partir de 2008, com produções de quatro a dez capítulos como é o caso das microsséries Capitu (2008); Maysa (2009) ou O Bem Amado, de Guel Arraes (2011) (Feitosa, 2012, p.7).

A Rede Globo possui um acervo precioso da cultura brasileira, não só de adaptações literárias, mas de acontecimentos históricos e culturais que foram reproduzidos em audiovisual.

29 "Para filmar em português, eu prefiro televisão". Folha online, disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/06/585746-para-filmar-em-portugues-eu-prefiro-televisao-diz-fernando-meireles.shtml>. Acesso em: 24 jul. 2022.

Com esse percurso, entendemos como a narrativa audiovisual busca referências na literatura, em todos os gêneros. Esse movimento possibilita a divulgação da obra literária e a aproximação do público espectador à leitura e ao autor da obra inicial.

Narração e efeitos

A narração é essencial para a escrita de textos literários e sua adaptação para a televisão. Assim, traremos contribuições teóricas sobre esse assunto. Desde os romances históricos à literatura contemporânea, o leitor atento pode perceber a presença do narrador. O foco narrativo do texto escolhido pelo narrador é seu ponto de vista na história. Para Reuter,

O leitor é um ser humano que existiu, existe ou existirá, em carne e osso, no nosso universo. Sua Existência situa-se no “não-texto”. Por sua vez, o *narratário* – só existe no texto e mediante o texto, por meio de suas palavras ou daquelas que o designam. Ele é quem, no *texto*, escuta ou lê a história. O narratário é fundamentalmente constituído pelo conjunto dos signos linguísticos (o “tu” e o “você”, por exemplo) que dão uma forma mais ou menos aparente a quem “recebe” a história (Reuter, 2002, p. 20, grifos do autor).

O autor considera como fundamental a distinção entre o texto e o não-texto. Apresenta a diferença entre o leitor e o narratário. Para Reuter (2002, p.19, grifo do autor), “fazer uma distinção entre o enunciado e enunciação e centrar-se na análise interna das narrativas implicam não confundir o *escritor* (ou o produtor da narrativa em geral) e o *narrador*”.

Reuter ainda assinala que:

O *escritor* é um ser humano que existiu ou existe, em carne e osso, no nosso universo. Sua existência se situa no “não-texto”. Ao lado, o narrador – aparente ou não – só existe no texto e mediante o texto, por intermédio de suas palavras. De qualquer modo, ele é um enunciador interno: aquele que, no texto, conta a história. O narrador é fundamentalmente constituído pelo conjunto de signos linguísticos que dão uma forma mais ou menos aparente àquele que narra a história (Reuter, 2002, p. 20, grifos do autor).

A distinção de Reuter consiste em afirmar que as consequências práticas estão longe de serem puramente técnicas, essas, por sua vez, permitem uma liberdade fundamental para o escritor da obra, capaz de contar histórias com o auxílio de múltiplas identidades. Desse modo, Reuter (2002, p. 19-20) explica que “um escritor masculino do século XX podia narrar histórias assumindo a identidade de um homem do século XVI ou do século XXI, de uma mulher, de um animal, de um mutante etc.”.

Continuamente Reuter diferencia os níveis de análise narrativa, são eles: ficção, narração e produção do texto. Para ele: “A ficção (também chamada *diegese*), [...], remete aos conteúdos reconstituíveis, que são postos em cena: o universo espaço-temporal, a história, as personagens [...]” (Reuter, 2002, p. 21).

Reuter (2002) remete a narração a partir das escolhas técnicas, como por exemplo: criação, a produção da ficção, modo de apresentação, o tipo de narrador, o tipo de narratário, a perspectiva escolhida, a ordem praticada e o ritmo selecionado.

Nesse sentido, Friedman (2002) delimita e categoriza as posições da composição narrativa, são questões que devem ser interrogadas quando se trabalha com o ponto de vista dentro do texto:

1) Quem fala ao Leitor? (autor em terceira ou primeira pessoa, personagem em primeira, ou ostensivamente ninguém); 2) De que posição (ângulo) em relação à estória ele conta? (de cima, periferia, centro, frente ou alternando); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir estória ao leitor? [...] 4) A que distância ele coloca o leitor da estória? (próximo, distante ou alternando?) (Friedman, 2002, p. 171).

Friedman amplia a questão do foco narrativo, incorporando elementos e buscando uma definição concreta do significado.

Tendo traçado o desenvolvimento deste conceito-chave, podemos agora tentar uma definição concreta e coerente de suas partes e de suas relações. Tal definição, penso, será produzida se conseguirmos codificar as questões das quais essas distinções são respostas e se pudermos organizar essas respostas de forma que aparentem uma sequência lógica (Friedman, 2002, p. 171).

O "contar" e o "mostrar" foram termos utilizados por Platão e reavidos por Normam Friedman, e ele reflete que a distinção principal acontece entre esses dois termos,

[..] a sequência de nossas respostas deveria proceder gradualmente de um extremo a outro: da afirmação à inferência, da exposição à apresentação, da narrativa ao drama, do explícito ao implícito, da ideia à imagem (Friedman, 2002, p.172).

Segundo Friedman (2002), o narrador é responsável pela perspectiva adotada, podendo aproximar o leitor da história e conduzir um olhar diferenciado para determinado personagem. Para ele, assim como há múltiplos modos de narrar, há também diversos pontos de vista e, desse modo, por exemplo, em um mesmo texto é possível encontrar mais de uma teoria de foco narrativo.

Normam Friedman (2002) apresenta uma organização de distinção entre "contar e mostrar" uma estória (Friedman, 2002, p. 172). Ele estabeleceu uma tipologia de narradores, são eles: Autor onisciente intruso; Narrador onisciente neutro; "Eu" como testemunha; e Narrador-protagonista. E a classificação dos seguintes pontos de vista: Onisciência seletiva múltipla; Onisciência seletiva; O modo dramático; e a Câmera. Inicialmente, Platão "fez uma distinção, ao discutir o 'estilo' da poesia épica, entre 'narração simples', de um lado, e 'imitação', de outro" (Friedman, 2002, p. 168, grifos do autor).

Quando o poeta fala na pessoa de outro, podemos dizer que ele assimila seu estilo à maneira de falar dessa pessoa; essa assimilação dele mesmo a outro, pelo uso da voz ou do gesto, é uma *imitação* da pessoa cujo caráter ele assume. Todavia, se o poeta em todo lugar aparece e nunca se oculta, então a imitação é abandonada e sua poesia se torna *narração simples* (Friedman, 2002, p.168, grifos do autor).

Retomando a classificação de Friedman, no primeiro exemplo, o autor onisciente intruso apresenta-se em terceira pessoa e tem a informação de tudo que acontece na narrativa, "A estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos" (Friedman, 2002, p. 173), e sem a participação do narrador nas ações. No segundo, o autor onisciente neutro, a narrativa acontece em terceira pessoa, sabe de tudo o que se passa na estória, porém, não quer deixar evidências de que interfere na narrativa. O que diferencia do primeiro exemplo, do autor onisciente intruso, "é que o autor está sempre pronto a intervir entre o leitor e a estória [...]" (Friedman, 2002, p. 175).

No terceiro exemplo, o narrador "Eu" como testemunha é um personagem que narra a estória em primeira pessoa, nem sempre está envolvido na narrativa principal e pode "ser mais ou menos familiarizado com os personagens principais [...]" (Friedman, 2002, p. 175). No quarto, o narrador-protagonista narra em primeira pessoa e difere do "Eu" como testemunha pela participação ativa na estória.

Em seguida, na classificação dos pontos de vista, na onisciência seletiva múltipla, percebe-se o discurso indireto ou indireto-livre. Nesse foco narrativo, a estória não é narrada por ninguém, a estória é reproduzida através dos sentimentos e pensamentos dos personagens. E na onisciência seletiva o enfoque é apenas na mente de um dos personagens da narrativa, o leitor não terá a informação de diversos ângulos. Já no Modo dramático, a presença do narrador desaparece, a narrativa é composta por diálogos entre os personagens que são situados através das direções e marcações de cena.

Enfim, a última categoria citada por Friedman é a câmera. Nesse modo, ocorre a exclusão quase total do narrador na estória. Friedman (2002) reflete que esse recurso pode ser arbitrário e que o objetivo é transmitir sem selecionar ou organizar as imagens.

Friedman (2002) afirma que o poeta, ao falar na pessoa do outro, observa-se que ele assimila seu estilo à maneira de falar dessa pessoa. Desse modo, ele compreende como imitação, através da voz e gestos, que a pessoa que fala do outro assume essas características. Mas, se o poeta "em todo lugar aparece e nunca se oculta, então a imitação é abandonada e sua poesia se torna *narração simples*" (Friedman, 2002, p. 168).

Ligia Chiapinni Moraes Leite (1987) perpassa pelos estudos de Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Norman Friedman e outros autores que teorizam sobre o foco narrativo. A autora segue a mesma linha dos estudos de Friedman acerca da narração de histórias. "Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso, narração e ficção praticamente nascem juntas" (Leite, 1987, p. 7). Nessa perspectiva, podemos afirmar que a narração não é apenas contar o que se viveu ou narrar o que aconteceu, permite-se sonhar ou imaginar a estória.

Na verdade, se narrar é coisa muito antiga, refletir sobre o ato de narrar também o é. Pelo menos é possível recuar essa reflexão teórica sobre as formas de narrar a Platão e a Aristóteles. São eles que iniciam, na tradição do Ocidente, uma discussão que não vai mais se acabar, sobre qual a relação mire o modo de narrar, a representação da realidade e os efeitos exercidos sobre os ouvintes e/ou leitores (Leite, 2002, p.8).

A autora afirma que o ato de narrar é determinado e, com a influência dos estudos de Platão, que para um discurso longo o ideal seria alternar imitação (modo mostrar) e narração (modo contar). E Friedman estabelece a possibilidade de ampliar o foco narrativo a partir da sua tipologia e a preocupação com estética desenvolvida na narrativa, dedicava-se a responder questões com as quais o leitor poderia se inquietar. Com base nesse estudo, Friedman afirma:

A consciência mental é, portanto, dramatizada de maneira direta, em lugar de ser relatada e explicada indiretamente pela voz do narrador, muito da mesma forma que palavras e gestos podem ser dramatizados diretamente (cena), em vez de serem resumidos pelo narrador (panorama) (Friedman, 2002, p. 170).

No que se refere às vozes narrativas, Reuter (2002) afirma:

A questão das vozes narrativas concerne ao fato do *contar*. A das *perspectivas* (*focalizações, visões ou pontos de vista*) concerne ao fato do *perceber*. Com efeito, não existe nas narrativas relação mecânica entre contar e perceber: aquele que percebe não é necessariamente aquele que conta e vice-versa (Reuter, 2002, p. 72).

Segundo Reuter, o leitor percebe a história por meio de uma visão, uma consciência que define a natureza e a quantidade de informações que a narrativa apresenta. Desse modo, percebe-se “mais ou menos sobre o universo e os seres, podemos continuar fora dos seres ou penetrar em sua interioridade” (Reuter, 2002, p. 73). Ele afirma que a perspectiva é um termo enganoso, porque também pode ser identificada não só pela visão, mas pela audição, pelo olfato, pelo paladar e pelo tato. Ele exemplifica com *O perfume*, de Patrick Süskind, um romance que foi publicado em 1985, uma narrativa que combina metáfora, cheiros e tons envolventes que inquieta o leitor.

Reuter (2002, p. 74, grifos do autor) apresenta três tipos de perspectiva, que se distinguem de Jean Pouillon (1946) e Tzvetan Todorov, são elas: 1. *A visão de trás* passa pelo narrador; 2. *A visão com* passa por uma personagem; 3. *A visão de fora* (Reuter, 2002, p. 74, grifos do autor). A primeira, a visão de trás passa pelo narrador, é classificada como onisciente, sabe mais do que os personagens da narrativa. Reuter cita que Gérard Genette “chama isso de narrativa não *focalizada* ou *focalização zero*; o caso se dá com mais frequência no romance clássico” (Reuter, 2002, p. 73, grifos do autor). O segundo exemplo, a visão com, passa por uma personagem. Genette classifica como focalização interna fixa ou várias (chamada de focalização interna variável, nesse exemplo), não podemos saber o que sabe a personagem focalizadora. Na terceira perspectiva, a visão de fora, para Genette é focalização externa, acontece quando o leitor

tem a impressão de uma narrativa “objetiva”, de um universo filtrado por alguma consciência; a visão, os pensamentos e os sentimentos das personagens lhe são desconhecidos: aqui se tem a sensação de se saber menos do que elas (este caso, mais raro, é ilustrado principalmente pelo romance americano, em particular o policial, e por alguns autores do Nouveau Roman francês) (Reuter, 2002, p. 75).

Reuter (2002) reitera que “Resta saber” é uma das questões cruciais para a análise das narrativas, o dizer (a narração) e o perceber (a perspectiva) se vinculam à produção de efeitos. E essa questão é chamada de instância narrativa, ela é responsável por articular as relações entre as formas fundamentais

do narrador (quem fala, como ...). Para isso, ele define essas “três perspectivas possíveis (por quem se percebe, como ...) para apresentar de maneiras diferentes o universo ficcional e produzir efeitos sobre o leitor” (Reuter, 2002, p. 75).

Dentro dessa perspectiva narrativa, o autor apresenta “cinco grandes combinações possíveis (e não seis, pois seria relativamente paradoxal combinar um narrador em *eu* e uma perspectiva “neutra” sem consciência marcada)” (Reuter, 2002, p. 75). São elas: 1. Narrador heterodiegético e perspectiva passando pelo narrador; 2. Narrador heterodiegético e perspectiva passando pelo personagem; 3. Narrador heterodiegético e perspectiva “neutra”; 4. Narrador homodiegético e perspectiva passando pelo narrador; 5. Narrador homodiegético e perspectiva passando pelo personagem.

Na primeira combinação, o narrador heterodiegético e perspectiva passando pelo narrador domina todo o saber, ele é chamado de “onisciente” e sabe de tudo que ocorre, pensamentos, comportamentos, domina o tempo e espaço, o passado e conseqüentemente o futuro. Para ele,

O narrador é onisciente, pois sua visão e sua percepção não são limitadas pela perspectiva de uma personagem. Ele pode assim assumir todas aquelas funções de narrador que mencionamos anteriormente. Essa instância narrativa é a mais frequentemente empregada no francês, devido principalmente ao seu poder e aos seus recursos técnicos:

- Essa instância permite passar sem excessiva dificuldade para outras combinações (especialmente uma combinação heterodiegética com uma perspectiva que passa pelo personagem);

- Favorece as longas durações e a multiplicidade de lugares;

- Permite continuar a narração de uma história, mesmo que essa ou aquela personagem morra ou seja inconsciente (isto é, encontre-se impossibilitada de perceber) (Reuter, 2002, p. 77).

Na segunda, o narrador heterodiegético e perspectiva passando pelo personagem, implica em uma diminuição de possibilidades, o saber, dizer e perceber, consiste apenas em a personagem por quem se passa a perspectiva. Esse tipo de narrador não sabe o que passa na mente de outros personagens, não consegue mudar de lugar, não conhece o passado dos personagens e não pode antecipar o futuro. Reuter diz,

Essa combinação – que poderá se tornar *poliscópica*, quando ocorre a alternância de perspectivas de várias personagens – é, de fato, muito ligada à precedente, na medida em que – além da permanência da atenção concedida a tal personagem – alternam-se os momentos em que o narrador diz o que sente ou percebe e os momentos em que se tem a sensação de se saber, sem mediação, o que se passa no próprio interior da personagem. Assim, trata-se antes de tudo de uma impressão dominante em função da centralização do texto em um ator (Reuter, 2002, p.78).

Na terceira, narrador heterodiegético e perspectiva “neutra”, percebe-se que essa combinação é rara, há uma redução de possibilidades, restringe as chances dentro do universo narrativo. Os personagens e as ações são vistas sem filtro de nenhuma consciência, de forma neutralizada. Dessa maneira o narrador passa a ser uma testemunha objetiva, conhecendo menos do que os personagens, e por essa razão, fornecendo poucas informações ao leitor. Para Reuter,

Em termos de tendência, é impossível, portanto, saber o que pensam e sentem as personagens; as voltas ao passado são limitadas; as antecipações corretas são interditas; estão ausentes as intervenções explícitas do narrador. A impressão criada é a de um mundo frio, absurdo e incerto (Reuter, 2002, p. 80).

Na quarta combinação, o narrador homodiegético e perspectiva passando pelo narrador, esta combinação tem característica de narrar a própria vida, autobiografias, confissões, e sabe ressignificar as etapas anteriores de sua vida. Reuter completa,

Em compensação, essa instância narrativa não nos permite saber com certeza aquilo que se passa (e que se passou) na cabeça de outras personagens e restringe as mudanças de lugares ao trajeto de vida da personagem que narra. Essa combinação pode às vezes tornar-se poliscópica, quando, por exemplo, cada um por sua vez, um homem e uma mulher contam a história de sua vida de casados. Ela traz o interesse psicológico de levar o leitor a defender o ponto de vista de uma personagem e favorecer assim a identificação (ou a rejeição radical se essa personagem é totalmente contrária aos sentimentos e aos valores do leitor) (Reuter, 2002, p. 82-83).

Ele exemplifica,

Há algum tempo escrevi a história de minha vida, com a esperança mais ou menos clara de que uma recapitulação e uma confrontação com o meu passado pudesse trazer um certo distanciamento ou talvez me permitisse mesmo sobrepujar esse passado. Aconteceu o contrário. Desde que comecei a me ocupar mais dele, o sofrimento que eu experimentava diante de minha história se lançou para cima de mim com uma renovada violência, uma violência que jamais havia alcançado tal grau. Escrever minhas lembranças não me trouxe a calma, mas, ao contrário, uma agitação e um desespero crescentes (Reuter, 2002, p. 82).

Na quinta combinação, o narrador homodiegético e perspectiva passando pela personagem, ele narra no tempo presente que acontece e não de retrospectão. A narrativa ocorre quase que simultaneamente entre as falas no que o narrador diz e o que realiza na narrativa. Para Reuter,

Como se dá para notar tem-se a impressão de se estar “na pele” da personagem, bem perto de suas sensações e de seus pensamentos, à medida que eles vão se formando. Em troca, isso restringe potencialmente tudo aquilo que instaura uma distância: retorno reflexivos, intervenções do narrador. E tende a interditar as incursões no espírito das outras personagens, além das antecipações corretas (Reuter, 2002, p. 84).

O narrador homodiegético é a perspectiva que passa pela personagem, ele narra o que acontece no tempo presente.

O percurso narrativo (do narrador e do foco narrativo) foram abordados neste item para que possamos entender como os conceitos de narrador foram sendo construídos pelos críticos dos estudos literários.

Considerações finais

A análise apresentada neste texto sobre ficção televisiva no Brasil, com destaque para a Rede Globo, contribui para uma compreensão mais ampla do papel da narração nas telenovelas, minisséries e unitários.

Ao investigar os diferentes formatos e suas particularidades, percebe-se que a telenovela ainda predomina na grade televisiva, enquanto as minisséries e microsséries assumem formatos mais curtos e com tratamentos temáticos e visuais distintos.

A partir de referências teóricas e dados históricos, foi possível traçar um panorama da evolução dessas produções, revelando como a televisão brasileira tem adaptado e moldado suas narrativas ao longo do tempo, de acordo com as demandas do público e o desenvolvimento da indústria audiovisual.

Assim, este texto reforça a importância de continuar estudando a ficção televisiva e suas dinâmicas, reconhecendo sua relevância cultural e social no cenário midiático nacional.

Referências

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: EDUSP, 2002.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções – disjunções – transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. 2. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Annablume, 2005.

BALOGH, Anna Maria. Minisséries: la crème de la crème da ficção na TV. **REVISTA USP**, São Paulo, n.61, p. 94-101, março/maio 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13321>. Acesso em: 18 jul. 2022.

DINIZ, Madson Queiroga. **Dois irmãos, do romance para a minissérie televisiva**: um estudo sobre o ponto de vista narrativo no processo de adaptação. 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, Departamento de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Campina Grande, 2019.

FEITOSA, Sara Alves. Uma genealogia do formato minissérie na televisão brasileira (1982-2012). **Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Juiz de Fora, Minas Gerais, Vol 6, n 1, 2012**. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21025>. Acesso em: 18 jul. 2022.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, nº 53. p.166-182, março-maio 2002. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4995870/mod_resource/content/2/Friedman.Ponto%20de%20vista.pdf. Acesso em: 11 nov. 2020.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo**. 2002. E-book. 93 p. ISBN 85-08 01714-6-2002. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4864345/mod_resource/content/0/Chiappini_O%20Foco%20Narrativo.pdf. Acesso em: 16 mar. 2022.

LEITE, Rafaela Bernardadazzi Torrens. **A cor e o figurino na construção de personagens na narrativa televisual: um estudo de caso da minissérie *Capitu***. 2015. 192f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós- Graduação de Comunicações e Artes. São Paulo. 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-24112015-164357/publico/RAFAELABERNARDAZZITORRENSLEITE.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2022.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **A telenovela como recurso comunicativo**. Matrizes. São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21-47, dez/ago. 2009.

REIMÃO, Sandra. **Livros e televisão: correlações**. São Paulo: Ateliê, 2004.

REUTER, Yves. **A análise da Narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Tradução: Mario Pontes. Rio de Janeiro, RJ. DIFEL, 2002. 190p.

TÁVOLA, Arthur. **Televisão e sociedade**. In: MACEDO, Cláudia; FALCÃO, Angela; ALMEIDA, José Mendes de (orgs.). TV ao vivo: depoimentos. São Paulo: Brasiliense, 1988.

VICENTE, Kyldes Batista. As personagens do romance os maias na minissérie da globo. **Revista Estudos Literários**, p. 417-440. 2014. Disponível em: https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X_4_19. Acesso em: 06 Jun. 2022.

VICENTE, Kyldes Batista. **Episódios da vida romântica: Maria Adelaide Amaral e Eça de Queirós na minissérie Os Maias/ Kyldes Batista Vicente**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2018.

VICENTE, Kyldes Batista. As personagens do romance Os Maias na minissérie da Globo. **Revista de Estudos Literários** - Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra. vol. 2014.

INTERTEXTUALIDADE NA MINISSÉRIE *UM SÓ CORAÇÃO* (2004)

Rosana Quadros Santos Leite
Kyldes Batista Vicente

Introdução

Este estudo objetiva apresentar discussões sobre a intertextualidade presente na minissérie *Um só coração* (2004) e a Semana de Arte Moderna, que ocorreu em 1922. Para tal, iniciaremos com um debate acerca do conceito de intertextualidade para, posteriormente, localizar os elementos de intertextualidade presentes na referida minissérie.

Um só coração (2004) é uma minissérie brasileira escrita por Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira e dirigida por Carlos Araújo. A minissérie foi exibida em 55 capítulos e narra a história de São Paulo entre os anos de 1922 a 1954. Alguns episódios relevantes ocorridos nesse período envolvem *A Semana de Arte Moderna*, a *Revolução de 1924* e greves operárias, entre outros.

A narrativa gira em torno de Yolanda Penteado, a personagem principal da minissérie, herdeira de cafeicultores, uma mulher jovem, bonita e elegante, que foi obrigada a se casar com um primo mais velho, Fernão, mesmo sendo apaixonada por Martin. Após o fim do casamento com Fernão, depois de certo período, ela tem um relacionamento com Francisco Matarazzo Sobrinho, conhecido por Ciccillo. Com o passar do tempo, Yolanda e Ciccillo rompem o relacionamento e, finalmente, ela e Martin podem viver o amor.

Além do núcleo principal, a minissérie se desenvolve com outros núcleos, tais como a família do Coronel Totonho, formada por ele e seus filhos; e a família de Ernesto e Madiano Mattei, apresentado como um anarquista pobretão. Joaquim, um padeiro português que se apaixona por Ana, filha do seu Ernesto. As personagens históricas e fictícias vivem as várias histórias no decorrer da trama.

As personagens históricas são as formadas por artistas como Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, entre outros. Essas personagens são retratadas como descritas na história, e convivem com outros núcleos nos quais as histórias se entrelaçam.

Dentre os tantos acontecimentos no decorrer da minissérie, pode-se dizer que alguns figuram com maior expressividade, dentre eles, a Semana de Arte Moderna de 1922, a Revolução de 1924 e a crise do café, trazendo mais vivacidade à trama.

O primeiro passo, para a atividade analítica, é certamente colocar-se em contato com seu objeto de estudo. No caso do material expressivo, isso significa executá-lo, ou seja: ler o poema, ver o quadro, assistir ao filme. A apreciação é, sem dúvida, o passo fundamental do analista, é a partir dela que o trabalho de análise se inicia. É impossível para qualquer investigador, pesquisar um objeto que ele desconheça. Colocar em operação a obra é, então, a atitude primeira de qualquer analista.

Contudo, o que diferencia o analista do espectador comum é o processo continuado de escrutínio que o investigador realiza em determinada obra, procurando compreender de que maneira os elementos desta obra foram conformados, ordenados, e escolhidos, para provocarem determinados efeitos que se manifestarão, no espectador, na forma de sentidos e afetações. É a relação entre composição e efeitos, o objeto de estudo do analista cinematográfico. Assim, para esta análise, o primeiro passo foi conhecer a minissérie como um todo e, a partir daí, conhecer cada capítulo e como eles se relacionam e se entrelaçam.

Intertextualidade

O termo *intertextualidade* foi apresentado pela autora Julia Kristeva, na década de 1960, por meio de estudos da teoria de Bakhtin, dialogismo, entre outros. Assim como afirma Linda Hutcheon (1991):

A investigação teórica do “amplo diálogo” entre a literatura e a história – e entre os componentes de cada uma das categorias -, diálogo esse que constitui o pós-modernismo foi parcialmente possibilitada pela reelaboração que Julia Kristeva (1969) fez com as noções bakhtinianas de polifonia, dialogismos e heteroglosia a múltiplas vozes do texto (Hutcheon, 1991, p.165).

Nesse contexto, Kyldes Batista Vicente (2018) pontua as concepções de diálogo:

Bakhtin identifica duas concepções diferentes do princípio dialógico: a do diálogo entre interlocutores e a do diálogo entre discursos. Compreende que, nas ciências humanas, tanto o objeto quanto o método são dialógicos. Na condição de objeto, o texto é artefato de significação (o texto significa), produto de uma enunciação feita em um determinado contexto sociohistórico e dialógico, uma vez que se define pelo diálogo entre os interlocutores e, também, pelo diálogo entre outros textos (Vicente, 2018, p. 46).

A partir dessa afirmação da autora, percebe-se que o diálogo ocorre de duas maneiras entre indivíduos e entre textos, tanto textos verbais como não verbais e, dessa forma, originando a intertextualidade.

Ainda, para a mesma autora, os textos

polifônicos são, enfim, aqueles nos quais os diálogos entre discursos ficam patentes. Nos textos monofônicos, ao contrário, esses diálogos não se deixam perceber: estão ocultos sob a configuração de discurso único, de uma voz que ecoa isoladamente. Logo, não é difícil perceber monofonia e polifonia são efeitos de sentido, resultantes de procedimentos discursivos (Vicente, 2018, p.47).

Nesse viés, cabe um questionamento: o que é intertextualidade? Tal pergunta suscita uma reflexão e, ao mesmo tempo, sugere que alguns conceitos sejam revistos. Inicialmente, oportuno indagar se em todos os textos que dialogam está presente a intertextualidade. Ainda, a intertextualidade existe quando textos de autores diferentes apresentam certas semelhanças? É possível dizer que, em suma, a intertextualidade é um misto de tudo isso e apresenta várias interpretações.

Para Tiphaine Samoyault (2008, p. 67), “A intertextualidade permite uma reflexão sobre o texto, colocado assim numa dupla perspectiva relacional (intercâmbios entre textos) e transformacional (modificação recíproca dos textos que se encontram nesta relação de troca)”. Segundo a autora, a intertextualidade permite um trabalho com textos de diferentes formas, ou seja, há um diálogo entre eles e, dessa forma, é possível estabelecer uma relação entre as produções nas mais variadas linguagens apresentadas, no caso, na linguagem escrita, auditiva, na literatura, música, pintura, entre outras.

Conforme Kristeva:

O texto não é um conjunto de enunciados gramaticais ou agramaticais; é aquilo que se deixa ler através da particularidade dessa conjunção de diferentes estratos da significância presente na língua, cuja memória ele desperta: a história. Equivale a dizer que é uma prática complexa, cujos grafos devem ser apreendidos por uma teoria do ato significante específico que se representa através da língua, e é unicamente nessa medida que a ciência do texto tem qualquer coisa a ver com a descrição linguística (Kristeva, 2005 p.20).

Desse modo, um texto traz muitas particularidades ao ser lido e ao ser interpretado, bem como muitas interpretações ao leitor. Frisando-se que interpretar é algo particular de cada indivíduo, fazendo com que o texto apresente a sensibilidade a cada leitor, conforme a sua experiência de leitura.

A Semana de arte moderna brasileira de 1922

A Semana de Arte Moderna ocorreu em fevereiro de 1922, em São Paulo, no Teatro Municipal, e contou com exposições de pinturas, músicas e poesias, nos dias 13,15 e 17 de fevereiro. Segundo Neide Rezende:

Segundo ainda relembra Di Cavalcanti, a ideia de uma semana de agitação surgiu na faustosa residência do casal Paulo e Marinette Prado, no bairro de Higienópolis, quando Marinette sugeriu que se “fizesse algo como em Deauville, na temporada, quando festivais se realizavam, inclusive de moda, exposição de quadros, concertos etc. (Rezende, 2011, p.31).

Segundo Rezende, como já havia vários movimentos semelhantes fora do país e algumas pessoas tinham esse conhecimento, as ideias foram surgindo entre seus idealizadores para que tivéssemos algo semelhante em solo brasileiro. Como afirma Bosi:

O que a crítica nacional chama, há meio século, Modernismo está condicionado por um acontecimento, isto é, por algo datado, público e clamoroso, que se impôs à atenção da nossa inteligência como um divisor de águas: a Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, na cidade de São Paulo (Bosi,1994, p. 337).

Ainda conforme afirma Bosi, a Semana de Arte Moderna foi um marco para literatura brasileira, assim tendo seus críticos e seus simpatizantes participando ativamente do evento.

Ainda, de acordo com Bosi:

Como os promotores da Semana traziam, de fato, ideias estéticas originais em relação às nossas últimas correntes literárias, já em agonia, o Parnasianismo e o Simbolismo, pareceu aos historiadores da cultura brasileira que modernista fosse adjetivo bastante para definir o estilo dos novos, e Modernismo tudo o que se viesse a escrever sob o signo de 22. Os termos, contudo, são tão polivalentes que acabam não dizendo muito, a não ser que se determinem, por trás da sua vaguidade: a) as situações socioculturais que marcaram a vida brasileira desde o começo do século; b) as correntes de vanguarda europeias que, já antes da I Guerra, tinham radicalizado e transfigurado a herança do Realismo e do Decadentismo (Bosi, 1994, p.338).

Com a Semana de Arte Moderna, muitas novidades foram apresentadas, que variavam desde a pintura até a Literatura, e as duas artes foram apresentadas ao público como algo inovador. Alguns consideraram isso algo revolucionário, e outros entenderam como uma forma de chamar a atenção da sociedade, ou seja, não assimilando o que foi apresentado como arte.

Figura 1. Cartaz da Semana de Arte Moderna -1922



Fonte: Rede Globo (2021).

O primeiro dia do evento foi inaugurado por Graça Aranha, salientando que foi um dia calmo, não despertando nenhum desagravo por parte do público. O segundo dia, mais movimentado, Menotti Del Picchia apresentou novos escritores ao público. Segundo Rezende:

A confusão começou no segundo dia, quando Menotti del Picchia discorreu sobre as ideias do grupo e apresentou ao público os novos escritores, alinhados no fundo do palco. A exposição de Menotti procura ser conciliatória: recusa, como já o fizera Mário, a pecha de futuristas ("Seu chefe [Marinetti] é para nós um precursor iluminado [...]). No Brasil não há, porém, razão lógica e social para o futurismo ortodoxo, porque o prestígio do seu passado não é de molde a tolher a liberdade da sua maneira de ser futura") em nome da liberdade e do individualismo estético, mas reivindica, de todo modo, a adequação ao progresso, bem à moda futurista (Rezende, 2011, p. 40).

Nesse contexto, durante a Semana de Arte Moderna, um momento que chamou a atenção foi a apresentação de Villa-Lobos, considerado:

Um dos episódios mais divertidos da apresentação no Municipal é a aparição de Villa-Lobos, de casaca, como mandava o figurino, mas de...chinelos. "Achava-se ele na ocasião atacado de ácido úrico nos pés e tendo um deles enfaixado, apoiado em um guarda-chuva, entrou em cena", conta a violinista Paulina d'Ambrósio. A plateia, supondo tratar-se de "futurismo" apresentar-se assim, aproveitou a oportunidade para bagunçar o concerto. Contudo, segundo a maioria dos cronistas da Semana, a música de Villa-Lobos, apesar das vaias generalizadas, acabou se impondo (Rezende, 2011, p. 42).

Nesta afirmação da autora, pode-se interpretar que as pessoas presentes no Teatro Municipal estavam atentas a qualquer movimento, visto que o fato do Villa-Lobos estar de chinelos para um momento tão requintado como aquele despertou a atenção de todos, conseqüentemente, já imaginaram que fosse um momento de protesto.

A intertextualidade na Minissérie *Um Só Coração* (2004)

Observando a construção do roteiro de *Um Só Coração* (2004), encontramos cenas que retratam a Semana de Arte Moderna. As cenas seguintes (Imagens 2 e 3) representam o jantar na casa do casal Paulo e Marinette Prado, em que Marinette sugere que eles façam algo semelhante ao Deauville, a saber, declamação de poesia, pintura e música, entre outros. Assim, surge a ideia da Semana de Arte, e Mário de Andrade, Oswald de Andrade, entre outros, começam a articular sobre o evento.

Figura 2: Cena da minissérie *Um só coração*



Fonte: Rede Globo (2004).

Figura 3: Cena da minissérie *Um só coração*



Fonte: Rede Globo (2004).

A partir dessas imagens 2 e 3, pretende-se discutir a intertextualidade existente, bem como mostrar a relevância de o público entender todo esse contexto, isto é, propiciar meios para que fique mais fácil a compreensão de tudo o que ocorreu e envolve os temas mencionados neste texto.

Nesse sentido, cita-se o primeiro intertexto, que ocorre quando Marinetti sugere o evento (A Semana de Arte Moderna) a Mário de Andrade. Este recebe a ideia com muito entusiasmo, assim, a partir das falas, já fica perceptível que estão se referindo à Semana de Arte Moderna. Nesse contexto, ainda, um fato que se sobressai na cena é o momento da refeição, no caso, a maneira como as refeições estão expostas nos pratos, praticamente uma montagem artística, a partir disso, infere-se que é o

momento da arte moderna. Desse modo, ao observar tal cena, verifica-se que a intertextualidade está presente nas entrelinhas, pois algumas imagens dão pistas ao leitor/espectador. Portanto, com base nisso, é possível saber para onde se direciona a trama, visto que a cena indica uma alusão à Semana de Arte Moderna.

Figura 4. Cena da minissérie *Um só coração*



Fonte: Rede Globo (2004).

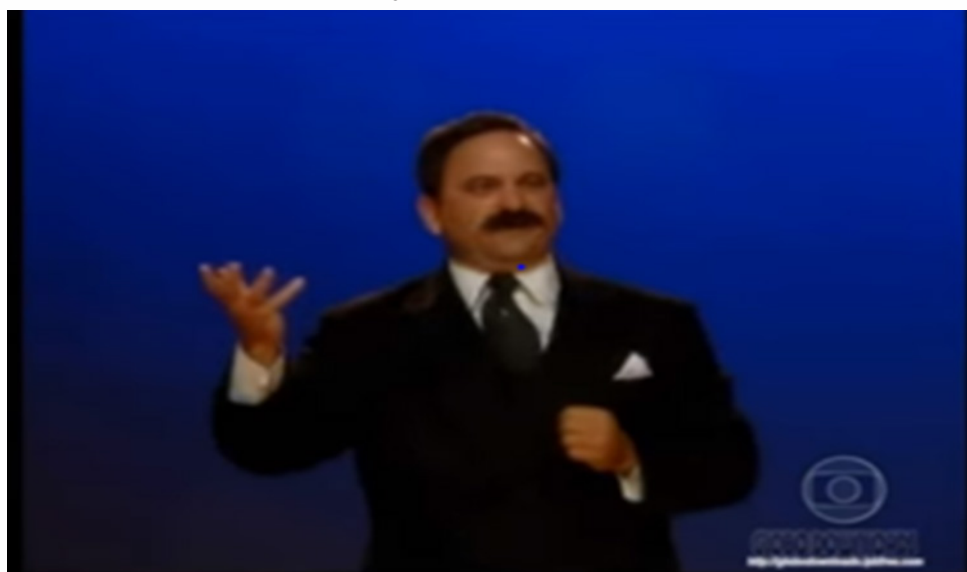
Figura 5. Cena da minissérie *Um só coração*



Fonte: Rede Globo (2004).

Na sequência, as imagens 4 e 5 retratam o momento da chegada de Heitor Villa-Lobos à cidade de São Paulo, mais precisamente na casa de Olívia Penteado. Ela recebe seu convidado com muita gentileza, atitude típica de uma boa anfitriã. Nessa mesma cena, na imagem 5, Villa-Lobos conta para Olívia que não sabe de que maneira irá se apresentar, já que não pode calçar os sapatos. Neste momento, mais uma vez, está presente a intertextualidade, pois indica um episódio ocorrido na Semana de Arte Moderna, de 1922, em que Villa-Lobos se apresenta de casaca e de chinelos em razão de estar com ácido úrico nos pés. No entanto, na minissérie, embora a apresentação de Heitor tenha sido de chinelos, não houve essa menção sobre a doença.

Figura 6: Cena da minissérie *Um só coração*



Fonte: Rede Globo (2004).

Na imagem 6, observa-se o escritor Graça Aranha, na minissérie *Um só coração* (2004), na abertura da Semana de Arte Moderna de 1922, proferindo a palestra intitulada *A emoção estética na arte moderna*. Na ocasião, por ser o primeiro dia do evento, o Teatro Municipal estava lotado. Neste momento, o foco está na palestra de Graça Aranha. A imagem fica focada somente no escritor, com a finalidade de chamar a atenção do público, portanto, a intertextualidade ocorre justamente nesse momento da palestra. Assim, leva o público a relembrar do momento da Semana de Arte Moderna, em 1922.

Considerações finais

Este texto teve por objetivo analisar intertextuais diálogos entre as cenas da minissérie *Um só coração* (2004) que fazem referência à Semana de Arte Moderna. Nesse contexto, os autores Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira recriaram a Semana de Arte Moderna, um acontecimento relevante na história cultural brasileira. Assim, apresentaram seus idealizadores e participantes de uma forma leve e sutil, desse modo, observa-se que são muitos os intertextos, apesar de muito do que foi exibido e retratado tenha passado despercebido.

Ainda, necessário acrescentar que os roteiristas da minissérie fizeram uso da intertextualidade para inferir uma relação com um acontecimento de relevância cultural no âmbito brasileiro, a Semana de Arte Moderna de 1922. Certamente, a interpretação correta do contexto utilizado pelos autores dependerá da inferência de sentido que o leitor estabelecerá entre os textos, as imagens, bem como o conhecimento da história anterior, neste caso, a Semana de Arte Moderna.

Além disso, é necessário ressaltar que a intertextualidade está muito presente em variados textos e situações e é um recurso que deve ser utilizado para mostrar certas induções importantes em termos literários.

A intertextualidade pode ser utilizada em diversas situações de produção e compreensão de textos de maneira competente. No entanto, para que o leitor possa decifrar de modo correto, ele deve ser conduzido e preparado para isso. Almeja-se que este estudo cumpra com tal objetivo, visto que o processo de intertextualidade enriquece e dá margem a múltiplas interpretações. A relevância deste tipo de estudo é inquestionável tanto para a leitura como para a produção de sentidos.

Por fim, nesta pesquisa, o intuito foi direcionar e dar a possibilidade de o leitor fazer inferências e ligações entre os dois textos tratados aqui, seja de forma superficial ou nas entrelinhas.

Referências

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

REDE GLOBO: **Memória Globo**. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisséries/um-so-coracao/>. Acesso em: 25 jan. 2021.

REZENDE, Neide. **A Semana de Arte Moderna**. Série princípios. São Paulo: Ática, 2011.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. Tradução Sandra Nitri. São Paulo: Hucitec, 2008.

VICENTE, Kyldes Batista. **Episódios da vida romântica: Maria Adelaide Amaral e Eça de Queirós na minissérie *Os maias***. 1 ed. Curitiba: Appris, 2018.

O ROMANCE *A CASA DAS SETE MULHERES*, DE LETÍCIA WIERZCHOWSKI, E SUA ADAPTAÇÃO COMO MINISSÉRIE TELEVISIVA

Alana Rezende de Alcântara

Introdução

Muitas obras literárias já foram adaptadas para outras linguagens, para o cinema, o teatro, a história em quadrinhos (HQs) e a teledramaturgia, tanto no formato de novelas como de séries. O romance *A casa das sete mulheres*, escrito pela autora gaúcha Letícia Wierzchowski, lançado em abril de 2002, foi adaptado para a TV, ganhando o formato de minissérie.

Adaptações literárias no Brasil costumam ter boa recepção de público e de crítica. Como exemplo, podemos citar o romance *Dom casmurro*, de Machado de Assis, de 1899, adaptado para o cinema em 2003, o qual recebeu o título de *Dom*, com direção de Moacyr Góes. Essa versão adapta livremente a obra de Machado de Assis, trazendo a trama para os dias de hoje. Outra obra adaptada foi *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, publicado em 1878, que narra um triângulo amoroso formado por Luísa, Jorge e Basílio. Basílio, o primo rico, de modos afrancesados, recém-chegado do Brasil, seduz a jovem prima Luísa, casada com um homem honesto e respeitado. O romance foi adaptado para o cinema em 2007, com o título homônimo, com direção de Daniel Filho. No filme, a história é ambientada na década de 1960, tendo como espaço a cidade de São Paulo.

Ambos os romances, *Dom Casmurro* e *O primo Basílio*, foram também adaptados para o formato minissérie, na Rede Globo de televisão. *Capitu*, baseada em *Dom Casmurro*, estreou em 2008, em 5 capítulos, com uma roupagem ousada, misturando ópera, cinema mudo, teatro, elementos da cultura popular e da cultura pop. Essa minissérie foi dividida em duas fases, a jovem Capitolina (Letícia Persiles) e a mulher adulta Capitu (Maria Fernanda Cândido), o jovem Bento Santiago (César Cardadeiro) e Bento mais velho (Michel Melamed), enlouquecido de ciúmes de seu amigo Escobar (Pierre Baitelli). Já *O primo Basílio* estreou em 1988, adaptado por Gilberto Braga e Leonor Bassères, com direção de Daniel Filho, em 16 capítulos. Na minissérie, a trama se passa em Lisboa, no século XIX, e conta a história do jovem Basílio (Marcos Paulo), primo de Luísa (Giulia Gam), namorados de infância. Basílio muda-se para a Inglaterra e Luísa casa-se com Jorge (Tony Ramos). Ao retornar a Portugal, Basílio seduz Luísa, dando início a uma série de decepções e infortúnios na vida dela.

É necessário destacar também *A compadecida* (1969), de George Jonas. A história é contada com fidelidade aos atos da peça *Auto da compadecida* (1955), de Ariano Suassuna. O filme foi censurado na época do seu lançamento.

Ariano Suassuna manifestou sua estranheza ante a decisão da censura, observando que “padres, frades, bispos e outros religiosos se pronunciaram de modo favorável ao trabalho, desconhecendo as-

sim os aspectos anticlericais apontados pelos censores³⁰. Outra adaptação, realizada pela Rede Globo, recebeu o nome de *O auto da compadecida* (2000), com direção de Guel Arraes e roteiro de Adriana Falção. O filme tem no elenco Matheus Nachtergaele, Selton Mello, Marco Nanini, Fernanda Montenegro, Denise Fraga e Lima Duarte, entre outros.

Segundo a tese de Renata de Oliveira Mascarenhas (2006), Suassuna, em participação no programa Roda Viva da TV Cultura (2002), revelou o apego a suas obras e a dificuldade que tem em autorizar suas traduções audiovisuais, declarando que só entrega suas peças a pessoas em quem confia, que compreendem sua postura e a filosofia armorial.

No teatro, entre outras, destacam-se encenações como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, nos anos 1990, no formato de comédia musical, com estreia no Teatro Eva Herz, em São Paulo; e *Policarpo Quaresma*, de Jaime Barreto, que estreou em 2010. Tais encenações contêm elementos da Commedia dell'Arte, do Teatro de Revista e das Operetas.

Devido ao grande interesse de jovens pelos quadrinhos, a literatura brasileira também se inseriu nesse mercado, com clássicos como *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, lançado em 2007, e *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, lançado em 1997, pelas editoras Escala Educacional e Globo, respectivamente.

Várias obras literárias brasileiras foram adaptadas para novelas, séries e minisséries na TV, como *Sinhá moça*, da Rede Globo, que ganhou vida em 1986, escrita por Benedito Ruy Barbosa, livremente inspirada no romance homônimo de Maria Dezonne Pacheco Fernandes, publicado pela primeira vez em 1950. Ainda, na mesma emissora, *Tieta* foi exibida pela primeira vez entre 1989 e 1990, escrita por Aguinaldo Silva, Ricardo Linhares e Ana Maria Moretzsohn, livremente inspirada no romance *Tieta do agreste* (1977), de Jorge Amado.

Uma das novelas mais marcantes na teledramaturgia foi *O cravo e a rosa*, de 2001, escrita por Walcyr Carrasco e Mário Teixeira, com a colaboração de Duca Rachid. Essa novela é inspirada na peça teatral *A megera domada*, de William Shakespeare.

Entre as minisséries, tem-se *Grande sertão veredas*, de Guimarães Rosa, um clássico da literatura brasileira que ganhou sua versão audiovisual em 1985, e, recentemente, *O canto da sereia*, baseado na obra de Nelson Motta.

A partir do exposto, observa-se que não é uma novidade, tampouco algo incomum, as transposições ou as inspirações livres de obras literárias, adaptadas tanto para outras linguagens como para outros suportes.

O romance *A casa das sete mulheres*, de Letícia Wierzchowski

Letícia Wierzchowski nasceu em 04 de junho de 1972, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Iniciou seus estudos na Faculdade de Arquitetura, mas abandonou o curso e foi trabalhar com o pai no escritó-

³⁰ Disponível em <https://www.diariodaregiao.com.br/cultura/filmeseseries/meio-seculo-de-macunaima-obra-primado-cinema-brasileiro-1.849536>

rio de construção civil da família. Nessa época, começou a escrever obras de ficção, como o romance *O anjo e o resto de nós*, de 1998, relançado em 2001. Um ano depois, 1999, publicou *Eu@teamo.com*, obra baseada em sua história romântica com o marido. No mesmo ano, publicou também o romance *Prata do tempo*.

A escritora chegou a escrever desde romances históricos até literatura infantojuvenil e, em 2002 chega ao auge da carreira com *A casa das sete mulheres*, após a exibição da minissérie pela Rede Globo de televisão.

A casa das sete mulheres retrata a Guerra dos Farrapos sob o ponto de vista da mulhergaúcha, com sua espera e sua dor. O romance retrata historicamente o ano de 1835, ainda no Brasil Imperial, e em termos de espaço privilegia um olhar atento sobre o Rio Grande do Sul da época. A obra narra a saga da família de Bento Gonçalves, cujos homens partem para a guerra (Revolução Farroupilha) enquanto as mulheres permanecem na estância da família, à espera de um desfecho.

O romance de Wierzchowski pode ser compreendido como uma obra que apresenta aspectos do "romance histórico", é um texto contemporâneo que retorna ao século XIX e incorpora alguns elementos da época, com ampla referência a fatos e a personagens históricas do período. A Revolução Farroupilha é o pano de fundo da trama e as personagens Manuela de Paula Ferreira, Bento Gonçalves e Giuseppe Garibaldi são personalidades históricas ali recriadas ficcionalmente.

Antônio Hohlfeldt (2003) cita Paulo Lopes, o qual assegura que acontecimentos da Revolução Farroupilha foram transformados em pequenos folhetins, uma mistura de acontecimentos verídicos com ficção.

A casa das sete mulheres inicia assim:

No dia 19 de setembro de 1835 eclode a Revolução Farroupilha no Continente de São Pedro do Rio Grande. Os revolucionários exigem a deposição imediata do presidente da província, Fernandes Braga, e uma nova política para o charque nacional, que vinha sendo taxado pelo governo, ao mesmo tempo em que era reduzida a tarifa de importação do produto. O exército farroupilha, liderado por Bento Gonçalves da Silva, expulsa as tropas legalistas e entra na cidade de Porto Alegre no dia 21 de setembro. A longa guerra começa no pampa. Antes de partir à frente de seus exércitos, Bento Gonçalves manda reunir as mulheres da família numa estância à beira do Rio Camaquã, a Estância da Barra. Um lugar protegido, de difícil acesso. É lá que as sete parentas e os quatro filhos pequenos de Bento Gonçalves devem esperar o desfecho da Grande Revolução (Wierzchowski, 2017, p.10).

Com os altos impostos, o preço do charque se elevou e os conflitos provenientes do descontentamento do povo sulista eclodiram em uma revolta popular. Assim, diante da resistência do império, começa o que mais tarde se tornaria a Revolução Farroupilha, uma luta em favor de um ideal: a liberdade de um povo e de uma "terra".

Com o desencadeamento da revolta, o coronel e líder do movimento, Bento Gonçalves, propõe às mulheres de sua família o isolamento na estância da Barra. O intuito era de protegê-las, no entanto, ele não imaginava que jamais poderia poupá-las psicológica e emocionalmente dos acontecimentos no decorrer de dez longos anos que foram devastadores naquele pampa.

A obra cria um diário ficcional de Manuela, sobrinha de Bento, a única pessoa a prever os maus presságios que o ano de 1835 carregava em suas entranhas, narrando o sofrimento de suas parentas. As mulheres mais moças da família, habituadas com a cidade, com a vida social agitada e com os bailes em Pelotas, RS, encontraram o tédio e a rotina; a vida no campo torna-se maçante, desprovida de novidades, exceto nas vezes em que o coronel trazia ou encaminhava revolucionários para a estância. Já as mais velhas, irmãs do coronel, são o alicerce da casa, mostram-se fortes nos momentos mais conturbados, como na morte de Paulo e de Anselmo, maridos de D. Ana e Maria Manuela, respectivamente.

Outros acontecimentos marcam esses dez anos de guerra, como o fim trágico de Pedro, filho de D. Ana, a prisão de Bento e os delírios de Rosário, apaixonada pelo fantasma de Steban, imperial uruguaio morto em combate.

A monotonia e os tempos de guerra, contudo, não impedem que as moças, Perpétua e Mariana, se apaixonem, casem e formem suas próprias famílias. A primeira encontra um charqueador estancieiro, a favor da revolta, delegado da cidade de Rio Pardo, que depois de viúvo lhe faz a corte e com ela se casa.

Já Mariana, enamorada por João, peão recém-chegado à estância, engravida. Depara-se com a rejeição da mãe, Maria Manuela, que, ao saber do acontecido, ordena que fique confinada em seu quarto durante três meses, enquanto João vai se unir às pelejas. Dona Antônia, angustiada com a situação da sobrinha, leva-a para sua estância para cuidar da saúde dela. Com o retorno de João, devido à amputação de sua mão direita, o casal é acolhido pela tia da moça e passa a residir na Estância do Brejo.

A vinda para a Estância do Brejo do italiano Giuseppe Maria Garibaldi, com marinheiros de diversas nacionalidades, tinha como objetivo a construção de barcos para conquistar as águas internas do estado. Durante a estada desses, o clima de excitação reinou entre as moças. E, como efeito colateral, surge a devastadora paixão entre Garibaldi e Manuela, a mais moça da casa. Prometida a Joaquim, seu primo, ela é impedida de dar continuidade a sua intenção de se casar com o italiano.

Apesar de Garibaldi e Manuela noivarem às escondidas, o destino, sempre implacável, o leva para longe de sua amada. Mesmo com as promessas de retornar quando a guerra chegasse ao fim, Garibaldi, no meio de tantos combates, apaixona-se por Anita, uma corajosa guerreira que abandona o marido para ficar ao seu lado. O marinheiro que outrora fazia juras de amor a Manuela, escolhe ficar ao lado de Anita, cujo espírito livre e aventureiro se assemelha ao seu. Deixa, assim, uma Manuela arrasada por um amor a que foi fiel até sua morte. "Eterna Noiva de Garibaldi" é como fica conhecida no Rio Grande do Sul.

Bento Gonçalves encontrava-se preso quando foi eleito presidente da República Rio-Grandense. Entretanto, o gaúcho de personalidade forte e astuto por natureza encontra na transferência para o Forte do Mar, Bahia, uma oportunidade de fugir. Praticando natação todos os dias no mar, aproveita-se de uma distração de um guarda e foge a nado da prisão. Regressa ao seu Rio Grande do Sul, retorna para tomar as rédeas de suas lides. E, também, para a felicidade de Caetana, sua esposa, que muito sofreu, sem nunca perder a esperança, por seu marido e filhos, todos tão expostos a tantas batalhas.

Com a morte de três homens da família Gonçalves da Silva, o desejo de vitória e de vingança se intensifica entre os sobrinhos e os filhos de Bento, os quais vão ao Rio de Janeiro para lutar ao lado do pai.

Rosário, no decorrer da guerra e de sua loucura, torna-se calada e distante. Restou apenas a sombra da moça meiga e jovial que fora outrora. Seu amor impossível a atormenta e a alimenta ao mesmo tempo. Maria Manuela, presenciando agoniada os delírios de sua filha, encontra uma única solução plausível: mandá-la para o convento.

A jovem continua a encontrar-se com o fantasma do oficial, mantendo incursões noturnas pelo convento. E, no auge da paixão insana, crava no peito uma espada que o fantasma de Steban lhe entrega. No dia seguinte, quando as freiras a encontram já sem vida, ficaram abismadas, sem entender de onde surgira aquela espada uruguaia, tão antiga.

Com a renúncia de Bento do seu posto de presidente e após muitas tentativas de acordo, cansados já de guerrear, os Farrapos assinam, finalmente, um acordo de paz, que concede anistia aos revoltosos e liberdade aos escravos.

As vidas de Manuela, Caetana, Rosário, Mariana, Maria, Perpétua e Ana Joaquina entrelaçam-se na dor e no tempo que vivem. Cada uma dessas sete mulheres conheceu e viveu o amor e a dor de maneiras distintas, possuindo em comum o fato de compartilharem da mesma fé e da mesma esperança de dias melhores e felizes a todos.

De acordo com Michele Marques Baptista (2015, p.18), "é necessário observar que o caráter ficcional de uma obra literária, envolvendo eventos históricos, compõe-se por meio da capacidade de reinscrever o passado no presente". Com relação aos eventos do passado, Flávid Loureiro Chaves (1976, p. 99) faz uma reflexão partindo do princípio de que a inclusão de uma crítica social, em um texto literário, é caracterizada pela oposição dialética entre os falsos valores da coletividade e os valores que o autor toma como autênticos, configurando a vida dos personagens no mundo imaginário da ficção.

A casa das sete mulheres, embora apresente um discurso ideológico implícito, não chega a conter uma crítica social, tampouco procura reproduzir os eventos reais, conforme aparecem na historiografia, principalmente em relação ao período da revolução. Isso significa que a obra está de acordo com a afirmação de Sandra Jatahy Pesavento (1998, p. 19), quando esta ressalta que uma representação do mundo social não pode ser considerada como o "reflexo do real".

Adaptação do romance *A casa das sete mulheres* para teledramaturgia

O romance *A casa das sete mulheres* deu origem à produção de uma minissérie com título homônimo, exibida pela Rede Globo, em 2003, sendo reapresentada em 2006. Para a maioria da população brasileira, a TV representa diversão, e sua campeã de audiência são as novelas. A essência de uma boa novela é sempre a emoção, até nos comerciais a emoção é essencial. Segundo Antônio Candido, "há três elementos centrais em um desenvolvimento novelístico: o enredo, a personagem e as ideias. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos" (Candido, 2007, p. 54).

De acordo com Fernando Barbosa Lima, “novelas são, na verdade, a reedição eletrônica dos folhetins dos velhos tempos; com dinamismo, outro ritmo e mais emoção e as nossas são extremamente bem-feitas” (Lima, 2007, p. 87-88).

A partir da obra em estudo, os dramaturgos Maria Adelaide Amaral e Walther Negrão escreveram a primeira adaptação para televisão, a minissérie produzida pela Rede Globo e exibida entre 7 de janeiro e 8 de abril de 2003, às 23 horas, totalizando 51 capítulos. A minissérie impulsionou a venda do livro que passou de menos de 13 mil exemplares para mais de 30 mil em apenas três semanas.

Uma adaptação literária pode ocorrer de várias maneiras, pode vir livremente inspirada no livro, pode haver uma transposição literal, mas, seja como for, cada adaptação ocorre de forma diferente, seja para televisão, cinema ou teatro:

O processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais (Guimarães, 2003, p. 91-92).

A partir do ibope, ou audiência do público, uma adaptação de um enredo de novela poder ser mudada a partir da opinião dos telespectadores, desde que seja uma livre adaptação e não tenha compromisso com o formato original.

Segundo a estudiosa Kyldes Batista Vicente,

a produção de teledramaturgia, especialmente minissérie, teve a sua inauguração em meados da década de 80, quando a Rede Globo inaugurou esse novo formato de programa. Semelhante às novelas, só que mais curtas, geralmente suas produções demandam custos mais altos. Geralmente são exibidas depois das 22 horas, e é neste horário que a emissora investe em novas tecnologias como por exemplo, o uso da filmagem em película (Vicente, 2008, p. 2).

Conforme o site *Memória Globo*, a minissérie foi gravada em quatro cidades do Rio Grande do Sul (Cambará do Sul, São José dos Ausentes, Pelotas e Uruguaiana) e algumas filmagens foram realizadas nos estúdios do Projac, além de contar com externas no Rio de Janeiro. Os produtores afirmam ainda que a viagem da equipe ao Sul do país durou 40 dias e mobilizou cerca de 2.500 pessoas. As duas fazendas usadas como locação, datadas do século XIX, estão localizadas em Pelotas:

A Charqueada São João, de 1810, uma construção em estilo colonial português, serviu de cenário para a Estância da Barra, onde as mulheres viveram durante os dez anos da Revolução Farroupilha. As cenas de banhos de cachoeira e as tomadas de helicóptero sobre os desfiladeiros foram feitas em São José dos Ausentes. Em Uruguaiana, a equipe filmou as sequências de batalha, que envolviam cerca de 150 figurantes por dia (Memória Globo, memoriaglobo.globo.com/).

Enfatiza-se ainda que para a gravação da cena em que a tropa de Garibaldi se esforça para levar por terra os barcos Seival e Farroupilha, puxados por parelhas formadas por 48 bois, foram contratados oito carros-pipa para simular a chuva:

Foi preciso criar pesadas rodas de madeira de 1,80m de altura, às quais foram atrelados os barcos de 12 metros de comprimento, um pouco menores do que os originais. O Seival da minissérie foi construído no Rio de Janeiro e montado em Uruguaiana. Já o Farroupilha era um barco da região que foi adaptado pela produção (Memória Globo, memoriaglobo.globo.com).

De acordo com o site da Rede Globo, *A casa das sete mulheres* foi reapresentada entre 15 de agosto e 22 de setembro de 2006. Dois anos antes, em 2004, a minissérie foi lançada em DVD.

O site informa que para a reconstituição dos fatos históricos foi realizada uma pesquisa rigorosa, envolvendo todas as áreas da produção. Ainda assim, alguns historiadores criticaram a forma pela qual a minissérie retratou a Guerra dos Farrapos, idealizando o líder gaúcho Bento Gonçalves.

Dentre esses historiadores, podemos citar o cineasta e escritor Tabajara Ruas, autor de dois romances sobre a Guerra dos Farrapos (*Os varões assinalados* e *Netto perde a sua alma*, que virou filme). Ruas afirma que "A minissérie se propõe a contar a mitologia e não a história do RS". Já a historiadora Hilda Hübner Flores (PUC-RS), que estuda o papel da mulher na Revolução Farroupilha, faz críticas à maneira como a Globo retrata o comportamento das mulheres.

No romance, Rosário, sobrinha de Bento Gonçalves, diz à mãe que vai tomar banho no rio, à noite, e sai para ver um capitão do império. As pessoas raramente tomavam banho na época, muito menos uma moça, no rio e à noite. E um relacionamento amoroso entre alguém da família de Bento e um inimigo é inverossímil (Flores, 2003, s/n).

Segundo os dois historiadores, a minissérie mostrava Bento Gonçalves como um homem decidido a acabar com as injustiças sociais, enquanto os que lutavam ao lado do Império eram apresentados como vilões.

O próprio site da Memória Globo divulgou que a geografia do Rio Grande do Sul apresentada pela minissérie, de forma incorreta, também foi alvo de críticas. Na trama, regiões que estavam a centenas de quilômetros de distância pareciam próximas.

Com relação ao cenário, a produção de arte se baseou nos trabalhos de Nico Fagundes, especialista na Revolução Farroupilha. Todos os objetos e peças de cena foram produzidos especialmente para a minissérie, desde roupas de cama e de mesa a barris, cerâmicas, chaleiras, cuias de chimarrão, espadas, bandeiras, entre outros. Um dos objetos que merece destaque é o diário utilizado pela personagem Manuela, todo ele escrito por um calígrafo.

Há várias formas de dirigir ou de conduzir um espetáculo, cabendo ao diretor e/ou encenador tomar decisões quanto ao formato e condução de ensaios. Numa das possibilidades, quando se inicia o estudo de um espetáculo, peça teatral, novela ou minissérie, os primeiros encontros do elenco com a direção são para conhecer o texto e a divisão de papéis, para que, desse modo, o ator possa iniciar a pesquisa e a construção de seu personagem.

O elenco da minissérie teve aulas de montaria, esgrima e noções sobre os costumes gaúchos, expressão corporal e prosódia, além de algumas habilidades específicas de acordo com cada personagem. Também foram realizadas palestras com historiadores e especialistas na Revolução Farroupilha, como o professor de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, César Guazelli.

Pode-se destacar ainda alguns prêmios da minissérie, tais como: em 2003, pela Associação Paulista de Críticos de Arte, com o Grande Prêmio da Crítica; Nívea Maria levou o prêmio de melhor atriz por seu desempenho como Maria; em setembro do mesmo ano, Camila Morgado recebeu o prêmio Austregésilo de Athayde (destinado aos 50 profissionais que mais se destacaram no cenário artístico, cultural e empresarial da cidade do Rio de Janeiro), como atriz revelação.

Em 2004, *A casa das sete mulheres* recebeu o Prêmio INTE. O Prêmio INTE é o único prêmio destinado a honrar e a destacar todas as produções, empresas e personalidades do mercado de televisão ibero-americana (América Latina, EUA Hispano e Espanha) que se destacaram durante o ano. É visto como o Oscar da indústria televisiva latina e o programa ganhou como melhor minissérie, melhor ator (Thiago Lacerda) e melhor diretor (Jayme Monjardim).

Considerações finais

Este texto teve como objetivo estudar o romance *A casa das sete mulheres* e sua adaptação para minissérie homônima na TV Globo em 2003.

Ao longo do texto, refletiu-se sobre os desafios e as dificuldades encontradas na transposição de uma obra para outra linguagem e outro suporte. Ao estudar as diferentes linguagens, a literatura e a teledramaturgia, e o processo de transposição da linguagem narrativa para a linguagem televisiva, conclui-se que ambas têm um público específico.

Contudo, cabe destacar que foi a minissérie que alavancou a venda do livro de Letícia Wierzchowski. Ou seja, a minissérie atinge um grande número de espectadores e atrai leitores para a obra-fonte.

Referências

BAPTISTA, Michele Marques. **Língua e cultura regional**: um estudo léxico-semântico da obra *A casa das sete mulheres*, de Letícia Wierzchowski. Dissertação. 2015.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção**. São Paulo. Ed. Perspectiva. 2007

CHAVES, Flávio Loureiro. **Erico Veríssimo**: realismo e sociedade. Porto Alegre: Globo, 1976.

FLORES, Hilda Hübner e RUAS, Tabajara. **Folha de São Paulo**: Juntando os farrapos – Repórter Laura Mattos Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2001200306.htm>. Acesso em: 24 mar. 2024.

GUIMARÃES, Hélio. O Romance do Século XIX na Televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itari Cultural, 2003.

HOHLFELDT, Antonio. **Deus escreve direito por linhas tortas**: o romance folhetim dos jornais de Porto Alegre entre 1850 e 1900. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

HOHLFELDT, Antonio. **Trilogia da campanha Ivan Pedro Martins e o Rio Grande do Sul invisível**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998, (Coleção Ensaios)

LIMA, Fernando Barbosa. **Nossas câmeras são seus olhos**. Rio de Janeiro. Ed. Ediouro 2007.

MASCARENHAS, Renata de Oliveira. Tese **O auto da compadecida em transmutação**: arelação entre os gêneros circo e auto traduzido para o sistema audiovisual. Disponível em: www.uece.br/posla/dmdocuments/RenatadeOliveiraMascarenhas.pdf. Acesso em: 18 fev.2024.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: memoriaglobo.globo.com. Acesso em: 18 fev.2024.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **A Revolução farroupilha**. São Paulo. Ed. Brasiliense. 1998.

VICENTE, Kyldes Batista. **Aristocracia portuguesa na minissérie Os Maias**. Colóquio Internacional Televisão e Realidade, de 21 a 24 de outubro de 2008. UFBA - Salvador - BA

WIERZCHOWSKI, Leticia. **A Casa das sete mulheres**. Rio de Janeiro. Ed. Bertrand Brasil.2017.

